



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**Luciane de Campos Olendzki**

**O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço:  
exercícios e composições clownescas**

*The joyful-tragic and the affirmation of life in clown poetics:  
clown exercises and compositions*

**Campinas**  
**2019**

**Luciane de Campos Olendzki**

**O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço:  
exercícios e composições clownescas**

*The joyful-tragic and the affirmation of life in clown poetics:  
clown exercises and compositions*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor, in the area of Theater, Dance and Performance Art.*

Orientadora: Professora Doutora Veronica Fabrini Machado de Almeida

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUCIANE DE CAMPOS OLENDZKI, ORIENTADA PELA PROFA. DRA. VERONICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA.

**Campinas  
2019**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

OL26t Olendzki, Luciane de Campos, 1976-  
O trágico alegre e a afirmação da vida na poética do palhaço : exercícios e composições clownescas / Luciane de Campos Olendzki. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Veronica Fabrini Machado de Almeida.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - Estética. 2. Palhaços. 3. Teatro e filosofia. 4. O Trágico - Arte. 5. Tragicomédia. 6. Teatro de máscaras. 7. Teatro experimental. I. Almeida, Veronica Fabrini Machado de, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The joyful-tragic and the affirmation of life in clown poetics : clown exercises and compositions

**Palavras-chave em inglês:**

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - Aesthetics

Clowns

Theater and philosophy

Tragic, The - Art

Tragicomedy

Masques

Experimental theater

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutora em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Veronica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

Eduardo Okamoto

Miguel Angel de Barrenechea

Elisabete Vitoria Dorgan Martins

**Data de defesa:** 25-04-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4146-4456>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9511717477962062>

**BANCA EXAMINADORA DE DEFESA DE DOUTORADO**

**Luciane de Campos Olendzki**

**ORIENTADORA:** PROFA. DRA. VERONICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

**MEMBROS:**

PROFA. DRA. ORIENTADORA VERONICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI

PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO

PROFA. DRA. ELISABETE VITÓRIA DORGAN MARTINS

PROF. DR. MIGUEL ANGEL BARRENECHEA

**Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.**

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/ Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

**DATA DA DEFESA: 25/04/2019**

**Dedico este trabalho ao meu amado filho Bento Kaluanan,  
alegria de viver.**

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), código de financiamento 001.

À orientadora Profa. Dra. Veronica Fabrini pela orientação, cooperação, acolhimento, afetividade, generosidade, confiança e imprescindíveis contribuições à pesquisa como docente-artista e pesquisadora.

À Universidade Estadual de Campinas pela qualidade de ensino público e gratuito, instalações, equipamentos, projetos e infraestrutura disponibilizados para o desenvolvimento de atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Ao Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) / UNICAMP, por todo auxílio prestado em todas as áreas. Ao setor de Ação Cultural do SAE que viabilizou a realização do primeiro exercício de composição clownesca, através do Edital “Aluno Artista” (2013 e 2014), especialmente ao Everaldo Luís Silva e à Dra. Vivian Nogueira.

À professora Dra. Gracia Navarro por todo apoio, incentivo, confiança, conversas e belas aprendizagens.

Ao professor Dr. Luiz Orlandi, por suas aulas maravilhosas, conversas francas, alegres e encorajadoras.

Ao professor Dr. Marcelo Lazaratto, pelo incentivo e colaboração para a consecução de espaços para ensaios em seu período de chefia do Depto. De Artes Cênicas/UNICAMP.

Ao professor Dr. Mário Alberto Santana (*in memoriam*) e ao professor Dr. Renato Ferracini, pelos apoios prestados na fase inicial dessa pesquisa.

À banca de exame de qualificação por suas importantes contribuições ao desenvolvimento da tese, Profa. Dra. Isa Kopelman e especialmente Prof. Dr. Miguel Angel Barrenechea.

À professora Mariana Barucco por toda colaboração e apoio durante o seu período de chefia do PPGADC/UNICAMP.

Aos funcionários do Departamento de Graduação em Artes Cênicas/UNICAMP que prestaram auxílios e serviços fundamentais para a realização dos exercícios de composição clownesca desta pesquisa: Erich Batista (cenotécnica); Marcos Laporte (acessórios cênicos); Bené Gomes (figurinos e costura); Luís (administração e gerência de uso de salas); Bento; Mercúrio; senhoras da limpeza.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação (PPGADC/UNICAMP) pelos atendimentos prestados, com atenção e extrema competência, especialmente à Vivien Nogueira, Letícia Machado e Mariangela Rodrigues.

Aos atores e alunos da Graduação em Artes Cênicas/ UNICAMP que participaram do processo e montagem do exercício de composição clownesca “Do Pó ao Poporopó: funeral *clown*”: Ana Carolina Salomão, Daniel Melotti Tonsig, Lucas Sequinatto, Taiane Raffa, especialmente ao Virgílio Sancho Guasco que seguiu a jornada como assistente de direção do segundo exercício de composição. Também aos alunos que participaram do processo inicial: Rodolfo Groppo, Juliana Saravali e Luíza Salles. Minha gratidão pelas aprendizagens, aventuras, entrega, amizade e palhaçadas!

Ao Jeff Vasquez, palhaço e poeta que participou do primeiro exercício de composição clownesca, dando continuidade ao nosso encontro clownesco com a montagem de seu primeiro espetáculo solo “Circo da Miséria”, o qual tive a alegria de orientar. Também agradeço pela assistência técnica e presença generosa nas apresentações de Pesa-me Mucho.

À Natasha Mota, pelo maravilhoso registro fotográfico dos processos e apresentações dos exercícios de composição clownesca. Por todo apoio prestado em todas as frentes, por sua participação como palhaça no processo inicial do primeiro exercício e por nossa amizade.

À Thalita Borges e ao Timóteo Garcia pela participação no processo criativo, apoio técnico e operação de som do exercício de composição I - “Do Pó ao Poporopó: Funeral *Clown*”.

À toda equipe de artistas e profissionais que participaram e colaboraram com o espetáculo “Pesa-me Mucho” (segundo exercício de composição clownesca): Tiago Bassani (arte gráfica), Serafin Teatro (Abel e Raquel), costureira Célia, Cassiane Tomilhero, Ângela e Rosana Sauerbronn (figurino), Alessandro Soave (filmagem e DVD), Matheus Youssef (ilustrações), Cia. Cabelo de Maria (Gustavo Finkler e Renata Mattar – colaboração na trilha).

À equipe do espetáculo “Enfim Sós: uma tragicomédia clownesca”, espetáculo que dirigi em 2015, especialmente aos queridos palhaços e atores Melissa Dornelles e Fábio Castilhos e à Giovana Zottis (assistente de direção). Gratidão por esse amor de trabalho que superou todas as dificuldades, para existir forte, desejante e ridente, trazendo muitas aprendizagens.

Aos colegas e amigos que estiveram presentes com seu apoio, incentivo, amizade e trocas: Daniel Santos Costa, Paula Ibanhez, Brisa Vieira, especialmente aos grandes e admiráveis companheiros Lídia Olinto e Flávio Braga.

Aos amigos e artistas que sempre prestaram auxílio nas terras de Barão: Guga Cacilhas, Yvens Cacilhas, Joana Pizza, Zuza (José Bergamaschi), Ana Cristina Colla, Eddy Andrade, Carlos Simioni, Vagner Barichelo, Luís Carlos Nem, Advane Néia, Grupo Barracão Teatro, Tiche Vianna, Cau Vianna, Paula Preiss, Arturo Cussen, Ana Wuo. Obrigada pela amizade, confiança e bem-querer.

Ao imprescindível apoio familiar: dos irmãos Synara Broch e Marco Aurélio Olendzki (obrigada por tudo!); aos meus pais (especialmente à mãe Neca); aos sogros-avós Christa e Mark e tia Nara.

À Tatiane Festi e ao Koji, por cuidarem de mim, de corpo e alma.

Às amigas Michele Leão, Paula Preiss e Marina Mendo, pelos afetos, apoios, conversações, trocas, leituras e compartilhamentos, amo-as.

Aos palhaços que cederam entrevistas e permitiram acompanhamento de apresentações de espetáculos e oficinas, Letícia Vetrugno (Maria Peligro/ Buenos Aires), Leo Bassi (Espanha), especialmente à sua filha – Lisa Bassi.

Aos meus mestres da palhaçaria: Ricardo Puccetti e Carlos Simioni do grupo Lume Teatro (UNICAMP), Ana Wuo, Eric de Bont e Esio Magalhães (Barracão Teatro) pelos ensinamentos.

Agradecimento especial ao Esio Magalhães (palhaço Zabobrim/ Barracão Teatro) pela concessão de registro de espetáculos e oficinas de formação, por sua orientação cênica e parceria no processo de montagem de “Pesa-me Mucho”, com muita diversão, companheirismo, leveza e aprendizagens, por nossa amizade e pelo super *bunker* na reta final. Minha total gratidão e admiração!

Ao Mateus por todo apoio fundamental, dedicação e parceria de vida, por cuidar tão bem e amorosamente do Bento para eu fazer a tese.

Ao Bento, por estar comigo e me permitir realizar essa tese com amor incondicional.

*Gracias à la vida!!!*

Oração à vida

Tão certo quanto o amigo ama o amigo,  
Também te amo, vida-enigma.  
Mesmo que em ti tenha exultado ou chorado,  
Mesmo que me tenhas dado prazer ou dor.

Eu te amo junto com teus pesares,  
E mesmo que me devas destruir,  
Desprender-me-ei de teus braços  
Como o amigo se desprende do peito amigo.

Com toda força te abraço!  
Deixa tuas chamas me inflamarem,  
Deixa-me ainda no ardor da luta  
Sondar mais fundo teu enigma.

Ser! Pensar milênios!  
Fecha-me em teus braços:  
Se já não tens felicidade a me dar -  
Pois bem, dá-me tua dor!  
*(Lou Salomé)*

Quando produzas um pensamento – te ri dele!  
*(Lao Tsé)*

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver uma reflexão sobre a arte do palhaço, especialmente no que se refere à linha poética do palhaço pessoal e teatral, a partir do pensamento filosófico do trágico dionisíaco, alegre e da afirmação da vida em Friedrich Nietzsche. Situada no campo das artes da cena, especificamente da poética do palhaço, a pesquisa se caracteriza como qualitativa e exploratória, com caráter interdisciplinar, envolvendo produção de conhecimento entre diferentes domínios: a palhaçaria e a filosofia. Além da produção teórica, a pesquisa integra investigação empírica no campo teatral e poético do palhaço, com a realização de exercícios cênicos de composição clownesca pela autora, também palhaça. A questão central da tese trata de perscrutar: o que a poética do palhaço tem a ver com o pensamento do trágico alegre e da afirmação vital em Nietzsche? E, em movimento de refluxo: o que este pensamento extemporâneo pode contribuir para um redimensionamento ou uma ampliação de perspectivas, concepções, práticas e modos de expressão da arte e do ofício do palhaço na contemporaneidade? A partir de uma contextualização analítica do campo do palhaço teatral e da explanação reflexiva de conceitos fundamentais em torno do trágico nietzschiano (especialmente o que concerne às últimas produções do filósofo), desenvolvemos articulações que engendram uma perspectiva trágica da poética do palhaço. A fim de tocar a alegria trágica e os risos dionisíacos de afirmação da vida, sem se eximir do terrível, do grave e do doloroso da existência, em transfigurações, jogos de recomeços e saídas criativas de alegria em poéticas cômicas de palhaços trágicos de rir.

**Palavras chaves:** Palhaço teatral. Poética clownesca. Trágico dionisíaco. Afirmação da vida. Estética da existência.

## ABSTRACT

This research aims at developing a reflection on the art of the *clown*, especially referring to the poetic line of the personal and theatrical *clown*, from the philosophical thought of the Dionysian joyful-tragic and of the affirmation of life in Friedrich Nietzsche. Situated in the field of the performing arts, specifically of *clown* poetics, the research is characterized as qualitative and exploratory, with an interdisciplinary character, involving knowledge production between different domains: clownery and philosophy. In addition to theoretical production, the research integrates empirical investigation in the theatrical and poetic field of the *clown*, with the performance of scenic exercises of *clown* composition by the author, also a *clown*. The central question of the thesis deals with investigating: how is *clown* poetics related to the joyful-tragic thought and the vital affirmation in Nietzsche? And, in a backflow movement: how can this extemporaneous thought contribute to a resizing or an expansion of perspectives, conceptions, practices and forms of expression of *clown* art and craft in the contemporaneity? From an analytical contextualization of the theatrical *clown* poetics and of the reflective explanation of fundamental concepts on the Nietzschean tragic (especially what concerns the last productions of the philosopher), we have developed articulations which engender a tragic perspective of *clown* poetics. In order to play the tragic-joy and the Dionysian laughs of life affirmation, without exempting from the terrible, the grievous and the painful of the existence, in transfigurations, games of restarting and creative outputs for the joy in comic poetics of tragic clowns of laughter.

**Keywords:** Theatrical clown. Clown poetics. Dionysian tragic. Affirmation of life. Aesthetics of existence.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Footit e Chocolat .....	64
<b>Figura 2:</b> Albert Fratellini e Cartaz do circo Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus com o palhaço Lou Jacobs .....	68
<b>Figura 3:</b> Carolino (Carlos Simioni), Teotônio (Ricardo Puccetti), Cafa (Luís Otávio Burnier) no espetáculo “Valef Ormos” .....	90
<b>Figura 4:</b> Saída de Clowns no último dia do último VII Retiro do Lume, 1996 .....	100
<b>Figura 5:</b> Querubim (1996), na “Saída de <i>Clowns</i> ” do VII Retiro de <i>Clown</i> do Lume .....	103
<b>Figura 6:</b> Ferruccio Soleri como Arlequim (1963), máscara de Amleto Sartori (1915-1962) e Máscara de Arlequim, criada por Donato Sartori (1939-2016) .....	221
<b>Figura 7:</b> Integrantes do grupo – laboratório de iniciação ao <i>clown</i> .....	273
<b>Figura 8:</b> Intervenção “ <i>Black Bloc Clowns</i> , à la vida!” .....	280
<b>Figura 9:</b> Referências para as maquiagens .....	285
<b>Figura 10:</b> Maquiagens reelaboradas no decorrer dos processos dos laboratórios clownescos. ....	286
<b>Figura 11:</b> Improviso de dupla de palhaços sobre o amor, processo de elaboração do esquete “Você já amou hoje?” .....	286
<b>Figura 12:</b> Cena dos cupidos e agradecimento final. Esquete clownesco “Você já amou hoje?” .....	287
<b>Figura 13:</b> Abraços .....	290
<b>Figura 14:</b> Cena das viúvas. “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	294
<b>Figura 15:</b> Improviso em ensaio, com a boneca equilibrista “Felicidade” .....	295
<b>Figura 16:</b> Cena do espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	296
<b>Figura 17:</b> Conde Finésio (Lucas Sequinato) .....	297
<b>Figura 18:</b> Pochó (Taiane Raffa) .....	298
<b>Figura 19:</b> Palhaço Magrólios (Jeff Vasquez) .....	298
<b>Figura 20:</b> Palhaço Virgulino (Virgílio Guasco) .....	299
<b>Figura 21:</b> Chicota Tulipa (Ana Carolina Salomão) .....	300
<b>Figura 22:</b> Palhaço Juan Pernécules (Daniel Tonsig) .....	301
<b>Figura 23:</b> Tulipa Chicota brincando com a morte, em “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	303
<b>Figura 24:</b> Início do cortejo de abertura do espetáculo .....	304
<b>Figura 25:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	305
<b>Figura 26:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	306
<b>Figura 27:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	307
<b>Figura 28:</b> Palhaços nos bastidores, após serem sugados pelo “Portal”, brincando com os transeuntes .....	309
<b>Figura 29:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	310
<b>Figura 30:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	311
<b>Figura 31:</b> Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	312
<b>Figura 32:</b> Momentos de apresentações do espetáculo “Do Pó ao Poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	313
<b>Figura 33:</b> Cartaz do espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	314
<b>Figura 34:</b> Momento da cena final “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ”. ....	314
<b>Figura 35:</b> Agradecimento final “Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	315
<b>Figura 36:</b> Palhaço Zabobrim (Esio Magalhães), no espetáculo “Circo do Só Eu” .....	326
<b>Figura 37:</b> Querubina em saída de rua .....	331
<b>Figura 38:</b> Primeira saída de rua de Querubina .....	332
<b>Figura 39:</b> Saída de rua na Praça Carlos Gomes (centro de Campinas-SP) .....	333
<b>Figura 40:</b> Saída de rua em praças do centro de Campinas/SP .....	333
<b>Figuras 41 e 42:</b> Saídas de rua em praças do centro de Campinas-SP .....	338/339
<b>Figura 43:</b> Momentos do espetáculo “Pesa-me Mucho”, cena do Brinde com o público .....	340
<b>Figura 44:</b> Momentos do espetáculo “Pesa-me Mucho”, improviso durante a cena do Brinde .....	341
<b>Figura 45:</b> “Pesa-me Mucho”, preparação da roda (Pré-convocatória) .....	342
<b>Figura 46:</b> Apresentação do espetáculo Pesa-me Mucho.....	342
<b>Figura 47:</b> “Pesa-me Mucho” – Pré-convocatória .....	344
<b>Figuras 48 e 49:</b> “Pesa-me Mucho” – Pré-convocatória .....	345
<b>Figura 50:</b> Cena “Cortejo” – pré-convocatória, espetáculo “Pesa-me Mucho” .....	346
<b>Figura 51:</b> Cena “O último desejo não morre”, Querubina com o esposo falecido Genival .....	351

<b>Figura 52:</b> Cena “O último desejo não morre”, Querubina com o esposo falecido Genival .....	353
<b>Figura 53:</b> Cena “Convocatória”. Feira da Convivência (Campinas/SP) .....	355
<b>Figura 54:</b> Cena “Um Brinde à Vida” .....	355
<b>Figuras 55 e 56:</b> Momentos da cena “O Último Desejo Não Morre” .....	356
<b>Figura 57:</b> Cena “A Despedida” .....	355
<b>Figuras 58 e 59:</b> Cena “Recomeçar” .....	358
<b>Figura 60:</b> Cartaz do espetáculo “Pesa-me Mucho” .....	359
<b>Figura 61:</b> Palhaço Chacovacci, espetáculo “ <i>Cuidado! Un payaso malo puede arruinar tu vida</i> ” .....	360
<b>Figura 62:</b> Sessão de fotos no Cemitério da Consolação (São Paulo-SP) .....	367
<b>Figura 63:</b> Sessão de fotos no Cemitério da Consolação (São Paulo-SP) .....	374
<b>Figura 64:</b> Querubina rouba um beijo do grande vivente do público (Leonardo Monteiro), espetáculo “Pesa-me Mucho” na Praça Rui Barbosa, Campinas-SP .....	375
<b>Figura 65:</b> Querubina grávida (agosto de 2016) .....	376

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

ABM – Além do Bem e do Mal

AFZ – Assim Falou Zaratustra

CI – Crepúsculo dos Ídolos

EH – Ecce Homo

GC – Gaia Ciência

GM – Genealogia da Moral

HHI – Humano Demasiado Humano I

HHII – Humano Demasiado Humano II

NT – Nascimento da Tragédia

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
<b>1 PALHAÇO PESSOAL OU PRÓPRIO CLOWN NO TEATRO .....</b>	<b>37</b>
1.1 No caldeirão da palhaçaria .....	37
1.2 Tradição e criação ou garatuja genealógica de orgias clownescas .....	54
1.2.1 Cômicos de feira e o circo equestre: primórdios do circo moderno e de seus palhaços .....	55
1.2.2 A <i>Commedia dell'Arte</i> e os palhaços – <i>zibaldone</i> de associações .....	58
1.2.3 “Clown”: o que? quando? como? onde? quem? .....	61
1.2.4 A dupla de palhaços <i>Clown Branco</i> e Augusto .....	63
1.2.5 Entradas clownescas .....	69
1.3 O palhaço no teatro: Lecoq e as premissas do “próprio clown” .....	72
1.4 Palhaço teatral e pessoal no Lume .....	80
1.4.1 VII Retiro do <i>Clown</i> Para o Estudo do Cômico (1996) .....	89
1.4.2 Picadeiro – Querubim .....	100
1.4.3 O “pessoal” do Lume .....	106
1.5 Dentro-fora e fora-dentro nove fora e o palhaço o que é .....	111
1.6 Respeitável público, vamos brincar? .....	116
1.6.1 Triangulação – técnica da cumplicidade .....	117
1.6.2 Jogar com – te joga, palhaço! .....	120
1.6.3 Lições de fracasso .....	121
1.6.4 O público em cena e na cena do palhaço .....	126
<b>2 ENTRADA NA DANÇA EMBRIAGANTE COM O DISCÍPULO DE DIONÍSIO E O TOMBO CLOWNESCO NO TRÁGICO DA ALEGRIA .....</b>	<b>129</b>
2.1 Filosofia do trágico em Nietzsche .....	129
2.2 O trágico para além de “O Nascimento da tragédia” .....	133
2.2.1 Impulsos artísticos: dionisíaco-e-apolíneo .....	134
2.2.2 Sentido de artista – da arte à estética da existência .....	138
2.2.3 Alegria-se com o sofrimento – do consolo metafísico à afirmação dionisíaca ....	140
2.2.4 Do mito e rito de Dionísio ao <i>páthos</i> dionisíaco do filósofo mascarado .....	143
2.3 Trágico e dionisíaco – o triunfante Sim à vida .....	149
2.3.1 Amor <i>fati</i> e eterno retorno .....	151
2.3.2 Pelo crivo da vida .....	153
2.3.3 No mar das ondas incontáveis de risos .....	157
2.4 Trágico da seriedade: a breve tragédia e os mestres da finalidade da existência .....	159
2.4.1 O espírito de gravidade .....	163
2.4.2 A horrível contrapartida do riso .....	165
2.5 A alegria trágica .....	168
2.6 O antitrágico do mundo sério e os palhaços trágicos de humor, diversão, distração, subtração e traição .....	171

2.6.1 Movimento de mundo, encantamento e outros do mundo.....	179
2.7 A comédia da existência e o “olho de teatro” .....	183
2.7.1 Olho de teatro e olho de bobo – a perspectiva poética-cômica dos palhaços.....	187
2.7.2 Dar luz do riso às sombras .....	189
2.8 Gaia ciência – o saber alegre .....	192
2.9 Saber alegre na lógica do palhaço .....	195
2.10 Paródia e teatralização filosóficas em Nietzsche.....	197
2.10.1 Nietzsche: bufão de Deus e de si mesmo.....	200
2.10.2 A paródia dos palhaços .....	207
2.11 Máscara e corpo .....	212
2.11.1 A superação da metafísica e a valorização da arte, do corpo e da máscara em Nietzsche .....	212
2.11.2 Máscara – multiplicidade e <i>páthos</i> dionisíaco .....	216
2.11.3 Um trago na máscara do nariz do palhaço .....	219
2.11.4 Corpo-ser-próprio: a grande razão .....	223
2.11.5 Corpo-máscara, corpo-palhaço: metamorfoses dionisíacas transfigurações de si .....	226
2.11.6 Eu x Máscara: o palhaço pessoal para além do eu-mesmo e das essências.....	228
2.11.7 Tornar-se máscara: transformação e superfície de composição .....	232
2.12 A criança – terceira metamorfose do espírito .....	237
2.12.1 O palhaço e a criança nietzschiana: estado infantil-dionisíaco de jogo .....	240
2.12.2 Patetismo afetivo ou do coração do palhaço .....	247
2.12.3 Às vezes, apenas os palhaços podem tocar o trágico .....	252
2.13 Grande Saúde – a saúde do riso .....	254
2.13.1 A séria morte do riso: sintomas da convalescença contemporâneos dos “últimos homens” .....	257
<b>3 EXERCÍCIOS E COMPOSIÇÕES CLOWNESCAS .....</b>	<b>263</b>
3.1 Dos querereres e dos aconteceres .....	263
3.2 A morte, os palhaços e o trágico alegre .....	267
3.3 Exercício de composição clownesca 1: “Do Pó ao Poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	271
3.3.1 Fase 1: laboratório de iniciação do palhaço pessoal .....	271
3.3.2 Fase 2: Desenvolvimento da composição, da atuação do palhaço e da cena clownesca .....	281
3.3.3 Fase 3: “Do Pó ao Poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	288
3.3.4 Breve descrição de elementos da encenação–“Do pó ao poporopó: funeral <i>clown</i> ” .....	303
3.3.5 Apresentações do espetáculo e encerramento do processo .....	308
3.4 Exercício de composição clownesca 2: “Pesa-me Mucho” .....	316
3.4.1 No quarto escuro .....	316
3.4.2 Início da orientação dramatúrgica e clownesca .....	326
3.4.3 Primeira saída de rua – o cortejar de Querubina .....	330
3.4.4 Processo de montagem .....	334
3.4.5 Segunda saída: formar uma roda no olho da rua .....	336
3.4.6 Estrutura dramatúrgica: pré-convocatória e convocatória .....	343

3.4.7 Terceira saída de rua: maior que a roda só o sol .....	346
3.4.8 Notas sobre o processo de composição e montagem .....	347
3.4.9 Roteiro final de “Pesa-me Mucho” .....	354
3.4.10 Apresentação x Representação – maquinações da criação ininterrupta .....	359
3.4.11 “Por que eles fazem isso?” – dos encontros e travessias .....	368
3.4.12 Daquele que disse sim: uma crítica espontânea de um beijo roubado por Querubina durante “o pior espetáculo do mundo” .....	374
<b>INCONCLUSÕES</b> .....	<b>377</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>401</b>

## INTRODUÇÃO

(...) ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte com a da vida (NIETZSCHE, 1992, p. 15).

Essa pesquisa busca desenvolver uma reflexão sobre a arte do palhaço, especialmente na linha poética do palhaço pessoal e teatral, em relação com o pensamento filosófico do trágico dionisíaco, alegre e da afirmação da vida em Friedrich Nietzsche (1844-1900). A pesquisa situa-se no campo das artes da cena, especificamente da poética do palhaço, apresentando caráter interdisciplinar ao envolver produção de conhecimento entre conteúdos de diferentes domínios: a palhaçaria e a filosofia. Além de produção teórica, a pesquisa integra investigação empírica no campo teatral e poético do palhaço, com a realização de exercícios cênicos de composição clownesca pela autora.

A questão central da tese trata de perscrutar: o que a poética do palhaço<sup>1</sup> tem a ver com o pensamento do trágico alegre e afirmativo em Nietzsche? E, em movimento de refluxo: o que este pensamento extemporâneo pode contribuir para um redimensionamento ou uma ampliação de perspectivas e práticas da arte e do ofício do palhaço, dos modos de pensar e fazer o palhaço na contemporaneidade?

A poética do palhaço é plural, ou seja, envolve diversas poéticas – procedimentos, técnicas, formas de criação e expressão – que, por sua vez, correspondem às diferentes concepções, estéticas clownescas e tipos de palhaços com características e estilos singulares.

A arte do palhaço remonta a tempos imemoriais do teatro popular, de feira e de rua; da arte dos *cabotins*, saltimbancos, jograis, charlatães, bufões, *fools* e bobos da corte medieval e do teatro cômico de máscaras. Uma arte fundamentada em fazeres e saberes práticos, adquiridos na lide criativa do ofício, passados de geração a geração, via observação e convívio, transmissão oral, imitação e experiência, seja de pai para filho, de mestre para aprendiz, de palhaço para

---

<sup>1</sup> De modo geral, quando nos referimos à poética do palhaço, tratamos do fazer, da criação, da produção criadora dos modos diversos da arte do palhaço em suas múltiplas configurações, processos criativos e formas de expressão cênica. “Poiético” tem o sentido de produtivo ou criativo (ABBAGNANO, 2000, p. 772). “*Poiesis*” no grego é a ação de fazer, isto é, produção criadora, de onde deriva “*poietikós*” – que produz; que cria. Para Platão (1991, p. 37): “‘poesia’ é algo múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas”.

palhaço. Uma arte que se efetua na potência do aqui-agora do encontro teatral, erigida na relação direta, improvisacional e real do palhaço com o público.

A arte do palhaço se desenvolve em processos de contaminações, mesclas e hibridizações entre os diversos territórios das artes das cenas (como entre o teatro e o circo), em sinergia com cada época e contexto sociocultural, em um campo de criações e experimentações contínuas. Uma arte que implica o arsenal coletivo da tradição clownesca, com princípios, procedimentos e repertórios cênicos que atravessam gerações, sempre em transformações, processos de apropriação, adaptação e atualização. Junto das criações que desdobram e compõem novas poéticas e estéticas, assim como, estilos e configurações singulares de palhaços<sup>2</sup>.

Nesse processo dinâmico, há o surgimento contínuo de novas formas que acabam se diferenciando ou rompendo com o que até então vinha sendo feito e consolidado na arte clownesca, o que, por outro lado, acaba também por constituir novos padrões. Somam-se a esses fatores, as referências, trajetórias pessoais de formação e prática profissional, área artística de proveniência, escolhas e interesses artísticos de cada palhaço. Modos específicos de formação, criação, organização e produção do trabalho profissional (artístico e financeiro) influenciam e chegam a determinar processos poéticos e resultados estéticos, e acabam por constituir os próprios artistas-palhaços no desempenho do ofício.

Geralmente, os palhaços são situados no campo de produção de comicidade e de entretenimento das artes cênicas, seja no teatro, no cinema, na televisão ou no circo. Entretanto, a figura do palhaço é recorrentemente associada ao circo, como sendo a personagem cômica que irrompe no picadeiro para fazer rir e brincar com o público. Porém, a presença do palhaço na história da humanidade é bastante remota, vem muito dantes da aparição e da configuração do palhaço no circo moderno. A história do palhaço (TOWSEN, 1976) permite vislumbrar uma rede genealógica e uma cartografia da arte do palhaço, com tipos cômicos, formas de expressão e sentidos intempestivos<sup>3</sup>, que envolvem: os sátiros das Dionisíacas, os cômicos das farsas atelanas, os mimos dóricos, os jograis, saltimbancos, bufões e cômicos medievais, o bobo da corte ou do louco do rei, o palhaço sagrado ou ritual, os cômicos da *Commedia Dell'arte*, o

---

<sup>2</sup> Nesta pesquisa uso as palavras “clown” e “palhaço” indistintamente, sem deixar de definir e esclarecer as necessárias especificidades relativas ao campo artístico de proveniência e atuação dos palhaços. Do mesmo modo, uso a palavra “palhaço”, sem delimitação de gênero. A discussão de gênero na palhaçaria, especialmente relacionada à comicidade feminina e à mulher-palhaça, é recente e muito valorosa para os estudos e o desenvolvimento da poética clownesca. No entanto, não será tópico dessa pesquisa. Sobre esse assunto, ver artigo da autora “TPM – tantas palhaças mulheres em necessárias alterações de humor na palhaçaria”, In: Revista Textão, v. 6, n.1, p. 78-91, 2018.

<sup>3</sup> “[...] há valores eternamente novos, eternamente *intempestivos*, sempre contemporâneos de sua criação e que, mesmo quando parecem reconhecidos, assimilados em aparência por uma sociedade, dirigem-se de fato a outras forças e solicitam nessa mesma sociedade potências anárquicas de outra natureza. Somente esses valores novos são trans-históricos, supra-históricos, e dão testemunho de um caos genial, desordem criadora irreduzível a toda ordem” (DELEUZE, 2006, p.165).

*clown, jester* ou *fool* shakespeariano, os palhaços do circo moderno e contemporâneo, os excêntricos e cômicos do *music-hall*, do cabaré e do show de variedades, os palhaços do teatro, os cômicos clownescos do cinema, os palhaços do circo-teatro, os *stand-ups comedy*, e por aí vai. A arte dos palhaços nem sempre foi alocada no campo oficial da “Arte”, por muito tempo, foi considerada como uma manifestação menor, grosseira e de má qualidade, feita por e endereçada para um populacho inculto. Portanto, uma forma de expressão indigna e não meritória de ser valorada e legitimada como “Arte”.

O palhaço como tipo cômico geral e máscara arquetípica carrega simbologias e traços de caracterização que perpassam distintas poéticas e estéticas no decorrer do tempo, em diversas culturas, com diferentes formas e sentidos, sempre ligados à provocação do riso. As pesquisas que apresentam conteúdos da história<sup>4</sup> do palhaço evidenciam as redes e as configurações de tipos cômicos, atrelados ao desenvolvimento de específicos gêneros, poéticas e estéticas cênicas – que não só constituem tradições da palhaçaria, mas também bases (poéticas, estéticas e conceituais) da contínua produção e criação da arte do palhaço, em suas múltiplas expressões, sentidos, estilos e linhagens.

Como fenômeno e tipo cômico, o palhaço aparece, ora em maior relevância, ora menos, reconfigurando-se e transformando-se, adquirindo diversos nomes, formas, sentidos, estilos, funções e atualizações em correspondências com contextos históricos, culturais, artísticos e sociais determinados. Sendo assim, “o palhaço” não é uma mesma essência abstrata e constante, com sentidos predestinados, que simplesmente toma diferentes roupagens, nomes e formas no decorrer do tempo. Cada linhagem poética e tipo cômico clownesco são criações e diferença em si, como fenômenos de processos de transformação e criação contínuas, implicando o legado, os princípios, as concepções e as tradições que constituem o arsenal e o arquivo criativo da palhaçaria, em cada época e contexto.

Na atualidade, é evidente a presença de uma grande diversidade de formas de fazer, pensar, ensinar, aprender e viver a arte do palhaço. Em que novas tendências e formatos convivem e se mesclam com formas tradicionais e clássicas da palhaçaria, em uma verdadeira mixórdia criativa. A arte do palhaço expande-se como um campo de produção artística nas artes da cena, marcada pela heterogeneidade e a convivência anacrônica de distintas formas poéticas, estéticas e tipos de teatralidades clownescas.

---

<sup>4</sup> Destaco as seguintes fontes bibliográficas acerca da história da arte do palhaço nessa pesquisa: TOWNSEN, 1976; FABBRI et SALLÉE, 1982; ASLAN et BABLET, 1988; FELLINI, 1986 et 1970; BOLOGNESI, 2003 et 2006; FO, 2004; KASPER, 2004; CASTRO, 2005; REMY, 2006; FABBRI et SALLÉE, 1982; SILVA (todas as produções desta autora listadas no item de referências bibliográficas dessa pesquisa).

No campo teatral, especialmente através do movimento de reatualização do teatro no século XX, a poética do palhaço passa a ser amplamente desenvolvida, geralmente situada no campo das metodologias criativas e pedagogias do trabalho do ator com a máscara. A partir da década de 70, pessoas não advindas de famílias circenses ou não formadas diretamente no circo tradicional, iniciam a formação e a atuação como palhaços e circenses no chamado “circo novo ou contemporâneo” (BOLOGNESI, 2006). Assim como, surgem cursos de formação de palhaços na área teatral, cursados por atores e interessados em geral, em que se destacam as metodologias, pedagogias e concepções desenvolvidas por Jaques Lecoq (Paris), Philippe Gaulier (Londres e Paris) e Grupo Lume (Campinas-SP)<sup>5</sup>.

A partir dos anos 2000, em nível mundial, e notadamente no Brasil, inicia-se um verdadeiro *boom* da palhaçaria, com proliferação de palhaços de múltiplas tendências e estilos, muitos dos quais advindos de formações no campo teatral da palhaçaria ou do novo circo, passando a atuar em diferentes contextos e locais (teatros, rua, circo, espaços alternativos, hospitais, projetos socioculturais, educacionais e do terceiro setor). A arte do palhaço ganha destaque e presença no campo das artes da cena, no mercado profissional, na programação e produção cultural das cidades. Fazer cursos de palhaço, atuar como palhaço, realizar e apresentar espetáculos ou intervenções clownescas, tornou-se uma verdadeira tendência ou moda que ainda perdura. Como nunca, há palhaços diversos por todos os cantos e lugares.

Nesse contexto, podemos observar a convivência de formas diversas e anacrônicas da palhaçaria na atualidade, em distintas manifestações, modos poéticos e estéticos provenientes de diversos campos e em formas artísticas correspondentes a determinado tempo histórico. Por exemplo, na programação de alguns festivais<sup>6</sup> da área no país, podemos encontrar: palhaços brincantes da cultura popular brasileira, palhaços do circo tradicional (advindos da lona, de famílias circenses e da vida no circo), palhaços de teatro (que partem de concepções, metodologias de criação e formação desenvolvidas na área), palhaços de circo-teatro (tradicionais e novos que se associam às trupes familiares), palhaços estrangeiros de diversas tendências e estilos, palhaços circenses (não advindos da lona ou formados no seio das famílias circenses, com referência nos palhaços do circo de diversas tendências), palhaços de picadeiro

---

<sup>5</sup> Lecoq (1921-1999) fundou sua escola em 05 de dezembro de 1956, a “*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*”, nela lecionando até a sua morte. Gaulier (1943-), nascido em Paris, foi aluno e professor assistente de Lecoq em sua escola, vindo a fundar a sua própria “*École Internationale de Théâtre Philippe Gaulier*”. Em 1991, transfere sua escola para Londres, onde passa a receber alunos do mundo inteiro. Em 2002, Gaulier retorna à Paris, aí fixando novamente a sua escola. Burnier (1956-1995), ator e fundador do Lume (1983), diretor do grupo, realizou o primeiro “Retiro de Clown” em 1989. Participei como aluna do VII retiro de clown, em 1996 (experiência que será relatada no capítulo 1).

<sup>6</sup> O “Encontro Mundial de Palhaços Riso da Terra”, com curadoria de Luís Carlos Vasconcellos (palhaço Xuxu), em João Pessoa/PA, ano de 2001, foi exemplar nesse sentido. O Festival “Anjos do Picadeiro”, promovido pelo grupo carioca Teatro de Anônimo, desde 1996, é um importante marco no desenvolvimento da palhaçaria no Brasil.

(com referência palhaço tradicional do circo brasileiro), palhaços inovadores (seja por um estilo próprio ou determinada composição poética-estética), palhaças mulheres<sup>7</sup>. Ainda, com a mesma importância, palhaços que atuam e compõem suas performances e obras em uma zona híbrida, entre fronteiras artísticas e estilos cômicos; também, os palhaços de rua e os palhaços de hospital que trabalham com técnicas, poéticas, estéticas, formas de atuação e relação com o público, de forma contínua, a partir das especificidades e exigências destes públicos e espaços de atuação.

No campo múltiplo e heterogêneo da arte clownesca na contemporaneidade, em que coexistem distintas vertentes, concepções, poéticas e estéticas da arte do palhaço, a linha poética do palhaço pessoal e teatral é o campo focal de pesquisa e desenvolvimento da problemática da tese. Visto que, é a área da palhaçaria onde situo minhas práticas artísticas, concepções, formações e proveniência como palhaça, especialmente, de onde brotam as questões da pesquisa e para onde estas confluem.

A linha poética relativa ao “próprio *clown*” ou *clown* pessoal tem suas premissas no trabalho precursor desenvolvido por Jacques Lecoq (1921-1999), na área teatral, em meados da década de 1960, em sua Escola Internacional de Teatro, em Paris. Até então, geralmente, a existência e a formação de palhaços eram remetidas ao universo específico do circo.

Para Lecoq (2003, p. 210): “o *clown* não existe separado do ator que o interpreta”. Segundo ele, ainda que nos creiamos inteligentes, bonitos e fortes, cada um de nós tem suas debilidades e lado ridículo, que quando se manifestam fazem rir (*ibidem*, p. 212). Nessa perspectiva, o *clown* seria a própria pessoa posta em desnudamento, na exposição de suas debilidades e facetas ridículas, havendo uma transposição criativa de qualidades pessoais para o campo poético, cênico e cômico do palhaço.

O *clown* pessoal e teatral desponta como uma criação autoral do ator, na exploração artística do ridículo do próprio ser, o que envolve a descoberta, a manipulação e a seletividade de características individuais para a composição do próprio *clown* e de sua comicidade. Segundo Burnier (2001, p. 219), fundador do Grupo Lume, o *clown* “é um tipo pessoal e único (...) Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (...), portanto ‘estúpidos’, do nosso próprio ser”.

---

<sup>7</sup> A palhaçaria feminina é um fenômeno recente, no Brasil se inicia notadamente a partir dos anos de 1990, com a entrada de mulheres palhaças no metiê da arte clownesca, um campo tradicionalmente masculino, ou seja, até então, majoritariamente feito, concebido e ensinado por homens palhaços. As palhaças vêm se indagando criativamente sobre formas poéticas e cômicas, temas e produção de humor – feitos por mulheres na palhaçaria. No entanto, os modos poéticos e estéticos que fundamentam a palhaçaria feminina partem das mesmas áreas, formações, tradições e influências que serão tratadas no capítulo 1.

Para Wu (2005), o trabalho na linha do *clown* pessoal, envolve um profundo conhecimento do ator sobre si, o contato com sua própria sombra, trazendo à exposição ou à luz da cena os aspectos sombrios, negados, escondidos e defeituosos de si mesmo, de forma cômica e positivada, em um processo de transformação e superação no campo da arte, que toca a própria existência do artista-palhaço e sua reconstituição como sujeito.

Na linha poética do palhaço ou *clown* pessoal, mais do que formas dadas e estereotipadas, o que causa riso são as manifestações autênticas do ator como *clown*, advindas da sensação de desconforto e insegurança, da exposição do próprio ridículo, do fracasso, dos acidentes e desvios de percurso que assolam o palhaço e suas ações no plano da composição clownesca e da comicidade cênicas, sempre em jogo lúdico e relação direta com o público.

Sendo o *clown* pessoal uma máscara atrelada à pessoa do ator, uma criação única e singular que parte de seu próprio ridículo e corpo, não se trata de um tipo ou personagem fixo e pré-estabelecido, tampouco da reprodução ou da imitação de um modelo dado ou pré-existente de palhaço.

A criação e a atuação do *clown* pessoal não se fundamentam em um texto dramaturgicamente pré-existente, que sirva de argumento ao espetáculo. A atuação do palhaço parte da própria dramaturgia do palhaço, ou seja, ações, improvisações e uso de repertórios cênicos que configuram situações e enredos, podendo ser estruturados em roteiros esquemáticos, similares aos *canovaccios* da *Commedia Dell'arte*, que servem de base à atuação.

Um palhaço (teatral ou circense) não é uma personagem que se restringe a um determinado espetáculo ou experiência artística, pois transcende a duração e a existência de suas próprias obras e experimentos, ao mesmo tempo, é com estes que se desenvolve e se transforma por toda uma vida – a sua vida de palhaço.

A noção de “pessoal” também diz respeito à construção de uma técnica pessoal pelo palhaço, às formas próprias de conceber, criar e lidar com o ofício e a poética do palhaço, em relação com o mundo, o que envolve instâncias éticas, dentro e fora de cena, em interação e retroalimentação entre arte e existência.

A linha poética e a teatralidade clownesca relativas ao palhaço pessoal e teatral ou o “*clown* do teatro” são mais identificadas com as formas de atuação e composição cênica do teatro do que do circo, sem prescindir do legado e de referências fundamentais da arte dos palhaços circenses.

Os palhaços clássicos e excêntricos do circo europeu (como Charlie Rivel, Grock, Os Fratellini, Joe Jackson Jr.) e também os clowns do cinema (como Buster Keaton, Charlie Chaplin, Laurel e Hardy, Harold Lloyd, Jacques Tatit, Irmãos Marx), especialmente do cinema

mudo, são importantes referências que se coadunam com os modos de expressão e composição cênica do palhaço teatral e pessoal (BURNIER, 2001).

No trabalho do palhaço pessoal e teatral se investe conscientemente, tecnicamente e poeticamente nos entrecruzamentos dinâmicos entre a pessoa do ator e a *persona* (máscara) do palhaço para a composição teatral-clownesca. O ator compõe-se como máscara-palhaço, ao mesmo tempo em que o palhaço (re)compõe a própria pessoa do ator. Ou seja, entre a *persona* (máscara) do palhaço e a pessoa do ator se dão imbricações, transformações, afetos e recomposições, tanto no plano da arte, quanto no da existência.

Na linha poética do *clown* pessoal é ainda mais notável as possíveis correlações entre arte e vida, ao envolver instâncias de cooperação, influência mútua e cocriação entre ética (modos de ser, pensar e fazer em existência) e poética (modos de fazer, pensar e criar em arte). Sendo assim, o exercício poético do palhaço pessoal pode também ser avaliado como uma experiência ética e estética, implicando experimentação, criação, relações com o mundo e transformação de si em arte, que não se separa e influencia a própria vida do oficiante, tocando a possibilidade de uma estética da existência em arte-e-vida.

A pesquisa aporta um questionamento filosófico no campo poético do palhaço: o que a concepção nietzschiana de trágico alegre e de afirmação da vida tem a ver com a arte do palhaço? Um questionamento filosófico que tem em seu âmago uma questão ética, ao abordar a capacidade de afirmar a vida em sua integralidade.

O pensamento do trágico em Nietzsche é uma contribuição singular e de extrema importância não apenas ao domínio da filosofia, mas também para podermos pensar e fazer sobre modos de criação em arte e vida. Um pensamento ético e estético que enseja uma avaliação problematizadora e afirmadora da vida, da existência e também da arte.

Nietzsche enaltece a arte como forma fundamental de conhecimento, criação e potência, o que faz com que ele proponha uma perspectiva estética da existência – para que a vida se torne uma obra de arte. Na perspectiva nietzschiana de uma “metafísica de artista”, todo acontecer é abordado por um sentido de artista e a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 18), o que é radicalmente oposto a quaisquer justificações, interpretações, juízos, finalidades e valores morais da existência e da arte.

Para Nietzsche, tanto a vida, quanto a arte são questões estéticas (artísticas e poéticas), em refutação e para além dos forjados moralismos, idealismos, transcendências metafísicas e compreensibilidades conceituais da existência. A estética-ética do trágico nietzschiano envolve o experimentalismo, as vivências, a intensidade das paixões, o saber alegre, o jogo, o humor, as mascaradas e a comédia da existência, o corpo como grande razão e “fio condutor e

interpretativo para todas as questões humanas” (BARRENECHEA, 2009, p. 43) e do mundo. Assim, em necessárias mudanças e criações contínuas de novos valores e sentidos, no meio da vida – “a vida como meio principal de conhecimento” (NIETZSCHE 2001, p. 215). Nietzsche aponta a necessidade de uma arte trágica (o que não diz respeito apenas à tragédia grega), que envolva um saber alegre, trágico e dionisíaco advindo das experiências (re)criadoras e dos sentidos afirmativos da vida em sua integralidade.

Ao tratar do “trágico” nesta pesquisa, dou enfoque à filosofia do trágico em Nietzsche, o que não diz respeito aos estudos específicos da poética da tragédia. Portanto, saliento que a poética da tragédia e mesmo a tragédia, enquanto gênero teatral e dramaturgicamente, não são temas e conteúdos diretos que balizam esta pesquisa. Desse modo, no que diz respeito ao plano poético, cênico e teatral, nosso enfoque e interesse é sobre a poética do palhaço.

Em seu primeiro livro NT (1872), aos 27 anos, o jovem Nietzsche traz à baila uma obra densa e complexa, polêmica para os filólogos e filósofos de sua época. Esse livro inaugural é o mais reconhecido do autor, no que diz respeito à filosofia do trágico e à estética da tragédia. No entanto, o pensamento acerca do trágico em Nietzsche, na última fase de suas produções, ganha uma interessante conotação e virada, em que o trágico é associado à alegria, ao riso, à paródia e à afirmação da vida.

Em seu último livro EH (1888), Nietzsche enfatiza a problemática essencial em torno de seu pensamento imbuído do *páthos* dionisíaco, afirmativo ou trágico, evidenciando o seu conceito de trágico como “a mais alta afirmação”, “um grávido e alegríssimo sim para a vida”, isto é, a capacidade de afirmar a vida com alegria, sem reservas, envolvendo todos os aspectos e acontecimentos da existência, inclusive os mais estranhos e terríveis (NIETZSCHE, 2003, p. 84-85).

Especialmente, sobre o último trágico da fase madura das produções<sup>8</sup> de Nietzsche – em que o filósofo aborda o problema trágico da existência junto do ensejo de uma perspectiva cômica e paródica da existência, com a presença e a convocação do riso – que desenvolvo reflexões e alianças com a poética do palhaço.

Trágico e dionisíaco são termos distintos que confluem para um mesmo conceito, ou melhor, uma visão de mundo, uma jornada do vir-a-ser, na avaliação e criação de valores, na invenção de novas formas de vida. Na filosofia nietzschiana, o dionisíaco é trágico e o trágico é dionisíaco, ambos se ligam à afirmação alegre da vida. A implicação trágica neste mundo

---

<sup>8</sup> Tendo como fontes primárias as seguintes obras da produção do filósofo: a) da segunda fase – “Aurora” (1881) e “Gaia Ciência” (1882); b) da terceira fase (a última): “Assim falou Zaratustra” (1883- 1885); “Além do Bem e do Mal” (1886), “Crepúsculo dos Ídolos” (1888) e “Ecce Homo” (1888).

passa convocar a alegria e o riso, junto da afirmação dionisíaca da vida em sua totalidade, no eterno vir-a-ser e na transitoriedade do que existe.

Uma afirmação trágica e alegre da vida implica o amor à vida em sua exuberância, finitude, incompletude, instabilidade, imperfeição e imprevisibilidade – necessariamente envolvendo os acontecimentos trágicos, até os mais terríficos e tenebrosos. A afirmação trágica ou dionisíaca não é um sim passivo de aceitação, assunção e resignação ao que se passa ou acontece, à suportaçã dos fardos ou da realidade tal qual é, em conformismo e continuísmo dos forjados e milenares valores, juízos e morais transcendentos. Pelo contrário, a concepção de trágico e dionisíaco, ligada à afirmação da vida, trata de processos de vivências, criações, transfigurações e produção de sentidos, em transformação e jogo agonístico de destruição e impreterivelmente de criação.

A noção de “vida” nessa pesquisa não diz respeito à vida como um simples atributo limitado ao orgânico ou à perspectiva da vertente biológica respaldada na racionalidade biomédica. Abordamos a “vida” como campo e movimento das potências, forças e formas em relação, ao poder de afetar e ser afetado, à capacidade de inventividade, experimentalismo e composição. A vida para Nietzsche é atividade criadora e vontade de potência. Dias (2011, p. 15) analisa que na filosofia de Nietzsche: “A vida foi definida a partir da ótica da arte, que privilegia o aspecto de intensificação da potência. (...) Viver não é apenas adaptar-se às circunstâncias externas: a vida é, antes de tudo, atividade criadora”.

O filósofo bufão Nietzsche, brincante e discípulo de Dionísio, convida ao riso para o embate com a dor, a falta de sentido, o terrível – a fim de exaltar e acolher os múltiplos aspectos paradoxais (negativos e positivos) da vida. A integralidade das diversas facetas da vida, enquanto forças plásticas e dinâmicas, que constituem nossas vivências em criação, em um processo de conquista de um saber alegre (gaia ciência) e afirmação vital. Um empreendimento poético, ético e estético que demanda uma capacidade alquímica e vital de transmutação, na expressão e no fluxo beligerante da vontade de potência: afirmar alegremente a tragicidade da vida, sem resignação, pessimismo e otimismo indolente.

Assim, pergunto: a arte do palhaço seria um campo poético e experimental da possibilidade de afirmação trágica da vida, em celebração e potencialização alegre da vida, envolvendo todas suas vicissitudes e até seus aspectos terríveis? Como as tragicidades inerentes da vida são redimensionadas e apresentadas pela perspectiva cômica e poética do palhaço, em que a dor convive com o riso, e por ele é transmutada?

Seria o palhaço uma máscara de potência dionisíaca? Podemos considerar a poética cômica do palhaço como dionisiacamente trágica? O palhaço em seu plano de expressão e

composição poética seria um portador de um grande sim à vida? Se o palhaço afirma a vida, como o faz? Com isso o artista-palhaço afirma a própria vida para além da arte ou da cena?

Quais sentidos e possibilidades sobre o fazer artístico e a própria figura do palhaço podemos experimentar, redimensionar, rever e perspectivar a partir do pensamento filosófico do trágico alegre e dionisíaco em Nietzsche?

De antemão, vários elementos da arte do palhaço nos levam às possíveis associações com o pensamento nietzschiano do trágico alegre e dionisíaco. Por exemplo, a rebelião genuína da brincadeira, a inventividade e a inocência do jogo, a alteridade da máscara, a premência do corpo e dos instintos, a potencialização dos afetos e a celebração do riso presentes na arte do palhaço. A relativização dos sentidos dados e das ordenações instituídas pela poética cômica e cênica do palhaço, criam outras visões e experimentações de mundo, põe em marcha as dinâmicas vitais do corpo, do devir e das relações entre as pessoas, por jogo, riso e alegria.

Na área de produção acadêmica no Brasil, não encontrei artigos, dissertações e teses que tratem da problemática e das questões apresentadas nessa pesquisa, ou mesmo abordagens, análises e relações diretas entre a arte clownesca e o palhaço com o trágico em Nietzsche. Evidentemente, é enorme a produção acadêmica e bibliográfica tanto acerca da arte do palhaço, em suas múltiplas vertentes poéticas e estéticas, quanto da filosofia do trágico em Nietzsche.

A pesquisa desenvolve uma aproximação problematizadora e analítica entre a arte do palhaço e os sentidos do trágico alegre e da afirmação da vida na filosofia de Nietzsche, envolvendo o que se pode redimensionar e contribuir à arte clownesca e aos palhaços em geral, tendo em vista as questões que norteiam essa investigação.

Uma antiga anedota associa o nascimento do pensamento (especificamente da filosofia) junto ao riso. A anedota trata de um astrônomo (Tales de Mileto) que ao passear durante a noite, para observar o céu, com o olhar e o pensamento nas alturas, acaba por tropeçar e cair dentro de um poço que estava em seu caminho. O astrônomo, distraído e embebido em seus pensamentos, vê-se de volta ao mundo concreto, através da grande e inesperada queda. Em uma das versões<sup>9</sup>, ele acaba socorrido por uma rapariga trácia que ri dele e da situação em que está metido, lhe atentando que por estar tão interessado nas lonjuras do céu, não foi capaz de perceber o que estava no chão, diante de si e de seus pés. A situação ridícula do homem que pensa (na figura do astrônomo) traz uma reflexão sobre o próprio pensar, pesquisar, teorizar ou filosofar. O embevecimento na abstração, na teorização, na sede de conhecer, carrega o pensador e seus pensamentos para longe da realidade e do mundo concreto que o cercam e onde

---

<sup>9</sup> Cf. PLATAÃO, 2010, p. 248.

ele está, não permitindo que enxergue o próprio chão onde pisa, o que o leva às grandes quedas. O riso da queda e da situação aponta uma perspectiva risível sobre o pensador, com o pensamento pregado nas alturas. Por outro lado, a queda concilia o pensador com o mundo, onde está, tropeça e cai, e com o que está diante do seu nariz. No entanto, os seus devaneios não lhe permitem perceber. Já avisara Nietzsche (2001, p. 19): “Não fique no rés do chão! Não suba alto demais! O mundo parece mais belo a meia altura”. Com isso, apresento um grande desafio dessa tese: a difícil conciliação do passo a passo da produção teórica e prática com um pé na palhaçaria e outro na filosofia do trágico nietzschiano, em um longo caminho, cheio de desvios, demorares, obstáculos, imprevistos e quedas, tão pertinentes ao caminho de um palhaço. Um caminho clownesco em doutoramento, com o pensar voltado à constelação do trágico em Nietzsche, cheio de tropeços e voltas sem fim em um picadeiro circular de ensaios e tentativas. Também, a queda em um poço de solidões e clausuras da ascese do douto.

Enfim, o que se produziu, entre caminhos e quedas, possa ser alçado como água de poços de reflexões e práticas para quem tem sede de riso, vida, arte, palhaçada, transformação, potência e querer-artista em poéticas clownescas de alegria e afirmação trágicas. E, sobretudo, que tal empreitada árdua e cheia de “dores das parturientes” (NIETZSCHE, 2006, p. 75), não deixe de ser motivo de risos.

### **Do brotamento das questões**

Os questionamentos da tese, fundamentalmente, nascem a partir de minha própria experiência e devaneios como palhaça, de práticas, concepções, observações, formações, processos criativos, fruições de espetáculos, reflexões, experiências como pedagoga na formação de palhaços, diretora de espetáculos e esquetes clownescos. Enfim, uma gama de vivências variadas que constituem meu percurso e ofício na arte do palhaço.

Cursei graduação em Artes Cênicas, mudando a ênfase do Interpretação Teatral para Licenciatura em Teatro na UFRGS, em função de exercício profissional no ensino formal na área do teatro-educação. Soma-se à minha formação universitária, a atuação como atriz em diversas montagens teatrais, na cidade de Porto Alegre/RS, especialmente, a participação em grupos de teatro (Usina do Trabalho do Ator, de 1996 a 1998; Grupo Babamáz, orientado por Roberto Birindelli, de 1997 a 2001) com espetáculos e práticas continuadas de treinamento do ator, mormente situadas no campo da Antropologia Teatral. Minha formação e prática como palhaça se erige no campo teatral e se filia à linha de trabalho poético do *clown* pessoal.

Iniciei minha formação como palhaça junto ao grupo de teatro Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, através do “VII Retiro do *Clown* para Estudo do Cômico”, realizado em 1996, com Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. A partir dessa experiência germinal, escolhi ser palhaça e adentrar neste ofício e campo poético, como escolha artística e de vida, todavia, continuando a atuar como atriz e pedagoga na área teatral.

O retiro de *clown* é um processo de formação inicial do *clown* pessoal, concebido e desenvolvido pelo grupo Lume (Burnier e Puccetti), com uma metodologia própria, tendo como referências primeiras a formação de Burnier, quando bem jovem, com Lecoq e Gaulier em Paris. O *clown* pessoal é uma das linhas de pesquisa do trabalho do ator e da criação teatral no Lume. Como descreve Renato Ferracini, ator e pesquisador do grupo, o retiro:

(...) processo iniciático, doloroso e difícil, que é o de expor seu ridículo e sua ingenuidade. (...) um trabalho intenso, em algum lugar isolado [chácara ou casa de campo] (...), longe de qualquer preocupação cotidiana (...). Nesse “retiro de *clown*”, nome dado a tal processo iniciático, estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são *clowns* procurando emprego, enquanto o dono do circo, o *Monsieur Loyal*, está à procura de outros *clowns* para contratar. (...) Estabelece-se, dessa forma, um jogo durante 24 horas por dia, em que o(s) orientadore(s) do trabalho, no caso o *Monsieur Loyal*, buscará colocar os atores em situações-limite de constrangimento. (FERRACINI, 2006, p. 219).

O retiro do *clown* com o Lume foi uma experiência inicial, ponto de partida e de constante retorno para a palhaça que fui, sou e posso ser. Após o retiro, realizei diversas formações na linha poética do *clown* pessoal e teatral, com palhaços expoentes que possuem estilos próprios, diversos em suas tendências, procedimentos poéticos e configurações estéticas. Dentre aquelas, destaco as formações mais significativas, também de maior duração e continuidade, para o meu desenvolvimento como palhaça, com os mestres: Ricardo Puccetti, Ana Wuo, Eric de Bont, Philippe Gaulier e Esio Magalhães.

Além de várias práticas formativas, fundamentalmente, foi através de processos criativos, apresentações de espetáculos e esquetes clownescos, especialmente com o Grupo Firuliche (POA/RS, 2000- 2006), que fui me desenvolvendo como palhaça e descobrindo o universo amplo, múltiplo e maravilhoso dos palhaços e da arte clownesca. Aprofundei-me na área, através de pesquisa acadêmica, do ensino da arte do palhaço, da realização de direção e orientação de espetáculos e esquetes clownescos.

Com a realização do mestrado em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Educação na UFRGS, se deu o meu primeiro tropeço na filosofia. Aí se iniciaram as primeiras aproximações, reflexões e questionamentos advindos do encontro entre a arte do palhaço e a

filosofia. No mestrado, a linha de pesquisa em que me inseri tinha como referência central as filosofias das diferenças, com enfoque nas produções de Gilles Deleuze.

Minha dissertação, intitulada “Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir” (2009), com orientação de Gilberto Icle (FACED/UFRGS), se situa em uma zona fronteiriça de produção e tessituras entre o teatro, a filosofia e a literatura, com embasamento teórico, conceitual e metodológico fundamentado nas perspectivas pós-estruturalistas, especialmente nas produções filosóficas de Gilles Deleuze.

Na dissertação, tipos da genealogia e da historiografia do palhaço operam como personagens conceituais, dramatizam conceitos filosóficos e o próprio conhecimento da palhaçaria, operando como agentes de enunciação. Palhaços e tipos cômicos, para além de suas concreções e existências empíricas e históricas, atuam como potências intempestivas, enquanto personagens conceituais e filosóficas, ou seja, como “presenças intrínsecas ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 9). A dissertação ganhou um caráter literário em que a performatividade da linguagem suplantou a informatividade, a linearidade da razão e da lógica, tanto na produção textual, quanto na forma de escrita. As problematizações e os conteúdos (teatral, clownesco e filosófico) que fundamentam a dissertação, ainda que estudados com extremo rigor, tornaram-se dispositivos de uma produção que se evidenciou eminentemente como literária, composta por “cenas de escritura”, com jogo, ficcionalização, fragmentação, variação e fabulação<sup>10</sup>.

Por meio dos estudos das obras de Deleuze, deparei-me com uma rede de filósofos (suas obras, conceitos e pensamentos), que também são temas da própria produção, apropriação, interpretação e criação filosóficas deste autor. Foi assim que surgiu meu interesse pela filosofia de Friedrich Nietzsche, através das obras de Deleuze, e, também, de conteúdos das disciplinas cursadas no curso de mestrado.

Especialmente, a leitura de “Nietzsche”, de Deleuze (1976) disparou meu interesse pelo pensamento e filosofia nietzschianos. O contato com essa obra suscitou a minha curiosidade e o fascínio inicial pelas concepções acerca do trágico ou dionisíaco, da afirmação da vida e da alegria em Nietzsche, apresentando-se como um pensamento arrebatador que me instigava profundamente.

Nesse período, passei a visionar uma possível aproximação entre os sentidos da arte do palhaço e do pensamento nietzschiano do trágico dionisíaco. A dissertação já estava em um

---

<sup>10</sup> Sobre o processo de escritura dessa dissertação e reflexões sobre as formas de escrita da pesquisa em artes da cena, conferir artigo da autora: “Repensar-se, reescrever-se: das possibilidades de escritura da pesquisa em artes da cena na academia”, In: Conceição/Conception – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, v. 6, n.2, p. 213-228, 2017.

estágio avançado de produção, e acabou abarcando alguns laivos e influências de minhas leituras de Nietzsche e da noção de trágico afirmativo.

Desde então, se erigiu o vislumbre de refletir sobre a possibilidade de pensar e fazer o palhaço e sua arte em articulação com os sentidos do trágico alegre e da afirmação de vida em Nietzsche – o que na etapa final do mestrado foi avistado e na dissertação apenas tangenciado.

O sentido de afirmação trágica da vida, de forma intuitiva e obscura, ressoava para mim com o próprio sentido de minha escolha artística em ser e atuar como palhaça. Também, surgia o interesse do desenvolvimento de reflexões acerca do palhaço e da arte clownesca a partir da perspectiva do trágico dionisíaco, aportando um questionamento filosófico ao campo poético e experimental do palhaço.

Após o mestrado, em 2010, ingressei como professora substituta no Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, lecionando por dois anos no curso de graduação em Interpretação Teatral. Dentre as disciplinas, ministrei laboratórios de composição para atores em formação, com conteúdos e instrumentalização para o jogo e a composição clownesca.

Nesses laboratórios, através de exercícios, jogos e improvisações, sem caráter ou realização de ritual de iniciação<sup>11</sup> do palhaço, se dava um processo experimental com os alunos, para a descoberta e a criação do próprio *clown*. Essa experiência germinal de docência continuada na área acadêmica, na área de formação de atores, estava imbuída do meu encontro com a filosofia e os questionamentos iniciais, ainda obtusos, acerca da aproximação do último trágico nietzschiano e a arte do palhaço.

A partir de apresentações de experimentos e cenas clownescas dos alunos, como parte das atividades formativas e mostra de resultados das disciplinas, surpreendentemente, me deparei com amostras, associações, apropriações e concepções dos alunos, que tocavam diretamente minhas questões iniciais acerca do *clown* e o trágico afirmativo. Questões, a meu ver, que eram tão implícitas, resguardadas e de certa maneira inauditas em minha prática docente, ainda que a habitassem fortemente.

As cenas apresentadas tinham grande variedade de formatos, muitas delas, aportavam experiências pessoais vividas pelos alunos, porém, transformadas pela perspectiva e a composição cênica do palhaço. Assim, o que era doloroso, constrangedor, triste, traumático e

---

<sup>11</sup> A máscara é um objeto de origem ritual, usada para a movimentação do humano-mascarado na interligação dos planos sagrado e profano, mundano e divino, natural e sobrenatural, vida e morte. A partir da concepção de Burnier, criador inicial da metodologia e das concepções do palhaço pessoal no grupo Lume, do qual foi fundador, diretor e ator, o palhaço por portar uma máscara teria que passar por uma espécie de “iniciação”, um rito de passagem, como os que possuem provas penosas, difíceis e dolorosas ou os que se relacionam aos processos de adesão a um determinado grupo para deste se tornar um membro (Cf. BURNIER, 2001, p. 209-210).

incomodativo, passava a ganhar um espaço de reapresentação e reinvenção ao revés, com a permissão e a transformação criadora, alegre e afirmadora do palhaço. Presenciava-se a transmutação do que não era risível em risos, do pesado ao leve, da gravidade à bobagem, da realidade à fantasia, da existência à arte e da arte à existência. Como um exemplo, a seguir, descrevo uma cena apresentada por uma aluna, em uma das tarefas finais, em que os discentes deviam responder, em qualquer registro cênico (*clown*, performance, dança, etc.), a questão: “o que é *clown* para mim hoje?”.

A aluna entrava em cena vestindo peças de roupas, chapéus e bijuterias sobrepostos. Ela era uma montanha sobrecarregada de objetos, mal podíamos vê-la. Então, ela começava a tirar do corpo cada peça, dizendo de onde vinha ou o que significava, com ironia e sutil sarcasmo. “Linda essa pulseira! Comprada em uma de minhas viagens ao exterior. Esta blusa ganhei de uma tia, para ficar bem bonita e chique. Essa saia veste bem, me dá um estilo *hippie*. Esse pregador de cabelo, ganhei da minha vó: para prender teus cabelos desgrenhados e ficar mais mocinha, ela me disse”. E assim seguia, até ficar nua e dizer: isso tudo não sou eu! Então, ela colocava o nariz de palhaço e dizia: essa sou eu. E ficava nos olhando, nua, apenas com o nariz de palhaço. Seu corpo começou a tremer. Ela nos olhava, às vezes sorria, outras parecia amedrontada, triste, muito séria, voltava a sorrir, em variações de emoções no contato conosco. Era tudo muito transparente em sua exposição. A aluna começou a chorar. E todos nos comovemos com o que ela apresentava. Ela estava exposta, sensibilizada e fragilizada pelo o que havia feito e estava fazendo.

Então, pedi que ela fechasse os olhos e respirasse profunda e lentamente, percebendo sua respiração, soltando o ar pela boca. Assim que percebi, que através da respiração, ela foi se acalmando, cochichei em segredo para alguns alunos que eram mais próximos dela, pedindo que a vestissem com carinho, usando algumas peças de roupas largadas por ela no chão. Foi, novamente, um momento bastante significativo para todos nós. A delicadeza com que os alunos passaram a vesti-la e a tocá-la era de um profundo respeito, acolhimento e beleza. Ao fim, pedi com gestos, em silêncio, que eles vestissem o nariz de palhaço na aluna. Então, solicitei que ela abrisse os olhos. Ela estava vestida desconjuntadamente com algumas peças de roupas que havia preterido. Também, havíamos preparado uma surpresa para ela. Quando ela abriu os olhos se deparou com todos nós com nariz de palhaço, diante dela, olhando-a. Ela nos olhava e passou a rir. Olhava para as roupas que vestia e ria muito. Todos nós também ríamos com ela. Ao fim, convidei o grupo para uma dança livre entre os palhaços, encerrando as apresentações em aula. Os alunos-palhaços brincavam, riam, se abraçavam e dançavam em uma grande brincadeira.

Como canta Chico Buarque<sup>12</sup>: “e se, de repente a gente não sentisse a dor que a gente finge e sente. Se, de repente a gente distraísse o ferro do suplício (...). Então, eu te convidaria pra uma fantasia... Canta a canção do gozo, da graça, da vida”.

Ainda os observando e conduzindo o que acontecia, eu sentia um turbilhão de sensações no corpo, com muita alegria pelo o que os alunos haviam apresentado. Questionava-me silenciosamente e entusiasmada: “O que a arte do palhaço é capaz de transformar e ressignificar? Qual é essa potência que transforma e supera a dor e a negatividade em alegria, em criação de outras saídas e modos de ser-estar com prazer e jogo? Ao mesmo tempo, oferecendo um momento raro, intenso e significativo de uma vivência em teatro?”.

As apresentações dos alunos reacendiam fortemente meus questionamentos e interesses sobre a relação do palhaço com a alegria trágica ou o trágico da afirmação em Nietzsche. Do mesmo modo, tais questionamentos também se aliavam com minha vontade e indagação artísticas sobre: como o palhaço pode tratar poeticamente de temas tidos como sérios, graves e dolorosos, em possíveis correlações entre o trágico e o cômico?

Eis, enfim, a queda da palhaça no trágico nietzschiano na atual pesquisa. Produzi e percorri a grande aventura que foi essa tese, em relação com palhaços locais, realização de novas formações, criação e apresentação de espetáculos relacionados à pesquisa, construção de parcerias que são partes, passos e alianças fundamentais para a realização dessa pesquisa. Em Barão Geraldo, também tive a alegria de ter o meu primeiro filho, outra aventura que atravessou o caminho da tese, impondo a vida como meu grande lugar e presente. Fortalecendo ainda mais minhas raízes móveis com a terra de Barão Geraldo, para onde sempre retornei, onde tanto (re)nasci e me (re)fiz como palhaça, artista e pessoa.

### **Da pesquisa e dos desejos – metodologia, hipótese, questão central, questões secundárias**

A fundo  
Um pesquisador, eu? Oh, não use a palavra! –  
Sou somente pesado – de muitos quilos!  
Eu caio, caio sem parar  
E enfim, chego ao fundo!  
(NIETZSCHE, 2001, p. 44).

Como já mencionado, a questão central da tese trata de investigar o que a arte do palhaço, principalmente na linha poética do palhaço pessoal e teatral, tem a ver com o pensamento do trágico dionisíaco e afirmativo em Nietzsche. E, em movimento de refluxo, o

---

<sup>12</sup> Música “Fantasia”, letra de Chico Buarque (1978).

que este pensamento extemporâneo pode contribuir para um redimensionamento ou uma ampliação de perspectivas e práticas da arte e do ofício do palhaço na contemporaneidade – em seus múltiplos sentidos, modos de pensar e fazer, diferentes poéticas e estéticas.

Temos como hipótese que o palhaço em sua arte pode tocar e mobilizar os sentidos da alegria trágica, pela capacidade poética de (re)criar, resistir e burlar as opressões, tristezas, breves e sérias tragédias da existência, junto do riso, do humor e das transformações de si em arte e vida, em movimento de afirmação da vida. Sendo assim, a arte clownesca pode ser associada aos sentidos do trágico alegre nietzschiano, como exercício poético e estético de alegria e afirmação vitais, afetando o público e o mobilizando-o para tal. Através do riso, da máscara, do corpo em arte, do jogo e da criação poética e patética (*páthos*) de sentidos e perspectivas cômicas da existência e das questões humanas.

A partir da questão principal, também pergunto como o palhaço move e efetua os sentidos do trágico alegre em seu próprio fazer, campo poético, modos de expressão e de composição clownescas?

A pesquisa envolveu investigação no campo empírico, em parte ganhando caráter metodológico de pesquisa-ação<sup>13</sup>, por meio de exercícios de composição clownesca. Os exercícios de composição clownesca são experimentos cênicos, realizados com o intuito de tratar e explorar as questões que povoam a tese, através dos modos de expressão, pensamento, criação, pesquisa e composição próprios da poética do palhaço e da cena clownesca.

Com os exercícios de composição clownesca não busquei verificar, confirmar ou negar a hipótese principal da tese, mas mobilizar e manusear os questionamentos e conteúdos teóricos, artísticos e filosóficos, também, no campo empírico e poético do palhaço. Sem pretender com isso, dar qualquer resposta efetiva ou de caráter universal, tampouco expor ou construir algum modelo, método ou realizar pesquisa aplicada. Sendo assim, os exercícios de composição clownescas são um campo de experimento inicial, abertos às possíveis relações e afetações dos sentidos do trágico alegre e da afirmação da vida em palhaçaria.

Foram realizados quatro exercícios de composição clownesca no período de doutoramento, entre os anos de 2013 e 2015, como parte da pesquisa, que resultaram em quatro espetáculos clownescos: 1) “Do pó ao poporopó: funeral *clown*”, com minha direção, estreia em maio de 2014; 2) “Enfim Sós: uma tragicomédia clownesca”, com atuação de Fábio Castilhos (palhaço Julieto Justo) e Melissa Dornelles (palhaça Roliça), com minha direção e

---

<sup>13</sup> Segundo Fonseca (2002, p. 34-35): “A pesquisa-ação pressupõe uma participação planejada do pesquisador na situação problemática a ser investigada. (...) O pesquisador quando participa na ação traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização da sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram. A reflexão sobre a prática implica em modificações no conhecimento do pesquisador”.

assistência de Giovana Zóttis, estreia em julho de 2015, ainda em cartaz; 3) “Pesa-me Mucho”, solo com minha atuação e direção e 4) “Circo da Miséria”, atuação do palhaço e poeta Jeff Vásquez (Palhaço Magrólios), com minha orientação cênica e clownesca, estreia em setembro de 2015, atualmente em cartaz<sup>14</sup>.

Apenas dois destes exercícios composicionais e espetáculos são descritos e analisados na tese, integrando a produção teórica aqui apresentada. O critério dessa seleção se deu, especialmente, por serem exercícios de composição clownesca que tratam do mesmo tema: a morte. Também, por serem os exercícios composicionais que planejei realizar desde o projeto inicial desta tese.

Como parte da coleta de dados, para o desenvolvimento de análises sobre os exercícios de composição clownesca, foram realizados diários de campo dos processos de ensaios pela pesquisadora, assim como, registros fotográficos e videográficos de alguns ensaios e apresentações realizadas.

## **Dos capítulos**

O primeiro capítulo desenvolve contextualização e análise da linha poética do próprio *clown* (Lecoq) e do palhaço pessoal (Lume) no teatro contemporâneo. Primeiramente, desenvolvo um recorrido pela história e a tradição do palhaço, a fim de apontar legados que estão na base dessa linha poética clownesca teatral. Após, aprofundo as concepções, metodologias e pedagogias do palhaço próprio e pessoal no teatro, respectivamente como foram inicialmente desenvolvidas por Jacques Lecoq em sua *École Internationale de Théâtre*, em Paris e pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais Lume/ UNICAMP (Campinas/SP). Somam-se aos estudos e às análises, concepções, práticas, metodologias e pedagogias do palhaço pessoal e teatral desenvolvidas por Ana Wuo (Uberlândia, MG), Eric de Bont (Ibiza, Espanha), Philippe Gaulier (Paris, França) e Esio Magalhães (Grupo Barracão Teatro, Campinas/SP). As formações clownescas realizadas pela autora e palhaço com estes mestres citados acima, exceto Lecoq, também são referências principais.

O segundo capítulo apresenta um estudo e uma revisão bibliográfica acerca da filosofia do trágico em Nietzsche, especialmente o último trágico – da alegria, do riso, da paródia e da

---

<sup>14</sup> A realização das montagens e primeiras apresentações dos exercícios de composição clownesca foram viabilizadas através da obtenção de financiamento para produção cultural, em processos seletivos de concorrência pública. A saber, exercício 1- Edital Aluno Artista SAE/UNICAMP – em duas edições consecutivas, anos de 2013 e 2014; exercício 2 – Prêmio Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo, do Ministério da Cultura (2014); exercícios 3 e 4 – edital do Fundo de Investimento à Cultura da Prefeitura de Campinas/ Secretaria Municipal da Cultura (FICC 2014), ambos na categoria de número clownesco.

afirmação da vida. Apresento alguns conceitos e noções que povoam a constelação do pensamento trágico afirmativo e dionisíaco em Nietzsche, desenvolvidos e apresentados de forma dispersa pelo autor em sua extensa produção filosófica. Para tal, contei com estudos e análises de obras de filósofos especialistas sobre o tema, tais como: Miguel Barrenechea, Maria Cristina Ferraz, Rosana Suarez, Oswaldo Giacoia e Gilles Deleuze. Com isso, tracei uma constelação própria, a partir de um olhar que enseja uma perspectiva parcial do complexo sistema estelar do trágico em Nietzsche, tendo em vista as possíveis relações com a poética do palhaço e o desdobramento das questões da tese. São abordados os seguintes temas em torno do último trágico em Nietzsche: o *páthos* dionisíaco do trágico e a afirmação da vida; o trágico da seriedade x o trágico do riso; a gaia ciência (o saber alegre); a alegria trágica; a perspectiva do olho de teatro e a comédia da existência; paródia e teatralização; corpo e máscara; a grande saúde e a criança nietzschiana (terceira metamorfose do espírito). A partir desses temas, apresento reflexões e articulações entre a arte do palhaço, especialmente na linha poética do palhaço pessoal e teatral, e os conceitos em torno do trágico alegre e da afirmação de vida em Nietzsche. Também, sentidos em torno do trágico alegre são articulados com concepções, princípios e procedimentos da poética do palhaço, tais como: o saber alegre e a lógica do palhaço; a criança nietzschiana e o jogo, o experimentalismo e o constante recomeçar do palhaço; o olhar de teatro nietzschiano e o olho de bobo do palhaço; a paródia e a visada cômica da existência na poética do palhaço; a grande saúde e a poética do palhaço por uma “saúde do riso”; o corpo e a máscara em Nietzsche e o “corpo-palhaço” em metamorfoses poéticas. Com isso, indago sobre as possibilidades criativas, os sentidos e a potência do palhaço em sua arte, junto do riso, do humor e da leveza, em tensionamento e jogo com as lógicas e ordenações padrões, os valores instituídos, os “homens superiores” e o “mundo sério”.

No terceiro capítulo envolve descrições e análises dos exercícios de composição clownesca da pesquisa, ambos tratando sobre o tema da morte em paradoxo com a produção do humor, a afirmação da vida e o trágico alegre na poética do palhaço. O primeiro exercício de composição clownesca foi realizado junto com um grupo de alunos atores do curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, resultando no espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral *clown*”, com minha direção, estreado em março de 2014. O processo envolveu práticas, laboratórios de formação e criação com os alunos atores, conduzidos por mim, apresentações de processos, debates abertos e apresentações do espetáculo dentro e fora da UNICAMP. O processo foi realizado de agosto de 2013 a dezembro de 2014, sendo viabilizado pelo edital de ação cultural “Programa Aluno-Artista”, do Serviço de Apoio ao Estudante da UNICAMP, em que fomos contemplados via processo seletivo, por dois anos consecutivos (2013 e 2014). O

segundo exercício de composição clownesca resultou no espetáculo “Pesa-me Mucho”, espetáculo solo para rua, com minha atuação como palhaço. Os ensaios e laboratórios de criação se deram entre março e julho de 2015, com estreia em agosto e realização de oito apresentações em ruas, praças e feiras da cidade de Campinas (SP). “Pesa-me Mucho” teve orientação dramaturgica de Esio Magalhães (palhaço Zabobrim, Grupo Barracão Teatro) e assistência de direção de Virgílio Guasco (Grupo Cia. Histriônica de Teatro), também palhaço integrante do primeiro exercício de composição clownesca. Tal composição foi viabilizada através de obtenção de financiamento pelo edital público do Fundo de Investimento à Cultura de Campinas (FICC) – Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, na categoria de número clownesco, no ano de 2014.

As “inconclusões” abordam pontos fundamentais da perspectiva trágica-alegre acerca da poética do palhaço, conforme desenvolvida nessa pesquisa, salientando a importância de uma consideração estética da existência (NIETZSCHE, 2001) inseparável da prática e da criação clownesca, na intercessão entre arte (palhaçaria) e vida. Por fim, alço algumas questões para os contínuos experimentos e lances de dados dos palhaços no plano da criação clownesca na contemporaneidade, em vivências e expressões preñhes de alegria trágica e afirmação da vida, sobremaneira, em um tempo de necropolíticas no qual urge lutar, criar e jogar em prol da vida – que seja também dionisiacamente pela alegria, pelo riso, pelo fulgor de nossa risada de ouro vital.

## Capítulo 1 – Palhaço pessoal ou próprio *clown* no teatro

### 1.1 No caldeirão da palhaçaria

Histórias se cruzam, se alimentam, se produzem. Uns pegam antropofagicamente alguma coisa de um encontro que viveram, outros pegam outras coisas, de outros. Novas constituições vão se fazendo. Tradições e mudanças vão se costurando. Multiplicidades e singularidades vão se encontrando em cada um e entre si. Mas, igualdade identitária chapada não cabe mais e menos ainda a soberania de um saber fazer sobre o outro. Querer padronizar e regular, enquadrando, seria a morte dessa riqueza (...) onde o detalhe do outro é alimento e não ameaça; onde o saber do outro é negociação com o meu e não mais algo a ser adotado como verdadeiro; onde a história do outro é exemplo e caminho a se repetir, repetir até ficar diferente (SILVA, 2009/2010)<sup>15</sup>

No contexto brasileiro da palhaçaria contemporânea é notável a pluralidade de tipos e estilos de palhaços que apresentam distintas teatralidades clownescas, o que revela a multiplicidade desta arte, em momento de desenvolvimento e expansão no país.

Da mixórdia e do caldeirão criativo da palhaçaria no país, se sobressaem três tipos centrais de linhagens de palhaços, relacionados às determinadas áreas das artes da cena: o circo e o teatro, e, ainda, o nicho específico do circo-teatro<sup>16</sup> brasileiro. Tais áreas das artes da cena, possuem tradições, espaços e culturas específicas, que aportam modos poéticos e configurações estéticas que lhes são correspondentes e próprios. Portanto, palhaços circenses, palhaços teatrais e palhaços do circo-teatro apresentam teatralidades clownescas diversas, conforme a área de proveniência, criação e atuação, assim como, modos diferentes de pensar, criar e expressar o palhaço e a sua cena.

Em nível mundial, até a década de 1960, a atuação profissional dos palhaços se restringia ao circo, ainda que a arte clownesca e circense tenha fascinado e influenciado diversas criações no campo das artes. Sobretudo, havendo mútua influência entre as teatralidades do picadeiro circense e as dos palcos teatrais de espetáculos, de teatro de variedades, vaudevilles, *music hall*

---

<sup>15</sup> Disponível em://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\_content&view=article&id=29\_20:repetir-repetir-ate-ser-diferente-&catid=189:erminia-silva&Itemid=510>. Acesso em 10 de junho de 2017.

<sup>16</sup> No Brasil, a partir no início do século XX, os circos apresentavam um espetáculo formado de duas partes: a primeira com números circenses e variedades, a segunda com uma representação teatral (drama, melodrama ou comédia). O Circo-Teatro é associado a um tipo de estética e linguagem referentes às representações teatrais nos circos brasileiros (Cf. JANNUZZELLI, 2015, p. 25). Para Silva (2014), o Circo-Teatro não é um gênero, tampouco deve ser limitado a um gênero, mas trata-se de uma das formas de teatralidade circense.

e cabarés. Silva (2009) enfatiza que uma das principais características do fazer circense no Brasil, especialmente desde o século XIX até 1950, era o diálogo e a mútua constitutividade com os movimentos culturais da época, com aproveitamento, influência e presença de uma ampla diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança nos palcos e picadeiros do circo. Segundo a autora, o circo sempre está em sinergia com seu tempo, público e cultura local, vivendo a diversidade do teatro de sua época, o que propicia constantes reelaborações e transformações dos processos e composições circenses. Segundo a historiadora (*idem*), as várias formas de expressão e configuração do espetáculo circense dizem respeito às distintas formas de “teatralidades circenses” que emergem no decorrer do tempo, em contextos específicos de “organização do trabalho, modo de produção do espetáculo e processo de formação/socialização/aprendizagem”<sup>17</sup>.

Nesse sentido, parafraseando Silva (*ibidem*), podemos considerar que as várias formas de expressão das artes clownescas, dizem respeito às distintas formas de teatralidades clownescas, que emergem no decorrer do tempo em contextos específicos de organização do trabalho, modo de criação do espetáculo e processo de formação-socialização-aprendizagem – conforme a área em que o palhaço se situa: teatro, circo ou circo-teatro. Assim, identifico aspectos decisórios para o delineamento das linhagens centrais que evidenciam diferentes tipos de palhaços e teatralidades clownescas: 1) campo de proveniência artística e de socialização (circo, teatro ou circo-teatro); 2) modos de formação (tradição circense, escolas de circo, cursos de palhaços no campo do teatro ou autodidatismo) e 3) linhagem e tradição de palhaçaria – brasileira ou europeia.

Segundo Silva (2006b, p. 6), no Brasil, até a década de 1960, a formação dos cômicos circenses se dava através de um mestre circense que ensinava a construção de números, o que também envolvia “os saberes herdados dos antepassados sobre o corpo e o seu uso para a atividade artística”. Este tipo de formação e prática artística faz parte da tradição do circo, onde os palhaços são nascidos ou formados no seio das trupes de famílias circenses, que desde sempre trabalham e vivem “debaixo da lona” ou na “vida de circo” – o que caracteriza os circenses chamados de “tradicionalistas”. Os processos de formação do palhaço tradicional-circense fazem parte do seu cotidiano no circo, enquanto território existencial, artístico, profissional e social. No circo, o palhaço aprende seu ofício por convívio, observação e imitação de palhaços experientes, em transmissão oral e prática de conhecimentos construídos por toda uma geração de palhaços precedentes, envolvendo repertórios cênicos, modos de atuação e

---

<sup>17</sup> Artigo disponível em [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510). Acesso em 10 de junho de 2017.

caracterização do palhaço, que são um legado de fundo comum e coletivo da arte tradicional clownesca e circense.

O palhaço de circo se configura como um “artista completo”, pois além da atuação, domina várias técnicas circenses que utiliza em suas entradas cômicas como, por exemplo, nas paródias das atrações circenses, nas quais evidencia a inaptidão, o erro, a falha e o descontrole para a produção de comicidade, ao tentar fazer o que mostra não saber fazer. No entanto, para configurar o risco, o erro e a inaptidão, o palhaço domina as técnicas dos números circenses que parodia, atuando como se não soubesse executá-las, com inocência, estupidez e falhas cômicas.

Em meados da década de 1960 e 1970, surge o chamado “novo circo” ou “circo contemporâneo” e com ele o advento das escolas de circo, em um processo que as artes circenses passam a extrapolar tanto o espaço do circo, quanto a forma e a estética do espetáculo circense tradicional. O “novo circo” aporta forte influência do teatro e da dança contemporâneos, especialmente, evidenciando uma dramatização ou teatralização do espetáculo circense, tendo como características principais, a atuação de personas fictícias pelos circenses, a construção de fábula, corte da figura épica do Mestre de Pista ou anunciador do circo e presença de um encenador do espetáculo.

A companhia canadense de Québec, “*Cirque du Soleil*”<sup>18</sup> é uma referência emblemática dos primórdios do “novo circo”, tornando-se um dos empreendimentos artísticos-empresariais mais rentáveis da atualidade, apresentando simultaneamente diversos repertórios por vários países, com elencos numerosos de artistas de várias nacionalidades, com grande sucesso de público.

No século XX, a configuração do espetáculo circense preteriu as representações teatrais que eram parte das atrações, exceto as entradas cômicas dos palhaços que se consolidaram e perduraram como uma categoria essencialmente teatral no circo. O espetáculo circense passou a limitar-se aos números virtuosísticos de habilidades, equilíbrio, ginástica, acrobacia, malabarismo, etc., o que, então, foi considerado como “circo puro ou tradicional”. Para Bolognesi, a história do circo pode mostrar que há uma inversão de qualificações em relação ao que é considerado atualmente “circo novo” (ou contemporâneo) e “tradicional”:

Na história do circo, o século XX trouxe o ganho dessa especificidade, que hoje é denominada de “tradicional”, em oposição ao “novo”, que nada mais é do que a retomada do potencial cênico e coreográfico que nos séculos anteriores, na Europa, o

<sup>18</sup> O *Cirque du Soleil* surgiu em 1984, como empreendimento inicial de dois artistas de rua (Guy Laliberté e Daniel Gauthier) que realizavam performances com pernas-de-pau, pirotecnia e cenas cômicas. Eles conquistaram o recebimento consecutivo de vários apoios financeiros do governo de Québec para o desenvolvimento de seus projetos artísticos, o que acabou se tornando o *Cirque du Soleil*.

espetáculo circense tinha cultuado. Por essas razões, as qualificações estão invertidas. O “novo”, tal como denominado hoje em dia, é o “tradicional” da história do espetáculo circense e o chamado “tradicional” foi a novidade que o circo alcançou no século passado (BOLOGNESI, 2006, p. 14).

Com o advento das escolas de circo, na década de 1970, tanto a palhaçaria, quanto as demais performances e técnicas circenses começam a se disseminar e serem realizadas para além do espaço do circo, feita por uma enormidade de artistas não-tradicionais desta arte. As escolas de circo passaram a abarcar alunos dos mais distintos setores econômicos, sociais e culturais da sociedade, o que passou a constituir “novos sujeitos do circo” (SILVA, 2011), inseridos de forma fixa nas cidades e que diferiam da vida e das tradições do circo, como espaço de formação, socialização e existência, muito além da caracterização de uma linguagem ou estética cênica ou mesmo local de apresentação.

Os circenses do “novo circo” passam a ser chamados de “contemporâneos” em distinção dos circenses tradicionais. Geralmente, tais termos são usados como forma de diferenciação estética entre o espetáculo circense tradicional e o chamado “circo contemporâneo” ou “novo circo”. Com isso, Silva (2011, p. 1) avalia que se “pensa estar produzindo uma definição que obedece aos critérios estéticos e não só de origem (lona, família, tradição)”. Para a autora (*ibidem*), a diferença não está nas questões estéticas, tampouco na área de origem (circo, escola de circo, teatro) ou ainda no local de realização do trabalho (rua, sala de espetáculos, lona), mas, como já apontei anteriormente, nas formas de organização do trabalho, socialização e de ensino-aprendizagem que acabam por constituir os artistas desses distintos grupos, os respectivos modos poéticos e estéticos que daí derivam e se engendram. Ainda, a autora (*ibidem*) enfatiza que na história da arte circense “nada mais tradicional que um novo”. Ademais, para Silva (2009) e Bolognesi (2003), o teatro é constituinte da produção artística circense e não apenas algo novo ou exterior que vem ser somado ao espetáculo circense<sup>19</sup>.

No universo das escolas de circo no Brasil, na década de 1970, na Academia Piolin de Artes Circenses (primeira escola de circo no país, em São Paulo) palhaços tradicionais do circo brasileiro eram professores, como Roger Avanzi (palhaço Picolino II). Nos anos de 1980, a arte do palhaço também passou a ser ensinada nas seguintes escolas de circo: Escola Nacional de Circo<sup>20</sup> (RJ), Circo Escola Picadeiro (SP) e Escola Picolino de Artes do Circo (BA). Pela formação nas escolas circenses, o palhaço também aprende várias técnicas relativas às demais

---

<sup>19</sup> SILVA, 2009. Cf. <[http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510)>. Acesso em 12 de julho de 2017.

<sup>20</sup> A Escola Nacional de Circo foi criada em 1982 pelo Governo Federal. O Circo Escola Picadeiro nasce de uma iniciativa privada, em 1984. E a Escola Picolino data de 1985. Cf. BOLOGNESI, 2006, p. 11.

modalidades do circo. Tais escolas seguiam a tradição dos palhaços do circo brasileiro ou de picadeiro.

Os palhaços circenses (não-tradicionais) que apoiam seus modos poéticos e estéticos na tradição dos palhaços do circo brasileiro, também chamados de “palhaços de picadeiro”, atuam com especificidades de repertórios, modos de atuação e tipos de humor intrinsecamente relacionados ao caráter popular do circo brasileiro, à cultura e os contextos sociais e históricos do engendramento e das realidades do circo no Brasil<sup>21</sup>.

Desde então, a categoria de palhaços “circenses” abarca os tradicionais (lona/vida de circo) e a nova geração de palhaços circenses (“contemporâneos” ou não-tradicionais) que se formam nos espaços mais variados onde o circo é realizado de forma disseminada (escolas, cursos, grupos, projetos sociais, circos tradicionais, etc.), havendo maior proeminência de tendências e modos relacionados às estéticas e concepções do “novo circo” contemporâneo.

O novo circo parte da tradição do circo moderno europeu em hibridizações com a dança e o teatro contemporâneos, portanto, os palhaços que daí despontam embasam-se em referências tanto dos palhaços clássicos do circo europeu, quanto do teatro europeu contemporâneo. No “novo circo” se evidencia uma configuração de tipos cômicos e cenas clownescas que possuem maior proximidade com os modos estéticos dos palhaços de teatro que, por sua vez, também descendem de tradições europeias, como veremos a seguir.

Os palhaços do circo europeu se diferenciam dos do circo brasileiro por apresentarem um tipo de humor menos escrachado, expressando outro tom ou qualidade de comicidade, em maior semelhança com os cômicos do cinema mudo. Os palhaços do circo brasileiro são despregados na fala e utilizam livremente das picardias e chistes sexuais, com modos, caracterizações e tipificações grotescas mais acentuadas do que os palhaços do circo europeu. Em termos de figurino e maquiagem, os palhaços circenses europeus apresentam maior variação e sobriedade, especialmente, no uso de cores, o que se distingue dos palhaços brasileiros que se influenciaram pelas formas de caracterização dos palhaços do circo norte-americano, com maquiagem carregada, sapatões, perucas coloridas, roupas descombinadas e coloridas com bolas, listas e xadrezes<sup>22</sup>. Os repertórios dos palhaços circenses europeus evidenciam maior investimento em comicidade física, presença de humor absurdo e realização de números excêntricos.

---

<sup>21</sup> O princípio do circo no Brasil inicia com a chegada de saltimbancos europeus no país no século XVII, que se apresentavam de forma independente em praças e ruas exibindo habilidades físicas (SILVA, 2007). Silva (2007, p. 58) indica que a chegada ao Brasil do primeiro espetáculo de circo formalmente organizado ocorreu em 1834, com a trupe de Giuseppe Chiarini, que apresentavam números equestres, representações teatrais e números variados de habilidades físicas, consonante aos primórdios do circo moderno europeu que surgiu do equestre, tendo o circo brasileiro se originado daí.

<sup>22</sup> Trato do assunto na seção sobre a dupla de palhaços Branco e Augusto do circo moderno europeu, a seguir.

Atualmente, no Brasil, vários grupos de teatro trabalham em uma zona de interação e hibridismo entre o teatro e o circo brasileiro, especificamente, a partir das concepções e modos do palhaço brasileiro de picadeiro, dentre os quais muitos atores fizeram formação nas escolas de circo do país, como exemplos, citamos: Parlapatões, Patifes e Paspalhões (SP); La Mínima (SP); Irmãos Saúde (Brasília); Circo Navegador (SP), Circo *Zanni* (SP); Na Makaca (SP); Cia “Respeitável Público” (SP)<sup>23</sup>.

O surgimento do Circo-Teatro no Brasil é ligado à figura de Benjamin de Oliveira<sup>24</sup>, circense e palhaço<sup>25</sup>, conhecido como o primeiro palhaço negro do Brasil, quando ele trabalhava no Circo Spinelli (armado no bulevar de São Cristóvão/ RJ), convenceu o dono do circo que fossem apresentados farsas e melodramas na segunda parte da função, o que se tornou um sucesso. Benjamim além de atuar, encenar e adaptar várias obras existentes da literatura e do teatro, também escreveu peças de diversos gêneros, tais como, comédias, melodramas, burletas e revistas. As companhias de Circo-Teatro possuíam um repertório numeroso de dramas e comédias, apresentando um espetáculo diferente a cada noite. A fase de ouro do Circo-Teatro brasileiro ocorreu entre 1930 e 1950, começando a declinar por falta de recursos econômicos para a realização das montagens teatrais, assim como, pela perda de vários de seus grandes atores e atrizes para a televisão em ascensão na época. A televisão também tomou grande parte do público assíduo que trocou a ida ao circo-teatro, o seu ambiente festivo, convivial e cultural, pelas telas de TV nas casas.

Atualmente, o circo-teatro perdura com as companhias familiares de “Circo de Teatro”, onde o espetáculo teatral é a única atração, não havendo a primeira parte de variedades circenses (BOLOGNESI, 2010), e as comédias são mais apresentadas que os dramas, pois são o repertório que mais agrada e ganha a presença do público. Nos espetáculos, os atores interpretam personagens-tipo<sup>26</sup>, partem de roteiros esquemáticos para a atuação, com uso de improvisação, tendo um repertório vasto, passados de geração a geração via transmissão oral e prática de ofício. Os Circos de Teatro do Brasil são ancorados na figura de um palhaço “carro-chefe”

<sup>23</sup> Para uma amostra maior, ver o link "Artes e Artistas" do site Circonteudo.

<sup>24</sup> Negro, filho de uma escrava de estimação, alforriado ao nascer, que fugiu da família com o Circo Sotero, ainda criança.

<sup>25</sup> Benjamim atuava no circo como “ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais, assim como vários outros artistas daquela época” (SILVA, 2007, p. 20).

<sup>26</sup> A partir da pesquisa de Jannuzzelli (2015, p. 172 et al) sobre o circo-teatro, destacam-se os seguintes tipos: 1) Ingênuo e Galã: são os mocinhos, os heróis, os enamorados e protagonistas das histórias; 2) Ator Central e Dama central: são as grandes estrelas, geralmente os donos da companhia, e possuem um temperamento e postura glamorosos; 3) Cômico (homem) e Caricata (mulher): têm um ótimo tempo para comédia, são extremamente criativos, irreverentes e transgressores, ou seja, são os “palhaços” das peças, mesmo que não caracterizados como tais; 4) Baixo Cômico (homem) e Sobrette (mulher): têm um humor leve, rápido e ligeiro. Podem aparecer, episodicamente, como empregados ou amigos da família. Conhecidos como escadas, preparam a cena e as piadas para os cômicos. Há ainda uma vertente do tipo sobrette chamada de coquete, que tem a sensualidade como principal marca; 5) Genérico(a): os atores que não se ligam diretamente aos tipos elencados, tendo como características básicas a versatilidade e a facilidade em interpretar os mais diversos papéis.

(também dono e administrador do negócio), que é o protagonista de todas as comédias, grande marca e chamariz do circo, atuando com os outros personagens-tipo que não são e nem atuam como palhaços. Temos como expoentes brasileiros os Circos de Teatro do Tubinho (SP), do Serelepe (RS), Tchêatro do Bebê (RS), Teatro do Biriba (Geraldo Passos, SC), Teatro do Biribinha (Adriano Passos Rosa, sobrinho de Biriba), entre outros. Ainda hoje, o circo-teatro (Circo de Teatro) leva o teatro a uma significativa camada da população e aos locais que o teatro oficial não chega, e muitas vezes parece não se interessar.

Pela apresentação e manutenção de repertórios tradicionais, o Circo de Teatro atualiza e mantém a tradição, em sinergia com a época e os movimentos culturais, assegurando o seu caráter popular. Na cena paulistana, tem sido cada vez mais frequente a aproximação entre palhaços do teatro e do circo-teatro, que passam a trabalhar juntos em projetos específicos de montagem de espetáculos, o que tem ocasionado uma profícua interação que vem transformando a arte clownesca dos artistas envolvidos, provenientes de formações e tradições de áreas diferentes.

Por exemplo, o palhaço Tubinho<sup>27</sup> (Pereira França Neto), do “Circo de Teatro Tubinho” (SP) convidou diversos palhaços consagrados, provenientes da área teatral, para dirigir e rever criativamente espetáculos do repertório tradicional de circo-teatro da sua companhia. Inclusive, vários dos novos integrantes de sua companhia de circo-teatro são palhaços e atores formados na área teatral, alguns com formação acadêmica e pesquisa de pós-graduação em artes da cena, como Fernanda Jannuzzelli.

Em via de mão dupla, no ano de 2015, o grupo Barracão Teatro (1998/ Campinas, SP), com direção de Tiche Vianna, fez uma série de montagens de comédias do repertório do circo-teatro de Tubinho, com assessoria deste, em que o palhaço Zabobrim (Ésio Magalhães) tomou o lugar de protagonista, tendo que adaptar-se às piadas, ao ritmo e o tipo de comicidade de Tubinho, já que os repertórios estavam fundamentados na atuação deste, no entanto, mantendo sua própria singularidade, estilo e comicidade como Zabobrim. Também outros grupos do teatro campineiro, “Família Burg” e “Dupla Companhia”, formados por palhaços que descendem do teatro e tem como referências os palhaços brasileiros de picadeiro (especialmente as palhaças da Dupla Cia.), se associam ao palhaço Tubinho, para montar um espetáculo

---

<sup>27</sup> Tubinho estabeleceu as seguintes parcerias: 1) Fernando Neves (membro da família tradicional do circo-teatro Pavilhão Arethuzza de São Paulo, atualmente é integrante da companhia “Os Fofos Encenam”), redirecionou o melodrama “Maconha, o veneno verde”, que passou a ser anunciado como “O seu único pecado”; 2) Paulo Faria, da Cia Pessoal do Faroeste (SP), redirecionou o infantil “O príncipe, a bruxa e o feiticeiro”; 3) Ésio Magalhães, do Barracão Teatro, palhaço Zabobrim (Campinas/ SP), redirecionou a burlesca caipira “Tubinho, o professor aloprado”, que passou a ser anunciada como “Cabocla Bonita” e 4) Hugo Possolo, palhaço da companhia Parlapatões, Patifes e Paspalhões (SP), redirecionou a comédia “Tubinho, o rei do galinho” (Cf. JANNUZZELLI, 2015, p. 274-275).

baseado no circo-teatro com sua direção Disso, surge “Campignólia” (2016), uma comédia fantasmagórica, escrita e dirigida por Zeca (Tubinho), apresentada em um casarão histórico (MIS) no centro de Campinas<sup>28</sup>, com cenas realizadas pelos vários espaços e cômodos da casa.

O Grupo de Teatro Mambembe (1976) foi precursor na aproximação do teatro com o circo-teatro em São Paulo, tendo montado uma série de espetáculos inspirados no circo-teatro tradicional, considerando-o uma autêntica linguagem teatral brasileira e de cunho popular. Os atores<sup>29</sup> e o diretor (Carlos Alberto Soffredini) do grupo Mambembe frequentavam espetáculos de circo-teatro na periferia de São Paulo, buscando aprender repertórios e técnicas de atuação diretamente com os palhaços e demais atores das companhias tradicionais<sup>30</sup>.

Ainda que, como coloca Silva (2009), circo-teatro é teatro no circo, envolvendo toda a complexidade e possibilidades de expressão, formas de encenação e estéticas, é importante considerarmos que as tradições do circo-teatro se fundamentam nas tradições do circo, ou seja, com os mesmos modos “organização do trabalho, de produção do espetáculo e processo de formação/socialização/aprendizagem”<sup>31</sup>. Visto que, os Circos de Teatro, como o nome diz são circos que se montam por diversas praças do país, constituídos por um grupo familiar central de “vida de circo-teatro”, com legados e repertórios herdados de gerações predecessoras das quais descendem, integrando outros artistas não-tradicionais, mas que passam a integrar a trupe, muitas vezes, vindo a criar aí novas famílias, com vida mambembe. Trabalhar com modos de caracterização, atuação e repertório cênicos de um fundo comum coletivo, herdados e aprendidos com gerações pregressas, refere-se aos modos tradicionais dos palhaços circenses e dos palhaços de circo-teatro.

No Brasil, na área teatral, inicialmente destacaram-se como principais linhas e influências de formação dos palhaços na área de teatro, as concepções e pedagogias de Jacques Lecoq (Paris/ França), Philippe Gaulier (Paris/ França) e Grupo Lume (Campinas/ SP). Posteriormente, o campo de formação se diversificou, sendo ampliado e enriquecido por outros palhaços de diversas vertentes, mormente oriundos da área teatral, sendo que alguns possuem influência do palhaço do circo brasileiro ou de picadeiro.

O trabalho desenvolvido por Jacques Lecoq (1921-1999), com seus alunos na sua Escola Internacional de Teatro, fundada em 1956, em Paris, ainda em atividade, engendrou as bases conceituais, pedagógicas e poéticas do palhaço situado no campo do teatro. Sendo que, antes

---

<sup>28</sup> Antiga residência do Barão de Itatiba, atual Museu da Imagem e do Som (MIS) em Campinas/SP.

<sup>29</sup> Cf. atores e montagens do grupo Mambembe em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399372/grupo-de-teatro-mambembe>>. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

<sup>30</sup> Sobre o assunto, conferir BRITO (2006) e BOLOGNESI (2006).

<sup>31</sup> Artigo disponível em [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510). Acesso em 10 de junho de 2017.

de Lecoq, como vimos, a arte e a formação dos palhaços se restringiam ao espaço do circo, enquanto território artístico, social e existencial. A vertente lecoquiana da poética do palhaço no teatro aporta diferenças fundamentais da tradição dos palhaços circenses, tais como, a concepção do palhaço como sendo uma criação própria e autoral do ator, calcada nas características pessoais deste e a comicidade é construída a partir do ridículo genuíno e próprio de cada um.

Do mesmo modo, o repertório e a cena clownesca também entram para o campo de criação autoral do ator/palhaço, com bases poéticas, criativas e estéticas do campo do teatro. A pedagogia e a metodologia teatrais de Lecoq são mundialmente reconhecidas, sendo grande referência para o trabalho do ator com máscaras, com ênfase na expressão corporal, no jogo e na improvisação.

Logo que os primeiros *clowns* começaram a surgir no país, em meados da década de 1980, descendentes da linha lecoquiana, soaram como uma grande novidade que se diferenciava dos reconhecidos palhaços do circo brasileiro que habitavam nossas infâncias. Estes novos palhaços do teatro, então, como forma de se distinguirem dos palhaços circenses, se denominavam como *clowns*.

Em verdade, trata-se de palhaços que surgiram de uma metodologia pedagógica e poética, que também desenvolvia uma estética correspondente e própria, engendrada no campo do teatro, especificamente fundamentada no “teatro da poesia do gesto e do movimento” (LECOQ, 2003, p. 147), com ênfase no trabalho e na expressividade do “corpo poético” e na atuação do ator (*ibidem*). Ademais, com o resgate e a prática de atualização das tradições do teatro popular de máscaras de origem europeia, como a *Commedia Dell’Arte* italiana. Essa conjuntura era o plano base no qual Lecoq veio a fazer emergir de forma inaugural, em experimentos ensaísticos com seus alunos, em meados da década de 1960, “um palhaço do teatro” – o que identificando como um tipo específico de teatralidade clownesca do universo plural da palhaçaria contemporânea.

O trabalho desenvolvido por Lecoq, na área de formação do ator com uso de máscaras, ênfase na expressividade corporal e na improvisação, insere-se no movimento de reteatralização do teatro no século XX, com influência de Jacques Copeau<sup>32</sup>, evidenciando o ator como sendo um criador da cena e da poesia teatral. Com isso, passa a ser reivindicada a mestria de um ator-poeta ou ator-compositor, colaborador central da criação cênica, e não apenas um mero executor

---

<sup>32</sup> As pesquisas teatrais de Jacques Copeau (1879-1949) com seus alunos atores, em sua *École du Vieux Colombier*, iam na direção contrária do teatro francês da época, então, caracterizado pelo naturalismo, pela exaltação das grandes divas e intérpretes, atores conhecidos como “monstros sagrados” do teatro, que fundamentavam sua atuação no carisma pessoal, na força da oratória e da expressão facial (Cf. SACHS, 2013).

ou intérprete de ideias e concepções de um diretor ou encenador, tampouco de um texto dramaturgicamente. Na Europa, especialmente na França e na Itália, a partir dessa perspectiva se iniciou a retomada e o desenvolvimento do trabalho de atuação com máscaras<sup>33</sup>, considerado como um teatro de ator, tendo como figura marcante o palhaço (bufão, jogral e cômico dell'Arte) o italiano Dario Fo<sup>34</sup>. No teatro ocidental, especialmente no contexto europeu, o palhaço é correntemente situado como uma das linhas poéticas e pedagógicas do trabalho do ator com máscaras. Desde seus primórdios, a arte clownesca tem se desenvolvido e se consolidado como uma arte do ator ou do palhaço. Ou seja, uma forma de composição e de expressão cênicas centradas no trabalho criativo e na atuação do ator/palhaço, exigindo domínio técnico, empenho e mestria na realização do seu ofício e arte. Se no circo, o palhaço é tido como um “artista completo”, no teatro, o palhaço é tido como um poeta<sup>35</sup> ou compositor integral da cena, também, por desempenhar como ator-criador múltiplas funções criativas, como as de dramaturgia e encenação da própria obra.

Ainda de forma embaralhada e não muito clara, dentre as várias tendências, metodologias pedagógicas e poéticas que se desenvolveram a partir de Lecoq, o palhaço teatral também é definido como sendo um “palhaço próprio” (próprio *clown*<sup>36</sup>) ou um “palhaço pessoal”.

A criação do próprio palhaço – singular e pessoal – é um princípio e um conceito recorrente em grande parte do trabalho desenvolvido pelos palhaços contemporâneos, especialmente dos situados na área teatral. A partir de Lecoq, a palhaçaria ingressa no mundo do teatro e do “próprio” ator, de onde passa a surgir uma enormidade de palhaços variados, com estilos singulares, formas próprias de caracterização, de expressão e de comicidade no plano

<sup>33</sup> No teatro ocidental o movimento de reatualização do teatro se destaca especialmente a partir de tradições francesas e italianas, a seguir cito uma série de atores e encenadores que aprofundaram a atuação e a encenação teatral com máscaras, partindo de antigas tradições teatrais com diferentes usos, bases poéticas e configurações estéticas: Vsevolod Meyerhold (1874-1940, Rússia), Jacques Copeau (1879-1949, *École du Vieux Colombier*, França), Giorgio Strehler (1921-1997, Itália), *Piccolo Teatro di Milano* (escola e companhia teatral em atividade, fundado em 1947 por Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi), Jacques Lecoq (1921-1999, França), Franca Rame (1929-2013, Itália) e Dario Fo (1926-2016, Itália), Ariane Mnouchkine (1939-; grupo *Théâtre du Soleil*, fundado em 1964, França), Philippe Gaulier (1946-, França), os escultores e mascareiros Amleto Sartori (1921-1997, Itália) e seu filho Donatto Sartori (1939-2016, Itália). No Brasil, como alguns dos precursores do teatro e da formação do ator com máscaras no século XX, destaque: Teatro Barracão (Tiche Viana e Êsio Magalhães, Campinas/SP), Cia Buffa de Teatro (Joice A. Brondani, RS), Cia do Giro (Daniela Carmona e Adriano Basegio, RS), Grupo Moitará (RJ), Grupo de Teatro Fora do Sério (SP), Elizabeth Lopes (SP), Felisberto Sabino da Costa (SP), Isa Trigo (BA), Cida Almeida (SP), Cristiane Paoli Quito (SP), Maria Helena Lopes (RS), Bete Dorgam (SP).

<sup>34</sup> Comediante e dramaturgo italiano, Dario Fo foi vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1997. Tal prêmio foi dado a Fo, segundo a Academia, por “imitar os jograis da autoridade flageladora da Idade Média e, a partir deles, defender a dignidade dos injustiçados”. In: [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1997](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997). Acesso em 12 de janeiro de 2019.

<sup>35</sup> O diretor russo Vsevolod Meyerhold (1878-1940), em sua busca por um novo teatro, tinha Charles Chaplin como referência para o que almejava como um ator-poeta ou ator-compositor (MEYERHOLD, 1990). Chaplin, o palhaço, ator, mímico, acrobata, dançarino e músico, não só atuava com mestria, mas também concebia os próprios roteiros e dirigia seus filmes.

<sup>36</sup> “A descoberta de que uma debilidade pessoal podia se transformar em força teatral, foi de maior transcendência para colocar em questão uma aproximação personalizada dos clowns através da busca ‘de seu próprio *clown*’, o que se converteu em um princípio fundamental” (LECOQ, 2003, p. 212).”

teatral, que não deixam de evidenciar traços, modos poéticos e estéticos comuns, associados ao palhaço de teatro, “próprio” e “pessoal”.

Philippe Gaulier (1943 - ) é uma grande referência internacional na formação de palhaços no campo teatral e tem exercido um papel marcante nas formas de concepção e formação do palhaço no teatro. Muitos dos primeiros palhaços de teatro do Brasil da década de 1990, fizeram formação com Gaulier em sua escola, o que foi determinante para formas poéticas e estéticas nascentes do palhaço teatral no país. Ainda mais, porque esses palhaços se tornaram formadores de palhaços teatrais no Brasil, partindo das metodologias e concepções de Gaulier que, por sua vez, se desdobram de sua formação com Lecoq.

Gaulier, nascido em Paris, foi aluno e professor assistente de Lecoq em sua escola, então, deixando-a para fundar a sua própria “*École Internationale de Théâtre Philippe Gaulier*”, na qual desenvolveu uma metodologia própria a partir dos fundamentos, estrutura e programa de conteúdos da escola de Lecoq. Em 1991, Gaulier transfere sua escola para Londres, onde passa a receber alunos do mundo inteiro, conquistando reconhecimento internacional (um de seus alunos famosos foi Sacha Baron Cohen). Em 2002, ele retorna à Paris, aí fixando novamente a sua escola, onde leciona até hoje. Na escola de Gaulier o curso de *clown* é um módulo específico de formação, com duração de um a dois meses, podendo ser feito de forma independente do programa geral, assim como, os outros módulos correspondentes aos “territórios dramáticos” do programa de formação desenvolvido por Lecoq (que é no mínimo um ano continuado).

O Grupo Lume (Campinas/ SP) é um dos precursores da palhaçaria no teatro no Brasil, sendo responsável pela formação de grande parte dos palhaços brasileiros, especialmente, entre os anos de 1990 e meados de 2010. Luís Otávio Burnier (1956-1995), ator, diretor, fundador do grupo Lume (1983), quando bastante jovem, foi aluno da escola de Lecoq, especialmente interessado nos estudos da mímica teatral, onde teve como professor de *clown* Philippe Gaulier (ex-aluno e pupilo de Lecoq, que se tornou professor em sua escola).

O Lume inicia o trabalho com o *clown* no final dos anos de 1980, em Campinas/ SP, vindo a desenvolver uma metodologia bastante própria, ainda que partindo das premissas do trabalho de Lecoq e Gaulier. As formações de palhaços ministradas e desenvolvidas pelo grupo Lume, inicialmente se davam em forma de retiros de *clown*, onde o grupo de atores interessados na linguagem ficavam isolados em uma casa de campo para o trabalho de clown, em torno de 10 dias ininterruptos. O primeiro retiro foi realizado em 1989, coordenado por Burnier

conjuntamente com Elizabeth Lopes<sup>37</sup>, que fizera a formação completa com Lecoq e desenvolvia uma pesquisa sobre a atuação e a pedagogia do ator com máscaras no período, na pós-graduação da UNICAMP. Segundo Puccetti (2017, p. 17), foi a partir da transformação de um exercício utilizado por Philippe Gaulier, conhecido como “picadeiro”, que Burnier criou os retiros para iniciação de palhaços.

Na década de 1980, o teatro brasileiro também mostrava interesse e aproximação pelo teatro de máscaras, incluindo o palhaço em ligações com a tradição circense. Notadamente em São Paulo, destaca-se a influência do diretor Francesco Zigrino (formado na escola de Lecoq) que ministrou vários cursos de *Commedia Dell’Arte* e *clown* na capital de São Paulo, também atuando diretamente na formação de alunos da Escola de Arte Dramática (USP), entre 1983 e 1986. Do encontro com Zigrino, emergiu grande parte da nata de pedagogos, diretores e atores paulistas que atuam no território do teatro de máscaras e da poética do palhaço, tais como, Tiche Vianna (Barracão Teatro), Bete Dorgam (palhaça Branca, atual professora na EAD); Cristiane Paoli Quito, importante formadora e diretora de palhaços, atualmente diretora da Cia. Nova Dança 4, aprofundou seu trabalho com *clown* em formação com Philippe Gaulier; Cida Almeida (pedagoga na Oficina Cultural Amacio Mazzaropi)<sup>38</sup>.

No sul do país, destacava-se o trabalho da diretora de teatro Maria Helena Lopes, com seu Grupo Tear, de POA/RS, que encantou e influenciou muitos atores no período, com espetáculo de palhaços “Os Reis Vagabundos”<sup>39</sup> (1982), que foi um grande sucesso de público. Maria Helena Lopes fez o curso integral de formação com Lecoq, onde também foi aluna de Gaulier. Além de diretora, ela foi professora no curso de Arte Dramática (DAD) / UFRGS, de 1967 a 1992. Ricardo Puccetti, ator do Lume e principal referência do trabalho poético, pedagógico e de pesquisa do palhaço no grupo, um dos atuais palhaços expoentes do Brasil, reconhecido internacionalmente, foi um dos jovens atores encantados por esse espetáculo, como ele relata em sua dissertação:

“Os Reis Vagabundos” era um espetáculo belíssimo, muito engraçado e de grande poesia visual. Os palhaços conseguiam levar o público para o mundo duro dos catadores de lixo, de um modo lúdico e, para o meu espanto, sem usar nenhuma palavra. Foi a primeira vez que eu vi palhaços sendo chamados de *clowns*, e fiquei extremamente encantado com aqueles palhaços do teatro, tão diferentes daqueles do circo que eu conhecia. Sem dúvida alguma, “Os Reis Vagabundos” me abriu uma nova maneira de ver o palhaço e me marcou profundamente, a ponto de me emocionar ainda hoje quando lembro daquele momento (PUCETTI, 2017, p.12-13).

<sup>37</sup> Cf. LOPES, Elizabeth Pereira. A máscara e a formação do ator. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unicamp, Campinas, 1990.

<sup>38</sup> Sobre a influência de Zigrino do teatro de máscaras e do palhaço no teatro paulistano cf. SANTOS, 2007.

<sup>39</sup> No elenco do espetáculo os atores/palhaços: Ângela Gonzaga, Nazaré Cavalcanti, Clarissa Malheiros (Sonia Coppini), Marco Fronchetti, Pedro Wayne e Sergio Lulkin.

Puccetti fora aluno de Burnier quando este era professor no curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP, ingressando no Lume em 1988. Antes disso, por interesse próprio, ele já atuava como palhaço de forma autodidata, vindo a participar como aprendiz de dois retiros de *clown*, então ministrados por Burnier e Lopes nos anos de 1989 e 1990 (PUC CETTI, 2017). Em 1991, Puccetti passa a ser assistente de Burnier, nas “Assessorias Continuadas para Estudo do Palhaço” que conduziam os palhaços aprendizes que já haviam sido iniciados nos retiros para a “composição de sua figura de palhaço até a descoberta de seu repertório pessoal, a criação de números e também espetáculos” (PUC CETTI, 2017, p. 19). Em 1992, Puccetti assume a coordenação dessas assessorias, realizadas até o ano 2000. Após a morte de Burnier, os retiros foram continuados com a condução de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, atores do Lume, de 1996 a 1999. Desde então, a formação de palhaços no grupo Lume é desenvolvida por Puccetti, por meios de cursos.

O Lume constitui uma própria linha de trabalho do “*clown* pessoal” no teatro, em que Burnier assim coloca:

(...) o *clown* não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de *clown* e não de palhaço. Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o *clown* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (BURNIER, 2001, p. 248).

No Brasil, ao menos há uma década, é comum o uso aleatório dos termos “*clown*” ou “palhaço” para referir-se ao tipo cômico e teatral que tem como ofício artístico fazer rir o público, geralmente portando a máscara do nariz vermelho, seja em diferentes áreas de proveniência das artes da cena, como espaços de atuação. Ambos os termos vêm sendo usados de forma indiscriminada no vocabulário da “tribo” de profissionais da palhaçaria. Neste sentido, o termo “*clown*” estaria para o palhaço, como o “*hot-dog*” para o cachorro-quente. Para Tessari (apud WUO, 2005, p. 254), hoje não existe nenhuma diferença entre os termos palhaço e *clown*, pois ambos confluem em essências cômicas<sup>40</sup>.

Ana Wuo, palhaça, atriz, pesquisadora e ex-integrante do Lume, iniciada em um primeiro retiro por Burnier como palhaça, continuadora dos ensinamentos de seu mestre, desenvolveu uma metodologia própria de formação de palhaços, aportando a concepção ritualística de iniciação presente nos retiros e desenvolvendo um conceito metodológico denominado por ela como “desforma” (WUO, 2016). Wuo também é responsável pela formação de um grande número de palhaços na área do teatro. Também desenvolveu prática e

---

<sup>40</sup> Roberto Tessari é estudioso italiano especialista em *Commedia dell'arte* e tradição cômica popular.

pesquisa continuada como palhaça em visitação de pacientes internos em hospital, tema de sua dissertação. Wuó é professora do curso de graduação de artes cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde também desenvolve a formação de palhaços e pesquisas acadêmicas na área da clownaria.

O festival de palhaços “Anjos do Picadeiro”, promovido pelo grupo Teatro de Anônimo (RJ), desde 1996, atualmente em sua 14<sup>a</sup> edição, é um marco para o desenvolvimento da palhaçaria no país. Em suas edições, o festival trouxe o que de mais representativo ocorre na cena clownesca mundial, também propiciando uma variedade de atividades de formação e reflexão, com a presença de pesquisadores e estudiosos da palhaçaria e seus temas afins, viabilizando o intercâmbio entre palhaços, consagrados, novatos em uma atmosfera festiva e celebradora da palhaçaria em sua pluralidade. Assim, o festival não só propiciou o desenvolvimento, mas também a transformação dos modos de pensar e fazer a arte do palhaço no país, consolidando-a como um campo expressivo da cena contemporânea brasileira. Um evento que marca a trajetória de muitos palhaços, brasileiros e estrangeiros, experientes e aprendizes, consagrados e anônimos, servindo de inspiração e estopim para a proliferação de uma grande quantidade de palhaços, grupos clownescos e, ainda, a realização de outros festivais<sup>41</sup> temáticos pelo país.

A partir do festival “Anjos do Picadeiro”, muitos palhaços estrangeiros vêm ao Brasil para apresentar espetáculos e promover cursos, tornando-se referências cruciais para a construção de concepções e linhas de atuação do palhaço. Os palhaços estrangeiros<sup>42</sup> (em grande parte europeus) são muito aclamados pelos palhaços brasileiros (público central dos cursos, em grande parte formado por palhaços iniciantes ou novatos provenientes da área teatral) e encontram no país, um rico filão de mercado de trabalho e de reconhecimento. Muitos palhaços brasileiros que defendem a tradição do palhaço brasileiro de circo, também reverenciam, se influenciam e imitam palhaços estrangeiros com tendências, estilos e estéticas

---

<sup>41</sup> Atualmente, há um grande número de festivais e encontros de palhaços no Brasil que têm aberto efetivas possibilidades para participação e intercâmbio de palhaços, abarcando maior diversidade de tendências, apresentações e reunião de renomados e jovens palhaços do Brasil e do mundo, dentre eles, destaque: “Esse Monte de Mulher Palhaça” (Grupo Marias da Graça/ RJ); “Ri Catarina” (da Cia Pé de Vento/ Florianópolis-SC); “SouRiso” (Cia Um Pé de Dois/ POA-RS); “Sesc Festiclown” (Brasília); “Festival de Circo do Brasil” (BH- MG); “EuRiso” (Fernadópolis/SP), “Encontro Internacional de Mulheres Palhaças” (Teatro da Malfada); “Encontro Internacional de Palhaços da Coxilha” (Santa Maria/ RS); “Festival Internacional de Palhaços do Recife” (Cia Animé, Recife- PE) e “Encontro Internacional de Mulheres do Circo” (São José do Rio Preto/ SP).

<sup>42</sup> Os palhaços que se tornaram frequentes em circuitos de apresentações, intercâmbios e oficinas no Brasil, especialmente através do Festival Anjos do Picadeiro, são: Palhaço Chacovachi (Argentina); Leo Bassi (italiano, residente na Espanha); Lérís Colombaionni (Itália, filho de Nani Colombaionni que também veio muitas vezes ao Brasil antes de falecer em 1999); Avner Eisenberg (EUA), Tortell Poltrona (Espanha), Sue Morrison (Canadá) e Jango Edwards (EUA, residente na Espanha onde fundou a escola “Nouveau Clown Institute”), Ângela de Castro (brasileira, residente em Londres – fundadora do “Why Not Institute”, dentre outros. Atualmente, outros palhaços tornam-se frequentes no circuito de apresentação de espetáculos e realização de cursos, especialmente palhaços mulheres, tais como: Gardi Hutter (Suíça), Hilary Chaplain (EUA), Pepa Plana (Espanha) e Aziz Gual (palhaço mexicano).

completamente diversos das tradições e configurações clownescas do circo brasileiro. São notáveis e recorrentes os procedimentos de mesclas de diferentes tradições, estilos e linhas poéticas da palhaçaria nos processos de composição e atuação dos palhaços contemporâneos, em transpassagens das fronteiras e convenções de suas respectivas áreas artísticas de proveniência (circo, teatro, circo-teatro, etc.), com influências que atravessam nomadicamente continentes e culturas.

Os palhaços estrangeiros ofereceram significativa contribuição ao nível de aprimoramento técnico, sobretudo, ao desenvolvimento de diferentes formas de fazer e pensar o palhaço e a cena clownesca, influenciando modos poéticos e estéticos de palhaços brasileiros. Grande parte de tais palhaços estrangeiros aponta para questões fundamentais, dentre elas: a importância de se ter um estilo próprio, pessoal e singular como palhaço, ou seja, a conquista de formas e qualidades próprias de expressão como palhaço, em correspondência com determinadas escolhas artísticas, práticas e anseios poéticos. Também, manifestam a importância de haver uma necessidade ou um sentido muito pessoal na escolha de ser palhaço – enquanto ofício, arte, posicionamento político e inclusive como estilo de vida.

Além dos espetáculos e cursos, os discursos de alguns palhaços estrangeiros (sobre o que pensam, fazem e querem como palhaços – artistas e cidadãos do mundo) passou a influenciar e a reger muitos dos discursos e buscas artísticas (e existenciais) de vários palhaços brasileiros e aspirantes. Palhaços estrangeiros no Brasil, muitas vezes, se tornam verdadeiros mitos, sendo tomados como grandes “mestres<sup>43</sup>” por palhaços profissionais e novatos. Assim, fazer cursos com palhaços expoentes (brasileiros e estrangeiros), muitas vezes, além da formação, se busca *status*. Por nossa cultura colonial, com traços arraigados em nossa educação com valores burgueses, ainda, estudar na Europa ou com palhaços estrangeiros em voga adquire um *status* de maior diferenciação – ao menos, entre e para os brasileiros.

A partir de sua sétima edição (2008)<sup>44</sup>, o Anjos do Picadeiro, passou a integrar os palhaços tradicionais do circo brasileiro em suas programações, em apresentações de repertório, condução de atividades formativas, palestras e debates, o que também novamente modificou

---

<sup>43</sup> Chacovachi, considerado por muitos palhaços como “mestre”, em sua oficina “Manual e Guia do Palhaço de Rua” (2016/ Campinas – Barracão Teatro), da qual participei, falou sobre o que sente quando um aluno ou alguém lhe aborda como “mestre!”: “Chama-me de mestre e isto me brocha imediatamente. É o fim imediato de uma relação que até poderia ter sido boa”. Isso me fez rir muito, com a reação dos presentes que haviam incautamente perdido um “mestre”. É comum o uso do termo “mestre” por palhaços jovens em relação aos antigos, como uma reverência e reconhecimento, mas também como uma espécie de filiação indevida, colocando o seu próprio trabalho na conta de outro – “meu mestre foi fulano de tal”... Afinal, o que, como, com quanto tempo e quais sentidos, se configuram uma relação e uma aprendizagem efetiva entre um palhaço-mestre e palhaço-aprendiz?

<sup>44</sup> Segundo Silva (2009/2010): “até a quinta edição do Anjos do Picadeiro, em dezembro de 2006, a presença de circenses tradicionais brasileiros se restringia quase que a homenagens, pouco apresentando seus trabalhos e nunca os colocando como mestres de oficinas. Só a partir dos Anjos do Picadeiro 7, em dezembro de 2008, houve o primeiro momento histórico de uma oficina dada por um artista daquela origem (...) - o Teófanos Silveira”.

alguns dos paradigmas que vinham servindo de referência central para grande parte da geração de palhaços, que a partir dos anos de 1990, assentaram seus trabalhos em modelos e concepções advindos da palhaçaria de tradição do teatro europeu, sobretudo, a partir do trabalho desenvolvido por Jacques Lecoq e suas derivações que acabaram por desdobrar novas concepção éticas, poéticas e estéticas do palhaço no campo do teatro. Com o ingresso de palhaços brasileiros da tradição circense nesse festival, ampliam-se as referências dos palhaços nacionais, e aqueles passam a ser solicitados para realização de cursos, assessorias, intercâmbios e direção de espetáculos tanto de jovens palhaços, quanto de profissionais renomados da área teatral e circense da palhaçaria brasileira contemporânea.

Dessa forma os palhaços tradicionais passam a figurar na palhaçaria brasileira (re)nascente no período, que até então, em sua grande maioria era formada por palhaços e grupos da área teatral, com referências preponderantes das tradições do palhaço do circo e do teatro europeus. Toda a sorte de palhaços da nova geração (a partir de 1980) possuíam ligação com a área teatral, não sendo palhaços tradicionais do circo.

O “Encontro Mundial de Palhaços Riso da Terra”<sup>45</sup>, com curadoria de Luís Carlos Vasconcellos (palhaço Xuxu), em João Pessoa/PA, no ano de 2001, foi um evento único e precursor para o início da reunião, do reconhecimento e do intercâmbio de diversos tipos de palhaços, de forma horizontal. Na mesma praça se apresentavam palhaços da cultura popular brasileira (do Bumba-meu-boi e do Cavalo Marinho), palhaços circenses, palhaços do *mainstream* nacional e internacional de diversas tendências, ainda, palhaços que atuam em hospitais e zonas de guerra (Palhaços Sem Fronteiras), reunindo jovens e experientes na (re)nascente palhaçaria brasileira.

Também, passa haver o resgate e a valorização dos conhecimentos e práticas dos palhaços das manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, feitos e brincados pelo povo, que se dão para além do campo profissional da arte. Tais como, os palhaços da Folia dos Reis, os Mateus, Bastiões e Catirinas do Bumba-meu-boi, as figuras cômicas do Cavalo Marinho, os Velhos dos Pastoris Profanos<sup>46</sup>. Tal resgate foi iniciado e realizado mormente por atores e dançarinos, mais situados no nicho dos estudos das expressões e performances da cultura popular brasileira. Antônio Nóbrega (multiartista, músico, dançarino, ator, poeta) é um

---

<sup>45</sup> Participei deste evento com o grupo de palhaços “Firuliche”, apresentando o espetáculo “Circo Firuliche”, também realizando atividades formativas com Jango Edwards (EUA), Luís Carlos Vasconcellos (PB, Brasil) e Ângela de Castro (brasileira, carioca, residente em Londres).

<sup>46</sup> O “Encontro Mundial de Palhaços: Riso da Terra” (2001), de curadoria e concepção de Luiz Carlos Vasconcellos (Palhaço Xuxu) foi um dos primeiros eventos de palhaçaria, talvez o único, que incluiu os palhaços da cultura popular brasileira na programação, dando visibilidade e reconhecimento a esta vertente dentro do universo dos palhaços do Brasil. Para um estudo geral sobre palhaços da cultura popular brasileira, conferir “Palhaços do nosso povo” (FRANCO; LULÚ, 2010).

dos reconhecidos representantes deste resgate e prática da cultura tradicional e popular brasileira, tendo assim, criado seu palhaço Tonheta – inspirado em personagens do folclore e da cultura popular, tais como, Pedro Malasartes, João Grilo e Mateus dos autos e folguedos tradicionais, também dos tipos populares das feiras, praças e interiores do Brasil.

Atualmente, no Brasil, há uma enormidade de grupos e artistas que trabalham em uma zona de interação e hibridismo entre o teatro e o circo, o palhaço circense e o teatral, com diferentes tendências e mesclas, dentre eles destaque alguns dos ainda não citados: Doutores da Alegria (SP); Jogando no Quintal (SP); Circo Girassol (RS); Cia Um Pé de Dois (RS); Marias da Graça (RJ); Trupe Lona Preta (SP); Cia. Suno (SP); Trupe Zona de Teatro (RS), Cia. Pé de Vento (SC), Cia. Do Meu Tio (BA), Clowns de Shakespeare (RN), Cia. Animé (PE), Marias da Graça (RJ), Seres de Luz Teatro (SP), Teatro da Mafalda (SP), Las Cabaças (SP), Cia. Pelo Cano (SP), Cia. Dos Palhaços (PR).

Em 2012, no Brasil, surge a Escola Livre de Palhaços (ESLIPA/ Rio de Janeiro/RJ), administrada e concebida pela companhia “Off-sina” (RJ) de circo-teatro de rua, e em 2015 a Escola de Palhaços do Circo Dona Bilica (Florianópolis/ SC) do “Grupo Pé de Vento Teatro”. Ambas escolas promovem módulos e cursos de formação com palhaços expoentes, brasileiros e estrangeiros, da cena clownesca contemporânea. O grupo “Doutores da Alegria”, de palhaços com atuação em hospital, desenvolve um projeto social e de formação na arte do palhaço chamado “Programa de Formação para Jovens”, na cidade de São Paulo, desde 2004.

Nos cursos de graduação em Artes Cênicas, ainda é incomum a presença de disciplinas que se dediquem ao estudo, ensino e prática da arte do palhaço de forma continuada, como parte da grade curricular, o que geralmente ocorre quando há um professor efetivo que atue na área da palhaçaria ou a tenha como tema de pesquisa. Do contrário, se detém à realização de formações eventuais com especialistas na área que se vinculam eventualmente com as universidades. No entanto, a partir dos anos 2000, dá-se uma grande quantidade de produção de pesquisas acadêmicas em nível de pós-graduação no Brasil, tendo como tema o universo clownesco, sob diversos enfoques, conteúdos e abordagens.

Cada vez mais, se manifesta uma profusão plural de palhaços que constroem suas práticas e estilos em um caldeirão de mesclas de referências, diferentes usos e apropriações de áreas das artes da cena, em um campo heterogêneo e propenso às mesclas e aos hibridismos de linguagens.

## 1.2 Tradição e criação ou garatuja genealógica de orgias clownescas

Ainda que as questões dessa tese possam ser direcionadas à arte dos palhaços em geral, é na linha poética do “palhaço pessoal” e do “próprio palhaço” no campo do teatro contemporâneo, onde situo minha formação, concepções e práticas como palhaça, que a pesquisa emerge e se configura no universo múltiplo da palhaçaria.

Antes de nos determos na análise dos preceitos poéticos específicos da poética do palhaço próprio e pessoal no teatro contemporâneo, nos reportaremos à história e à tradição da arte clownesca a fim de evidenciar algumas heranças, configurações, princípios e procedimentos que estão na base desta linha poética.

Constituem a tradição da palhaçaria, princípios, procedimentos, formas de composição, de estruturação da cena cômica, incluindo referências estéticas, que formam uma base comum da arte clownesca em geral. Sendo assim, indubitavelmente, os palhaços contemporâneos são herdeiros dessa tradição (ainda que muitos a ignorem), inclusive no que diz respeito às transformações e rupturas desta, como continuadores, criadores e atualizadores de uma arte milenar e de sua multiplicidade. Considerando que as manifestações da arte do palhaço, assim como, criações e transformações da tradição, se engendram e se reinventam em sinergia com o contexto artístico, cultural, social e histórico do lugar e época dos quais fazem parte.

No que tange a linha poética do clown pessoal e próprio, pelo estudo da história e da tradição da palhaçaria podemos efetivamente compreender e reconhecer que muitas das bases poéticas, estéticas e sentidos de nosso fazer artístico também são legados construídos por gerações de palhaços e cômicos que nos precederam. Sendo assim, por mais que haja o investimento em uma criação autoral e própria, com uma “individualização” do palhaço teatral, a linha poética do palhaço pessoal e próprio vai muito além da própria pessoa do ator (palhaço), de sua criatividade, subjetividade e até possível genialidade.

Nessa pesquisa, mais que nunca, considero a história e a tradição da palhaçaria como um arquivo vivo, ou melhor, um rico manancial para as criações clownescas na atualidade, onde podemos (re)conhecer aspectos fundantes de nossas práticas, arte e ofício como palhaços. Ademais, a tradição e a história da palhaçaria permitem que percorramos a rede genealógica e inatual dos sentidos e funções dos palhaços, em correspondência com suas determinadas configurações poéticas-estéticas, que, por sua vez, expressam a multiplicidade como traço fundante dessa arte em devir e constante transformação no tempo. Como aponta Silva (2009), tradição é algo permanentemente fabricado, que não diz respeito à estagnação, mas a ações que contêm permanências e transformações. Ainda, como refletem Deleuze e Guattari (2000, p.

143): “O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa. [...] Sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica”.

Portanto, a experimentação e a criação em palhaçaria são da ordem do devir, porém em aliança com a história ou o sentido histórico da arte e da tradição dos palhaços. Assim, consoante com que afirma Foucault (2000, p. 264), “a história é o próprio corpo do devir”.

### 1.2.1 Cômicos de feira e o circo equestre: primórdios do circo moderno e de seus palhaços

O palhaço se consolida e se populariza como tipo cômico no circo moderno europeu, como parte integrante do nascente espetáculo circense no século XVIII. Aí os palhaços se configuraram como tipos cômicos, aprimorando suas caracterizações e modos teatrais, com o objetivo de entrar no picadeiro para fazer rir e divertir o público. No entanto, muitas das características, repertórios cênicos, modos teatrais (poéticos e estéticos) dos palhaços circenses modernos remontam a tempos imemoriais, vindos diretamente dos atores do teatro popular que, então, ingressam no circo – ainda em etapa embrionária.

Os atores cômicos mambembes, tais como, jograis<sup>47</sup> medievais, comediantes de feira e praça e atores da *Commedia Dell’Arte*, ingressam no espetáculo equestre concebido por Philip Astley<sup>48</sup>, em 1768, que apresentava, em seu formato inicial, números virtuosos de equitação, pantomimas e hipodramas sobre grandes feitos da história militar, com acrobacias, evoluções e equilibrismos de cavalários na doma virtuosa de cavalos – o que configurou o chamado “circo equestre, circo de cavalos ou de cavaleiros”. O centro deste espetáculo circense era o cavalo, um artigo de luxo e símbolo da aristocracia da época. No Anfiteatro Astley, o espaço de atuação era uma pista circular, pois propiciava um melhor equilíbrio dos homens sobre o dorso dos cavalos em movimento.

A fim de quebrar a monotonia e a seriedade do espetáculo equestre, Astley contrata artistas populares de feira e praça para que atuassem em pequenas cenas ou interlúdios cômicos,

<sup>47</sup> “Jogral” é a denominação dada a uma variedade de artistas em deambulação que atuavam nas ruas, praças, feiras e castelos, no medievo, com domínio de técnicas e repertórios cênicos diverso. Dentre eles: atores, farsistas, bufões, poetas, musicistas, fabuladores, parodiadores, pantomimeiros, dançarinos, acrobatas, amestradores de animais, titeriteiros, malabaristas, contorcionistas, declamadores, parlatões de praça, charlatões e vendedores de remédios prodigiosos.

<sup>48</sup> Em 1768, Philip Astley (1742-1814), oficial aposentado da cavalaria das Forças Armadas do exército inglês, em Londres, introduziu as exibições acrobáticas de homens sobre cavalos (que também eram realizadas ao ar livre por saltimbancos e cavaleiros virtuosos) em uma arena de 13 metros em um prédio fixo e permanente, no qual podia cobrar ingresso pela entrada, o Anfiteatro Astley. A configuração espacial, a arena circular, propiciava a efetuação de uma força centrífuga que contribuía ao maior equilíbrio dos equitadores sobre o dorso de um ou mais cavalos em movimento, com realização de posturas desafiantes, saltos e acrobacias. Tal espetáculo configurou o que se denominou como “circo equestre, circo de cavalos ou de cavaleiros” – disso surgiu o circo moderno e sua configuração espacial com a pista circular.

ainda, com cavalos, em um plano secundário e acessório ao espetáculo central. Inicialmente, estes cômicos apresentavam pantomimas e paródias cômicas das atrações equestres apresentadas, sendo comum atuarem como se fossem camponeses toscos e atrapalhados (BOLOGNESI, 2003).

Nas paródias equestres, os cômicos faziam graça a partir dos erros, trapalhadas, acidentes e desconcertos da tentativa de realizar virtuosismos cavaleirísticos ou domar os cavalos, em franca contraposição com a magnitude, perfeição, imponência e seriedade das atrações equestres. Desse modo, os interlúdios quebravam a monotonia do espetáculo, por meio do contraponto cômico e paródico dos números equestres, com ênfase na sucessão de falhas, erros e descontroles.

As cenas cômicas dos artistas populares, por mais secundárias que fossem, ganharam o gosto do público. Com isso, Astley resolve ampliar a participação dos cômicos, vindo a torná-los parte do espetáculo circense que, então, toma uma nova configuração. O repertório cênico e variado de tais atores, que já era apresentado há centenas de anos pelos saltimbancos<sup>49</sup> em feiras, praças e cortes, ingressa no circo equestre. Em 1783, Astley transfere seu teatro e empreendimento para Paris, associando-se com Antonio Franconi (1738-1836) “que tinha grande convívio com o ambiente dos espetáculos populares” (BOLOGNESI, 2003, p. 32), o que marca o ingresso oficial da arte dos cômicos populares de feira e rua como parte do espetáculo circense. Silva coloca que os palhaços dos primórdios do circo moderno europeu eram:

(...) herdeiros diretos dos cômicos que frequentavam os lugares públicos, os teatros de feira, os de arena e fechados, as festas profanas ou religiosas, passando pelas “*soties*”, os jograis, as comédias de Atelana, os bufões ou bobos das cortes, os farsantes das vilas, funâmbulos, paradistas dos bulevares, bem como da *Commedia Dell’Arte*: Zanni, Arlequim, Scaramouche, Pulcinella, Pierrot. Todos uniam teatralidade, destreza corporal, dança, música, mímica e a palavra (SILVA, 2007, p. 43).

Tanto a configuração espacial do circo moderno, o círculo mágico que constitui a pista circular ou o picadeiro, quanto a estrutura do espetáculo circense tradicional, organizada em sucessão de variadas atrações curtas, com performances de habilidades físicas espetaculares (malabares, contorcionismo, equilibrismo, funambulismo, acrobacias de solo e aéreas, etc.), com ênfase na ultrapassagem dos limites do corpo, assim como, as cenas ou entradas cômicas dos palhaços, surgem do empreendimento inicial de Astley e Franconi. O desdobramento do

---

<sup>49</sup> (...) jogral é um mímico, que além de usar o gesto, vale-se da palavra e do canto [...] ele não se serve de nenhum texto escrito, mas transmite uma tradição oral, atuando de memória e também improvisando com frequência, (...) diante do público apresentando dezenas de personagens diferentes. (...) Durante a realização de uma feira, por exemplo, subiam de improviso sobre um banco (origem provável da palavra “saltimbanco”) vestidos de esbirro, médico, advogado, padre, mercador, e começavam sua exibição a partir daí (FO, 2004, p. 133-135).

circo moderno europeu enfatizou a tendência de um espetáculo de caráter teatral, o que já se mostrava no circo equestre com apresentações de pantomimas e hipodramas equestres.

A arte dos atores cômicos de feira, dos jograis medievais e dos atores da *Commedia Dell'Arte* constituíram a base poética e do repertório teatral dos palhaços do circo moderno. Isto pode nos parecer muito distante, apenas constando como um fato ou informação histórica. No entanto, Dario Fo nos mostra a “contemporaneidade” dessa arte milenar, ao contar que quando começou a fazer teatro, o gênero clownesco era relegado ao público infantil, pautado em esquematismos estúpidos. Porém, ele teve a sorte de assistir uma mostra de *clowns* europeus em Paris, o que fez com ele que mudasse de concepção e afirmasse sua vontade de ser um cômico. Com anos de estudo e prática em *Commedia Dell'Arte*, bufonaria e palhaçaria, sobre os palhaços que Fo assistiu naquela mostra, ele afirma: “a metade do que vi nessa ocasião reencontrei depois nos textos dos jograis, nas atelanas e nas farsas antigas” (FO, 2004, p. 132).

A forma de atuação dos palhaços (especialmente dos circenses), ainda na contemporaneidade, apresenta muitas similitudes com a dos jograis e dos atores da *Commedia dell'Arte*, tais como: a teatralidade e a atuação cômica com ênfase na expressividade corporal; uso, adaptação e criação de repertórios cênicos transmitidos oralmente (aprendidos via observação, imitação e prática) de geração a geração; técnica de improvisação como parte da cena; domínio de diversas habilidades excêntricas e artísticas (música, dança, canto, etc.); espetacularidade e virtuosismo do corpo; relação direta e interativa com o público. Como os jograis no circo equestre e os palhaços no circo moderno, também, os palhaços teatrais jogam a paródia cômica de situações e papéis, enfatizando o erro, o desconcerto, a falha, o acidente e a imperfeição como mote de riso e de crítica jocosa.

No espetáculo circense, após as atrações que envolvem perigo e risco de vida, como os trapezistas em saltos mortais (ou quando havia a doma de animais ferozes<sup>50</sup>), é comum a entrada cômica e jocosa dos palhaços para relaxar a tensão do público. Como analisa Bolognesi, trata-se de um jogo incessante entre o grotesco e o sublime, sendo os palhaços a força da expressividade e do corpo grotescos:

(...) a matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. (...) A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é “interrompido” e o público é acometido pela descontração da performance dos palhaços (BOLOGNESI, 2003, p. 189).

---

<sup>50</sup> No Brasil a proibição do uso de animais no circo entrou em vigor no ano de 2001, com a Lei Federal 10.220. No mundo, já são 28 países que proíbem por lei o uso de animais no circo.

## 1.2.2 A *Commedia dell'Arte* e os palhaços – um *zibaldone*<sup>51</sup> de associações

Os atores da *Commedia dell'Arte* também foram decisivos no processo de configuração do palhaço moderno, no que tange à forma de atuação, aos repertórios cênicos e seus respectivos formatos, aos modos de composição e estruturação da cena clownesca.

A *Commedia dell'Arte* surgiu na Itália na segunda metade do século XVI, depois se expandiu pela Europa, era atuada por trupes mambembes com oito a doze atores que se apresentavam em feiras, praças, povoados e cortes (para os nobres dentro dos castelos). As trupes possuíam um vasto repertório de comédias, particulares deste gênero de teatro de máscaras, passados de geração a geração via transmissão oral. Os cômicos *dell'arte* se especializavam em seu ofício, treinando-se em canto, música, dança, acrobacia, equilíbrio, mágica, improvisação, diálogos dramáticos, jogos de cena, partituras de ações e uso de textos literários. Assim, notoriamente eles se distinguiam do caráter diletante e eventual dos “artesãos”, dedicados a outros ofícios ou “artes”, que participavam de apresentações teatrais realizadas pelas guildas ou Confrarias Medievais. Na época, o termo “arte” (Ars) era usado no sentido de ofício, profissão, trabalho, mister, mestría<sup>52</sup>.

Os cômicos se inseriam na vida cotidiana das populações sedentárias por onde passavam, o que também lhes servia como coleta de dados para improvisações cômicas durante os espetáculos (o que é um procedimento corrente nos modos de operar das companhias brasileiras de Circo de Teatro na atualidade<sup>53</sup>). Em seus espetáculos, através da improvisação com as máscaras-tipos, realizavam a burla, a derrisão e a sátira de tipos sociais e de ocorrências da localidade, o que muitas vezes os tornava alvo de censura, punição e perseguição, forçando-os à constante emigração.

A *Commedia Dell'Arte* caracteriza-se como um teatro cômico de máscaras, baseado na atuação de tipos fixos ou máscaras-tipos. Os tipos fixos<sup>54</sup> da *Commedia dell'Arte* são

<sup>51</sup> “Zibaldone era uma espécie de caderno de anotações dos cômicos da Idade Média que criaram a *Commedia dell'Arte*. Muitos destes cadernos são os responsáveis por conseguirmos resgatar roteiros das comédias, anotações sobre máscaras, cenários, etc. Era como um caderno de registro dos atores” (Cf. VIANNA, 2013, p. 1).

<sup>52</sup> A *Commedia dell'Arte* inaugura a profissionalização no teatro, pois seus atores passam a ser oficialmente registrados como profissionais desta arte, com pagamento instituído por regulamentos e leis, ainda que, sob os arbítrios das autoridades públicas e locais. O primeiro registro de uma empresa teatral de *Commedia Dell'Arte* data de 1545, em Padova, com a *Compagnia di Ser Maphio* (Cf. BRONDANI, 2017). Também é a primeira vez que a mulher entra em cena de forma oficial, pois antes os homens é que atuavam os papéis femininos. No entanto, convém lembrar, que houveram jogralesas mulheres como aparições excepcionais da mulher na cena do antigo teatro ocidental (Cf. FO; RAME, 2004, p. 341).

<sup>53</sup> Sobre o assunto Cf. JANNUZZELLI, 2015.

<sup>54</sup> Na antiguidade, o mimo dórico (Grécia Antiga, século VII a.C) e as farsas atelanas também eram feitos por trupes itinerantes, e baseavam-se em improvisação com máscaras de tipos fixos (Cf. CASTRO, 2005). Tais trupes de mimos itinerantes inventavam suas próprias tramas e enredos teatrais, a partir de temas e tipos sociais do cotidiano, entrecruzados com as narrativas e os deuses da mitologia grega. Também a *Fabula Atellana* (Roma, século III a.C.) já apresentava tipos fixos

determinados e dividem-se em três linhagens básicas: 1) os velhos (*vecchi*) – Pantaleão (*Pantalone*), Doutor (*Dottore*), Capitão (*Capitano*) 2) os *Zanni* (servos e criados) – Arlequim (*Arlecchino*), Briguella (*Brighella*), Polichinelo (*Pulcinella*), Pedrolino, Colombina, *Franceschina*, *Smeraldina* ou *Arlecchinetta* (servas mulheres, por vezes apresentam-se como versão feminina de Arlequim), servas velhas: Ragonda e *Vecchia* e 3) os Enamorados.

De forma esquemática, aponto algumas similaridades e indícios de associações entre a *Commedia dell'Arte* e a arte dos palhaços em geral:

- Ausência de um texto dramaturgicamente ou literário que sirva de fundamento prévio ou argumento principal do espetáculo;
- Criação e composição cênica através da técnica de improvisação, com uso de repertório em recriação (passado de uma à outra geração);
- Uso de um roteiro sumário de referência para os atores, que serve de base para a atuação improvisada – o *canovaccio* (PAVIS, 2007, p. 38);
- Técnica de improvisação como elemento intrínseco à realização do espetáculo;
- Uso de partituras de ações físicas e cômicas ou jogos de cena repertoriados – os *lazzi*<sup>55</sup> da *Commedia*. No caso do palhaços são as *gags*<sup>56</sup>, incluindo os *slapsticks* ou “claques” do circo (cenas de pancadaria, acrobacias e perseguições cômicas);
- A forma de atuação e encenação se fundamenta na poética do ator com a máscara. Sendo o corpo a principal via de expressão e composição teatral da máscara cômica, exigindo técnica, precisão, ritmo, jogo, plasticidade, destreza e exterioridade formal do ator;
- Desenvolvimento de uma dramaturgia da máscara na construção das cenas e do espetáculo;
- Relação direta e interativa com o público, com uso da técnica de triangulação;
- Os espetáculos, ainda que desenvolvam situações e enredo, são centrados nos tipos cômicos e no jogo de atuação das máscaras em diferentes níveis: a) o jogo e a forma característica de cada máscara; b) o jogo e a contracenação entre as máscaras, implicando determinadas relações,

---

mascarados como: *Pappus* (velho caduco estúpido); *Maccus* (glutão, *fool*, atrapalhado e rústico); *Bucco* (escravo ou soldado, gordo fanfarrão) e *Dossennus* ou *Manducus* (corcunda, grotesco, afiado e espirituoso).

<sup>55</sup> *Lazzi* é um termo derivado de “*azioni*” (ação), também de “laços. São peças cômicas curtas, piadas, truques, acrobacias, músicas, danças, etc., que o ator improvisador interpõe na performance, conforme sua máscara-tipo, sem necessariamente fazer avançar o enredo (Cf. TOWSEN, 1976, p. 377). “Em um libreto de *Commedia dell'Arte*, o momento mais interessante é aquele em que não há nada escrito, mas que contém uma demarcação em que está indicado *lazzi*. Só o ator através de sua interpretação e presença cômica, pode fazer com que esta parte do texto exista” (*tradução nossa* – LECOQ, 2003, p.170).

<sup>56</sup> Repertório de sequências de ações que se fundamentam na comicidade física e na pantomima, muito utilizadas pelos palhaços em momentos de improvisação. Muitas *gags* são apresentadas com a qualidade de um imprevisto, um incidente programado, desenrolando situações inusitadas e problemas cômicos. Uma das *gags* mais recorrentes é a queda cômica. As *gags* se assemelham aos *lazzi* da *Commedia dell'Arte*, que segundo Fo (2004, p. 106) são: “(...) uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxos e *nonsense*, em meio a quedas e tombos desastrosos. A utilização da inteligência gestual e da agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva”.

funções, hierarquias, contrapontos e complementaridades e c) o jogo e a atuação das máscaras em relação com o público;

- O ator desempenha o papel de ator-criador e ator-compositor, realizando funções múltiplas no processo de composição cênica, tais como, encenador e dramaturgo da cena em atuação atoral, caracterizando um tipo de fazer teatral centrado no trabalho poético e técnico do ator ou no “teatro de ator”.

Além disso, os atores da *Commedia*, tal como os palhaços até hoje, dedicavam toda a sua vida à atuação de um único papel ou tipo cômico específico, aperfeiçoando-o continuamente, prestando-se às várias ascensões, ou seja, práticas e treinamentos voltados à atuação do papel como ofício artístico e de vida, por exemplo, empenhando-se em necessárias transformações em relação à presteza, ao ritmo e à expressividade corporal.

Porém, no que diz respeito ao palhaço pessoal e próprio em relação à *Commedia*, há uma distinção crucial. Dado que, diferentemente da *Commedia*, o palhaço pessoal e teatral não é um tipo fixo e pré-determinado (como as máscaras da *Commedia*), não parte necessariamente da reprodução de formas ou modelos existentes (de tipos e repertórios cênicos) codificados e convencionados tanto pela estrutura poética do gênero, quando pelo princípio da tradição em que se atua sobre o tipo cômico e os repertórios legados, construídos coletivamente por gerações, sendo transmitidos oralmente, por observação, convívio e imitação de um ator experiente por um aprendiz. Esse processo da *Commedia*, de trabalhar sobre repertórios e tipos já constituídos, se mantém na tradição dos palhaços circenses e do circo-teatro brasileiro.

Ainda, diferentemente da *Commedia*, os palhaços em geral não se definem pela representação estilizada de um determinado tipo social existente (empregado, patrão, velho, doutor, intelectual, erudito, militar, jovem, etc.). É importante salientar que nas associações entre a *Commedia* e a arte do palhaço não estou tratando das formas em si, mas fundamentalmente dos princípios e procedimentos que são operacionalizados em distintas linhagens, proveniências (circense, teatral e de circo-teatro) e formas de teatralidades clownescas.

Fo (2014) ao tratar da relação entre os jograis, a *Commedia* e os palhaços ou *clowns*, nos apresenta uma perspectiva interessante sobre a “origem” incerta destes:

O *clown* vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da *Commedia dell'Arte*. Podemos dizer que as máscaras à italiana nasceram de um casamento obscuro entre jogralesas, fabuladores e *clowns*; e, posteriormente, depois de um incesto, a *Commedia* pariu dezenas de outros *clowns* (FO, 2004, p. 305).

A colocação do autor jogral-bufão-palhaço-cômico dell'Arte nos faz relevar os processos incessantes de influências, mesclas, roubos criativos e hibridismos entre uma gama variada de tipos e formas teatrais da palhaçaria, que se desenvolvem em um mesmo plano artístico e genealógico, com bases poéticas e tradições afins. Um plano de contágios, influências e tensões em que “novos” tipos e formas cênicas não param de se produzir, em diferentes configurações, arranjos, adaptações, rupturas e transformações, na continuidade de uma intensa e inacabável orgia criativa que gera múltiplas formas poéticas e estéticas das “artes” dos palhaços.

Foi justamente entre mesclas de técnicas e formas teatrais da pantomima e da *Commedia Dell'Arte* que o ator e mímico Joseph Grimaldi (1778-1837) entrou para a história da palhaçaria como o “pai dos *clowns*” ou aquele “que fez escola” (TOWSEN, 1976). Grimaldi foi considerado um marco na arte dos palhaços, pois a partir dele, o “*clown*” enquanto tipo cômico da pantomima inglesa se consagrou e consolidou, ainda, vindo a influenciar uma variedade de cômicos de outros gêneros teatrais, especialmente, os palhaços do circo moderno europeu. Como “*clown*” (papel secundário de um serviçal cômico, atrapalhado e trapaceiro) da pantomina inglesa, gênero teatral que se configurou em apropriação e cópia da *Commedia dell'Arte* italiana, Grimaldi desbancou o protagonismo do Arlequim, até então, figura cômica central, atuando no espetáculo para crianças “Mamãe Ganso” (1806). Grimaldi era um excelente criador de *gags* de comédia física, perito inventor de objetos, engenhocas e maquinarias cênicas para produção de efeitos cômicos inusitados. Seu *clown* foi descrito como um tipo cênico covarde, cruel, gatuno, traidor, inumano, voraz, glutão, mentiroso, desrespeitoso e burlador, que proporcionava o deleite do público (Cf. TOWSEN, 1976, p. 151). Ainda que o “pai dos *clowns*” nunca tenha atuado no circo, vários palhaços circenses (dos primórdios do circo europeu até metade do século XIX) se inspiraram na indumentária, maquiagem e forma de atuação de Grimaldi, imitando-o e apropriando-se de algumas de suas composições, cenas e *gags*.

### 1.2.3 “Clown”: o que? quando? como? onde? quem?

“*Clown*” é uma palavra inglesa que teve sua aparição no século XVI, frequentemente pronunciada como “*cloyne*”, “*cloine*” ou “*clowne*”. A matriz etimológica de “*clown*” é remetida às palavras *colonus* e *clod* que designam um camponês, um homem rústico do campo, caipira, provinciano (TOWSEN, 1976, p. 373 *et seq.*). Portanto, “*clown*” era originalmente associado a um tipo rural do povo, um camponês rústico, um grosseirão, bruto, desajeitado, desconhecedor

dos hábitos e comportamentos “cultos”, “civilizados” e “evoluídos” dos centros urbanos. Semanticamente, “*clown*” e “palhaço” possuem significados correlatos e designam um tipo cômico, ridículo, atrapalhado, tonto, desajeitado, idiota, inepto, fora dos padrões corretos dos modos de ser, da ordem e da lógica instituídas.

Já a palavra “palhaço”, em português, vem do italiano *pagliaccio*, que tem a matriz etimológica remetida à palavra *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, pois, segundo Ruiz (*apud* BURNIER, 2001, p. 205), a primitiva roupa dos palhaços era feita do mesmo pano dos colchões e estufada nas partes mais salientes do corpo, para proteger os palhaços em suas constantes quedas cômicas.

Para Towsen (1976, p. 373), de forma geral, *clown* ou palhaço é um performer cômico que emprega um comportamento estúpido ou excêntrico, em particular alguém especializado em comédia física<sup>57</sup>.

Na Inglaterra, antes da pantomina inglesa, havia cômicos que atuavam no intervalo entre cenas ou entre um ato e outro dos espetáculos de teatro de moralidades (século XVI e XVII), que eram também denominados como “*clowns*”. Tais “*clowns*” tinham a função extremamente secundária de entreter e distrair o público, no tempo necessário aos ajustes técnicos para o prosseguimento do espetáculo em curso (Cf. KASPER, 2004, p.105). Nos *intermezzos*, os “*clowns*” improvisavam, utilizando repertórios cênicos próprios, sem ligação com a peça apresentada, em interação direta com o público. Esses “*clowns*” eram atores saltimbancos, jograis de feira e rua, que vinham buscar um emprego provisório no teatro tido como “oficial”, feito por companhias com permissão e *status* para se apresentarem em salas de teatro, para um público aristocrático.

Preencher o tempo e entreter o público, enquanto eram realizadas trocas e montagens de equipamentos necessários às atrações, também foram, e em alguns casos ainda é, a função dos palhaços no circo moderno. Atualmente, em grandes circos de espetáculo de atrações, os palhaços podem atuar na margem do picadeiro, algumas vezes adentrando o espaço da plateia, enquanto equipamentos circenses e de segurança são montados (Cf. BOLOGNESI, 2003, p. 95).

Remy (2016), estudioso francês e historiador da arte dos palhaços, coloca que até 1830 o “*clown*” era desconhecido na França. A partir do empreendimento de Astley e Franconi em Paris, o “*clown*” surge como uma novidade e rapidamente torna-se um sucesso. Uma variedade

---

<sup>57</sup> Ibidem. A bibliografia referenciada é em língua inglesa, portanto traduzo “*clown*” por palhaço, visto que não há uso do termo *clown* como conotação de identificação e diferenciação de tipo específico, apenas quando o autor se refere ao “*White Clown*” (*Clown* ou palhaço Branco).

enorme de tipos de artistas (funâmbulos, saltadores, acrobatas, equilibristas, malabaristas) e cômicos passaram a se nominar como “*clowns*”, para atrair a plateia e por demanda de mercado. Cada um deles tentava se sobressair com invenções próprias e marcas particulares, com uso de jargões, frases e sons, sendo comum a existência de *clowns* solitários – características presentes na cena clownesca contemporânea. O uso do sotaque inglês e, principalmente, a apresentação de uma linguagem confusa passam a ser um procedimento cômico recorrente.

#### 1.2.4 A dupla de palhaços *Clown Branco e Augusto*

No final do século XVIII, surgiu no circo moderno europeu a dupla de palhaços “Clown Branco e Augusto”. Até então, os palhaços do circo moderno atuavam solitários ou em várias conjunções, com grande diversidade de modos de caracterização e atuação, sem deterem-se em categorias fixas de tipos de palhaços (como o caso da *Commedia italiana*). A dupla se definiu a partir dos palhaços Foottit (Tudor Hall<sup>58</sup>, 1864-1921) e Chocolat (Rafael Padilla<sup>59</sup>, 1868-1917) que atuavam no circo parisiense *Hippodrome Du Champ de Mars*, em 1894, tendo sido parceiros regulares de 1890 a 1910.

O *Clown Branco* (Foottit) atuava como um tipo autoritário e despótico no jogo e na relação com o Augusto (Chocolat), dando-lhe bofetadas e chutes ao bel-prazer, fazendo-o de serviçal, repreendendo-o, corrigindo-o e tratando-o com malvadeza, esperteza e malícia, sempre tentando redimi-lo e ludibriá-lo por artimanhas e pretensa superioridade intelectual. Já o Augusto apresentava-se como figura estúpida, crédula e inapta, sempre atrapalhado, sem conseguir realizar as coisas de forma eficiente e correta (Cf. FABBRI; SALLÉE, 1982, p. 182). Na orquestração desse jogo baseado em conflitos, hierarquias, disputas, especialmente no autoritarismo e na superioridade do Branco em relação à inaptidão, inferioridade e ingenuidade do Augusto, para o sucesso da produção e do efeito cômico, há de se considerar a presença de um traço arraigado da sociedade da época: o racismo colonial europeu e a relação do senhor

<sup>58</sup> Tudor Hall nasceu em Manchester (Inglaterra), descendia de família circense, onde recebeu formação em arte equestre, acrobacias, música e palhaçaria. Seu pai era palhaço e teve seu próprio circo itinerante, onde Foottit estreou como réplica miniatura do pai, aos três anos de idade. Em 1886, Foottit se tornou famoso por sua entrada clownesca que era uma paródia de uma equilibrista em evoluções virtuosas sobre o dorso de um cavalo.

<sup>59</sup> Rafael Padilha foi um dos primeiros artistas negros do circo europeu, nascido na condição de escravo em Havana (Cuba), vendido ainda criança para um rico comerciante espanhol em Bilbao, de onde fugiu quando jovem. Para sobreviver, além de prestar vários serviços, fazia exposições de dança e alongamento nos *halls* dos cafés, onde foi visto, quando tinha 16 anos, pelo palhaço Tony Grice. Grice encantou-se com Rafael e o convidou para tornar-se seu aprendiz de palhaço e vir a atuar como seu *partner*, em troca de moradia, alimentação e um pequeno salário. Além de atuar como *partner*, Rafael também era serviçal na casa de família de Grice. A dupla de palhaços Grice e Chocolat acabou por atuar no *Cirque Nouveau*, onde Foottit também era palhaço. Foottit interessou-se pela figura e potencial cômicos de Chocolat, especialmente diante de acontecimentos fora de cena, em que ele presenciou as reações de Rafael quando era repreendido e maltratado por Grice, vendo graça nas situações de desgraça do colega palhaço.

(branco) e do escravo (negro). Visto que, o palhaço Chocolat (Augusto) era um ator negro e “*chocolat*” era um insulto racial dirigido aos negros, o que soava como divertido ao público dos tempos coloniais.



**Figura 1:** Footit e Chocolat: 1) Fonte: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Footit\\_and\\_Chocolat.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Footit_and_Chocolat.jpg)> e 2) Fonte: <[http://www.circopedia.org/File:Footit\\_and\\_Chocolat.jpeg](http://www.circopedia.org/File:Footit_and_Chocolat.jpeg)>.

Chocolat e Footit<sup>60</sup> tornaram-se uma dupla de grande sucesso no *Cirque Nouveau* de Paris, em que os tipos cômicos do “*Clown Branco e do Augusto*” foram cada vez mais sendo definidos, pautados em um jogo agressivo e violento dentro de uma atmosfera lúdica e hilária, cheia de trapagens, conflitos, crueldade, atrapalhão e dificuldade em fazer as coisas. O desacerto entre a dupla era evidenciado, mas, especialmente, sobrepunha-se um forte elo de complementaridades díspares.

O *Clown Branco* teve seu apogeu com Antonet (1872-1935), que realizava um jogo ainda mais agressivo, abusivo e autoritário em relação ao Augusto. Antonet era Umberto Guillaume, um italiano, que primeiramente foi palhaço Augusto em uma dupla com o irmão, e depois passou a atuar, sozinho e com outros parceiros, como “*Auguste de Soirée*”<sup>61</sup> em circos. Antonet desenvolveu e definiu seu papel de “*Clown Branco*” ao associar-se ao palhaço Little Walter (Alexandre Urich, 1879- 1937) como Augusto, com quem formou uma dupla de sucesso por vários anos. Os parceiros de Antonet obtinham enorme simpatia e consagração com o público, como o palhaço suíço Grock<sup>62</sup> (1880-1959) , também se separou dele e seguiu sua

<sup>60</sup> Cf. filme “Chocolate” (2016) de Roschdy Zem, ficção que trata da dupla acima referida, inspirada em fatos históricos, com o excelente palhaço contemporâneo James Thiérrée (sobrinho de Chaplin) no papel de Footit e Omar Sy no papel de Chocolat.

<sup>61</sup> Também conhecido como *Tony de Soirée*, palhaço que no circo realiza números, enquanto são feitas montagens e preparações na pista entre uma e outra atração. Deve ser um artista completo, sempre em prontidão para entrar em cena a qualquer momento, devido algum imprevisto, acidente ou desarranjo do espetáculo (Cf. GUINSBURG, 2006, p. 290).

<sup>62</sup> Grock (Adrien Wettach, 1880-1959), suíço, atuou com Antonet entre 1908 e 1913.

carreira de palhaço, vindo a realizar espetáculos solos e com outros parceiros, tornando-se um dos palhaços mais brilhantes e admirados do mundo. Depois de Antonet a figura tradicional do *Clown Branco* do circo moderno europeu entra em declínio.

É atribuído aos *Zanni* da *Commedia dell'arte* um possível papel precursor desta dupla de palhaços, a partir dos servos que geralmente atuavam em dupla: o Arlequim e o Briguella (ou Pulcinella). Briguella e Pulcinella apresentam os traços do servo esperto, ardiloso, caguetta e trapaceiro, estando em uma zona intermediária entre os patrões e empregados, sempre movido por interesses próprios, mas quase sempre se dando mal. Arlequim era o crédulo, idiota, tonto, executor dos ardis dos servos espertos e dos patrões. Porém, ele faz tudo de forma errada e atrapalhada, desvia-se das tarefas e ordens por qualquer pedaço de comida, diversão ou transa. Em relação a dupla de servos, o *Clown Branco* é associado aos servos espertos e ardilosos, porém com maior representatividade de poder e ordem, na relação contra pontual com o Augusto, associado ao Arlequim.

Conforme Remy (2016), primeiramente o *Clown Branco* atuava no circo com o Mestre de Pista<sup>63</sup>, sendo o Augusto uma espécie de sucessor desta figura, porém, em inversão de papéis e funções.

Em pouco tempo, o augusto não tem mais nada para aprender com o *clown*, com quem ele divide as farsas, as alegrias da criação, os contratos, os sucessos e os fracassos. Ele se impõe tão fortemente que o *clown*, deixado para trás pelo augusto, deve ceder-lhe o lugar de bufão e tomar posição daquele que comanda o jogo; daí em diante, sua única função é valorizar o augusto, como antes o diretor de picadeiro fazia com o *clown* (REMY, 2016, p. 25).

Assim, o Augusto<sup>64</sup> acaba por conquistar o protagonismo cômico na cena e o apreço do público. Na mesma linha de análise que Remy (*op. cit.*), Fo (2004, p. 208 et p.215) trata o *Clown Branco* (*speaker*, Branco ou Louis) como sendo essencialmente um Escada do palhaço

<sup>63</sup> O Mestre de Pista ou de cerimônias tem o papel de condução, comando e orquestração do espetáculo circense, um “diretor-em-cena” (CASTRO, 2005, p. 61), ele apresenta as atrações circenses, suas falas pontuam, chamam a atenção, evidenciam o clímax, criam tempo dramático e suspense, dão ritmo às atrações apresentadas, sendo capaz de improvisar diante de imprevistos reordenando o espetáculo. Algumas vezes, o próprio dono ou diretor do circo é quem desempenha essa função. O Mestre de Pista é considerado a maior autoridade no picadeiro. Tradicionalmente, apresenta-se com um traje nobre – um desdobramento das figuras militares e aristocráticas da cavalaria dos primórdios do circo equestre ou de cavalinhos, especialmente do domador e diretor dos números equestres (BOLOGNESI, 2003, p. 68).

<sup>64</sup> Há uma anedota do surgimento do palhaço “Augusto”, propagada como um fato ocorrido, atribuída ao inglês Tom Belling, acrobata equestre do Circo Renz, em Berlim, no ano de 1869 (Cf. TOWSEN, 1976, p. 208). Belling teria sido afastado da pista, como punição do diretor do circo, por ter falhado na execução de uma manobra acrobática fácil, caindo do cavalo e se machucado durante seu número equestre de demonstração de habilidades. Confinado aos camarins, sem poder se apresentar, um dia, Belling vestiu roupas estapafúrdias, mesclando figurinos, para divertir seus colegas nos bastidores. O diretor do circo, ao vê-lo naqueles trajes ridículos, se entusiasmou com a figura inusitada e ordenou que Belling entrasse imediatamente em cena montando um cavalo. Assustado com a autoridade e a ordem do diretor, sem entender nada, Belling foi empurrado por ele para dentro da pista, onde acabou caindo e batendo com o rosto no chão, o que causou o riso do público. Ao levantar-se estonteado, um espectador chama Belling de “August!”, que significava “estúpido” na gíria berlinense da época. Belling olha indignado para o espectador, sentindo-se ofendido com a chacota, o que causou mais risos na plateia. Então, as pessoas em coro começaram a provocá-lo, chamando-o de “August! August!”. Belling sai correndo da pista, fugindo atrapalhado e acaba caindo mais uma vez. Mais risos da plateia. Também pelas quedas, Belling teria batido com o nariz no chão que ficou inchado e avermelhado – o que seria um dos motivos para o uso posterior da pequena máscara redonda e vermelha do nariz de palhaço.

Augusto, ou seja, como um *partner* “de apoio” ao protagonista, o cômico principal, que afinal é quem faz rir.

O *Clown* Branco se caracteriza como um tipo pretensamente superior, mais bem-sucedido, com maior inteligência e razoabilidade do que o Augusto. Já o Augusto apresenta-se como um “marginal” – sempre à margem, uma figura torpe, de inteligência limitada, ingênuo, inepto, não sabe ou não entende bem as coisas, desajustado ou avesso aos padrões e às ordenações dadas. No entanto, a partir desses defeitos, o Augusto acaba expressando um modo de ser que envolvem interações e interpretações particulares do mundo, calcadas na fantasia, no absurdo, nos impulsos e premência do corpo e na ludicidade infantil, para a produção de comicidade. Para Fellini (1986, p. 106-107), o *clown* Branco está ao lado das formas moralistas, da repressão, do dever, das situações ideais, das verdades únicas, das divindades indiscutíveis, e o Augusto “é a criança que faz sujeira, se revolta ante tanta pretensa perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua”.

Nesse sentido, o Augusto é remetido à criança e ao animal pela manifestação desenfreada dos instintos e impulsos do corpo, com ações genuínas e desenfreadas regidas pelos desejos e necessidades básicas, em um estado lúdico de experimentação e irracionalidade. Ainda, outras figuras são relacionadas ao Augusto, tais como: o bêbado, o vagabundo, o empregado de baixa hierarquia, o desempregado, o miserável, o faminto, o sem-posses e o louco. Sem bens materiais, morais ou qualquer honra ou propriedade a zelar, o Augusto possui a liberdade de ser tudo e nada, vir-a-ser e brincar com o que lhe aprouver, se contrapondo de forma inocente, lúdica e cômica com as ordenações morais, sociais e seus respectivos representantes e figuras de poder.

Conforme explana Bolognesi (2003), o surgimento do palhaço Augusto na Europa, ocorre durante o período da Revolução Industrial, em que houve uma grande migração de camponeses para as cidades, que acabavam sendo explorados e mal remunerados em fábricas, ou desempregados pelas ruas em situação de fome e marginalidade. Em sua caracterização, a figura do Augusto apresenta um corte social de classe, expressa a exclusão dos padrões e sistemas sociais, também, o confronto com a ordem, o poder e o sistema instituídos. Contraditoriamente, apresenta-se como portador da alegria, liberdade e potência daquele que estando à margem, se vira e encontra outras saídas e modos de existência, com uma visão particular de mundo. Segundo Bolognesi (2003, p. 77-78), a partir de 1880, “o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação (...). O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial”.

O *Clown Branco* acaba sendo relacionado às figuras de poder, opressão, repressão, mando, ordem, cobrança e superioridade vigentes na sociedade. Portanto, o público, que em grande maioria vive aspectos da condição do Augusto, se regozija em ver a caricatura, a estupidez e o fracasso do Branco, assim como, as peripécias, liberdades e transgressões do Augusto em relação àquele. Desse modo, a dupla acaba por conter traços de caricaturização de relações e tipos sociais, que muitas vezes acabam sendo subvertidas, por exemplo, quando o Augusto dá a volta por cima e acaba se saindo bem, como vencedor do jogo com o *clown Branco*, com saídas surpreendentes, traquinagens, incompreensão e inocência.

Ao fim, ambos são enganadores e enganados, vencedores e vencidos, em um espelho torpe e poético que mostra limitações, fragilidades, erros, imperfeições e pretensões do ser humano sobre a ótica do riso e da brincadeira. Na interpretação de Fellini (1986, p. 106-107), os palhaços da dupla “encarnam um mito que está dentro de cada um de nós – a reconciliação dos opostos, a unidade do ser”, ainda, a eterna contraposição e complementaridade de opostos “o macho e a fêmea, o animal e o homem, o velho e a criança, o *yin* e o *yang*”. O conflito, a tensão, o contraste e a disparidade são aspectos que constituem o próprio elo e a interdependência da dupla *Clown Branco* e Augusto, o jogo e o desenvolvimento da cena, assim como, a caracterização de cada tipo – em que o Branco assim o é e se afirma em relação ao Augusto, e vice-versa.

Por meio de análise da dupla, do jogo e das entradas tradicionais dos palhaços Branco e Augusto, podemos extrair e evidenciar princípios e procedimentos que se estendem aos vários planos da composição clownesca (encenação, dramaturgia do palhaço, produção de comicidade, etc.), tais como: a) jogo, tensão e complementaridade entre características contrastantes e oposições; b) presença de conflitos, problemas e obstáculos em um plano cômico e lúdico; c) hierarquia de papéis e funções; d) desenvolvimento das ações entre harmonia e desarmonia, ordem e caos, erro e êxito, fantasia e realidade; e) ruptura, deformação, falha, desordem, divergência, acidente, subversão e contraste em relação à ordem, ao bom funcionamento das coisas, aos comportamentos, lógicas, valores assentes e majoritários, através do lúdico, da paródia e do humor.

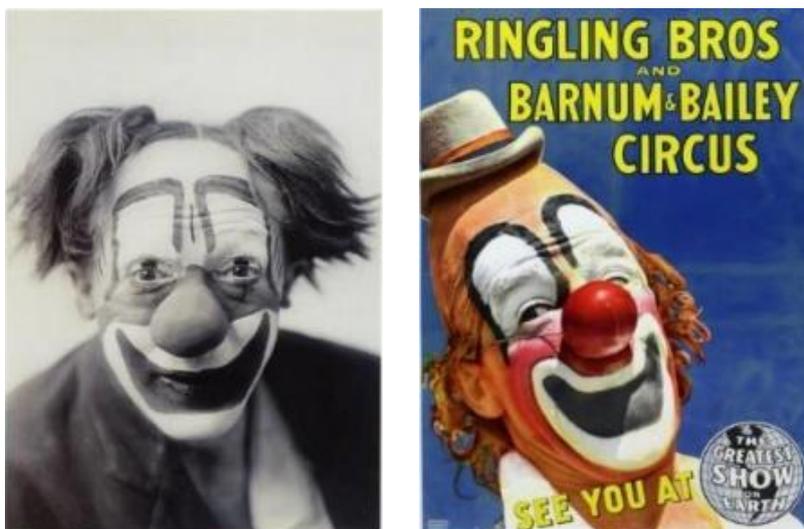
A primeira configuração inovadora e de grande destaque de um trio de palhaços no circo foi a dos irmãos franceses “Fratellini”, com Paul (Augusto, 1877-1940), François (*Clown Branco*, 1879-1951) e Albert (*Contre-pître*, 1866-1961), nascidos em família de tradição circense. Seguindo o ofício da família, a neta de Paul, Annie Fratellini (1932-1997) foi a primeira mulher a atuar como palhaço Augusto (travestida de palhaço homem) na história do

circo. Ela fazia dupla com seu marido que atuava como *Clown Branco* (Pierre Etaix, 1928-2016), e com ele também fundou a *Ecole Nationale de Cirque* (1972) na França, em atividade.

Nos trios é comum a presença dos palhaços Branco, Augusto e *Contre-pître* (ou contra-palhaço), isto é, uma espécie de “Augusto do Augusto” – um segundo Augusto ainda mais tolo, que não entende nada e provoca muitas trapalhadas. O palhaço que se destaca (protagonista ou palhaço principal) como aquele que mais faz rir é denominado como o Augusto do trio.

Cabe ressaltar que a imagem mais comum do palhaço, com peruca e roupas coloridas (cheias de xadrezes, listras e bolas), sapatões e maquiagem carregada (às vezes, com uma bocarra em forma de sorriso estático) é procedente do circo norte-americano. Tal imagem de palhaço foi inicialmente propagada por cartazes de divulgação dos espetáculos do circo norte-americano, com ilustrações de seus palhaços, especialmente de Lou Jacobs. Lou Jacobs (1903-1992), nascido na Alemanha, obteve enorme sucesso atuando no circo “*Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus*”, quando sua figura se tornou a ilustração principal dos tradicionais cartazes, vindo a ser reproduzida pelos palhaços do mundo todo.

Jacobs criou sua maquiagem inspirando-se na maquiagem do palhaço francês Albert Fratellini, do famoso trio “Irmãos Fratellini”, tornando-a ainda mais excessiva, com um prolongamento falso na cabeça, onde punha um pequeno chapéu, aumentando a amplitude de sua máscara clownesca. Albert Fratellini (1886-1961) usava a máscara do nariz vermelho e criou uma maquiagem inumana, excessiva, monstruosa, também como seu figurino, o que destoava dos figurinos utilizados pelos palhaços augustos do circo europeu até então (Cf. FABBRI; SALLÉE, 1982, p. 122-126). Através dos palhaços americanos se propaga esse tipo de caracterização que se tornou emblemática e recorrente.



**Figura 2:** 1) Albert Fratellini, fonte: <[http://images.delcampe.com/img\\_large/auction/000/098/766/019\\_001.jpg](http://images.delcampe.com/img_large/auction/000/098/766/019_001.jpg)>; 2) Cartaz do circo Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus com o palhaço Lou Jacobs, fonte: <<http://famousclowns.org/wp-content/uploads/2013/01/lou-jacobs-ringling-poster.jpg>>

No decorrer do tempo, a dupla clássica “*Clown Branco e Augusto*” que perdurou no circo até o século XX, foi tomando outras configurações, transformando-se de modo dinâmico e criativo, perpassando diversas concepções, poéticas e estéticas da arte do palhaço. No cinema, por exemplo, Oliver Hardy e Stan Laurel (Gordo e Magro) apresentam um arranjo bastante singular e próprio da dupla cômica e das funções do Branco (Gordo) e do Augusto (Magro).

No campo teatral da palhaçaria é possível observarmos múltiplos rearranjos, adaptações e transformações em torno dos tipos e funções do Branco e Augusto. O palhaço Branco se tornou raro na palhaçaria contemporânea, havendo uma proeminência e abundância de palhaços Augustos que passam a atuar em solo, duplas, trios e outras conjunções. Sendo assim, a maioria dos palhaços atuais possuem caracterizações e modos de atuação correspondentes ao tipo Augusto do circo.

Na cena brasileira contemporânea, poucos palhaços atuam no registro do Branco, destacando-se as palhaças mulheres Brancas, dentre elas: Elizabete *The Queen* (Bete Dorgam, SP), Mafalda-Mafalda (Andreia Macera, SP) e Margarida (Adelvane Néia, PR).

Na tradição da palhaçaria brasileira no circo, o palhaço é nominado como Augusto, Tony ou Excêntrico. Silva (2003, p. 182) em seu estudo sobre a teatralidade circense, coloca que Augusto ou Tony no circo brasileiro é o “personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto, não sendo raro que seu nome viesse acompanhado do adjetivo ‘imbecil’”.

Bolognesi (2003, p. 91 *et* 97) em sua pesquisa sobre os palhaços do circo brasileiro, na década de 1990, não encontrou algum *Clown Branco* em atividade na cena circense, o que ocorreria nos primórdios do circo no Brasil, influenciado pelos modelos do circo moderno europeu. Geralmente, a figura do apresentador do circo ou Mestre de Pista pode realizar uma função similar ao do *Clown Branco* no jogo com o palhaço Augusto, realizando o papel de contraponto, contraste e “Escada<sup>65</sup>” para o desenvolvimento do jogo cômico do palhaço.

### 1.2.5 Entradas clownescas

“Entrada” é a nomenclatura dada às cenas e esquetes cômicos apresentados pelos palhaços no circo. Atualmente, o termo “entrada” passou a ser usado para denominar qualquer cena ou esquete cômico de curta e média duração (geralmente até 20 minutos), realizada por

---

<sup>65</sup> Um parceiro de jogo que atua com o palhaço principal, apoiando-o na preparação e efetuação de *gags*, piadas, desenvolvimento do enredo e desenlaces cômicos da cena.

palhaços em qualquer espaço de atuação (circo, teatro, cabaré, praça, rua, hospital, casas de diversão, feiras, etc.). As entradas também são chamadas de “números”, no entanto, tal conceituação é mais genérica e pode se referir às demais atrações circenses (BOGNESI, 2003).

As entradas são fundamentadas nas ações e improvisações dos palhaços, com ênfase na expressividade corporal – ainda que possa ser explorada a comicidade da linguagem, do enredo e da situação. As entradas podem se desenvolver a partir de uma situação simples (comédia de situação) e desenvolver um enredo básico, assim como, apenas centrarem-se nas ações cômicas do palhaço e na interação destes com o público. Para Bolognesi (2003, p. 104), as entradas são uma espécie de pantomima dialogada que “tomaram a forma de uma comédia curta, com os diálogos reduzidos ao mínimo indispensável, cuja realização depende da capacidade criativa e de improvisação dos palhaços”. Remy (2006, p. 20), ao tratar das entradas clownescas no circo, enfatiza que o sucesso de qualquer entrada depende da atuação e do jogo do palhaço, que sobretudo deve fazer o público rir.

As entradas clownescas tradicionais são parte de um repertório constituído por criação coletiva, aperfeiçoadas, transformadas e passadas de geração a geração, via transmissão oral e imitação. Como analisa Remy (idem, p. 28):

Enriquecidas pouco a pouco, elas são ao mesmo tempo definitivas e mutáveis, como o circo. Mesmo consideradas perfeitas, não se cristalizam nunca; não é uma dessas obras de arte para as quais nenhuma modificação é autorizada. Apesar da lenta e paciente pesquisa dos *clowns* que desejavam aperfeiçoar seus repertórios, e a despeito da fantasia e da engenhosidade com que cada um contribui para isso, a arte clownesca mostra-se como um esforço coletivo permanente em que o *clown* contribuiu para um fundo comum: paradas, arlequinadas italianas, pantomimas inglesas e intermédios espanhóis, herança da qual se beneficiam há cem anos<sup>66</sup> todos os cômicos do circo.

Segundo o autor (idem, p.18-19), foi a partir do ingresso de atores mímicos no circo, aportando um arsenal de truques e pantomimas, que efetivamente iniciou-se a criação de um repertório de entradas clownescas de cunho mais teatral ou dramático, ou seja, com presença de enredo, fábula e papéis. Especialmente, a partir da lei da liberação do uso da fala dialogada no circo, em 1864, o repertório de bufonarias (com farsas, paradas, situações picantes) representado nos tablados das feiras, com presença de enredo dramático e diálogos, passa a ser adaptado e apresentado pelos *clowns* como entradas no circo (idem, p. 15).

Pesquisadores da arte clownesca e do circo, como Bolognesi (2003) e Remy (2016), realizaram o importante trabalho de pesquisa, levantamento, registro e análise de entradas clownescas tradicionais do circo. Visto que, como observa Bolognesi, ainda não há uma prática de registro escrito de roteiros e descrições das composições e cenas pelos palhaços:

---

<sup>66</sup> Remy publicou sua obra “Entradas Clownescas” em 1962.

[...] as entradas se assemelham aos *canovacci* da *Commedia Dell'arte* e trazem os roteiros resumidos das intrigas, bem como estabelecem os principais momentos cômicos dos jogos de cena. Nesse aspecto, elas são apenas pontos de referência para a improvisação. Mas enquanto os cômicos italianos procuravam escrever seus roteiros (Scala, 1967), os circenses os mantiveram na memória oral, transmitindo-se de geração em geração (BOLOGNESI, 2003, p. 104).

Bolognesi (idem, p. 103-106) identifica dois tipos básicos de entradas clownescas: um caracterizado como “reprises” (paródias clownescas das atrações circenses, geralmente cenas curtas, sem uso da palavra) e o outro como “entrada” (comédias clownescas curtas, pantominas dialogadas, que não se limitam tematicamente ao universo circense).

As entradas clownescas possuem estruturas, princípios e procedimentos que constituem bases fundamentais da dramaturgia do palhaço e da composição da cena clownesca. No entanto, desde o desenvolvimento da palhaçaria no campo do teatro, a cena clownesca não se limita ao formato de entradas, tampouco, aos repertórios cênicos e modos de atuação da tradição circense. As entradas tradicionais fazem parte do repertório de vários palhaços na atualidade, podendo ser usadas de forma parcial ou adaptadas, em processos que acabam por gerar novos repertórios.

Além de entradas ou números clownescos, há espetáculos de longa duração (em torno de uma hora), muitas vezes, com desenvolvimento de fábula, em que o palhaço é protagonista do drama cômico. Porém, também é recorrente o agrupamento de pequenas entradas, podendo haver ou não ligação entre elas. Com a atuação e a configuração do palhaço cada vez mais fora do circo e da tradição circense, nas redes intrincadas entre o teatro e o circo, surgem esquetes e espetáculos clownescos que se desatrelam tanto das estruturas, quanto das temáticas e roteiros tradicionais das entradas circenses, investindo cada vez mais na teatralização, ou seja, no desenvolvimento da composição teatral e dramática do palhaço e da cena clownesca.

Uma vasta gama de assuntos passa a ser tratada na cena clownesca contemporânea, tais como, fatos e acontecimentos da atualidade, questões existenciais, políticas e filosóficas. A configuração da cena clownesca, ainda em pleno desenvolvimento de suas possibilidades, já transpassou as delimitações dos formatos, repertórios e temas das entradas clownescas tradicionais, ainda que estas sejam uma rica fonte de (re)criação.

Afinal, os temas e os formatos das entradas clownescas tradicionais podem não mais dar conta das vontades de criação e das experimentações artísticas dos palhaços da atualidade, cabendo a esses os possíveis engendres poéticos e estéticos em relação com seu tempo e sociedade, em que se confrontam e cooperam tradição e necessidade artística, nos processos contínuo de permanências, transformações e rupturas na palhaçaria.

### 1.3 O palhaço no teatro: Lecoq e as premissas do “próprio *clown*”

Tal qual a maioria dos palhaços que não descendem de famílias circenses, se formam “debaixo da lona” e em “vida de circo”, busquei formação para o processo de tornar-me palhaço no campo teatral, minha área de atuação e proveniência como atriz e pedagoga de teatro.

As concepções de Lecoq são referências para os principais mestres com quem tive formação na área teatral da palhaçaria. Dentre eles, destaco minha formação com: grupo Lume (com Ricardo Puccetti e Carlos Simioni), Ana Wuo, Philippe Gaulier e Eric de Bont. Também Esio Magalhães, que atua no campo dramático (teatral) da palhaçaria e possui aproximações com o palhaço de picadeiro e do circo-teatro brasileiros, especialmente, com o teatro de máscaras desenvolvido pelo grupo Barracão Teatro (Campinas/SP) com a diretora Tiche Vianna, com aproximações das concepções e metodologias de Lecoq: palhaço, máscaras expressivas e *Commedia Dell’ Arte*<sup>67</sup>.

Os princípios, as teorizações e os discursos acerca da linha poética do *clown* pessoal aportados por esses mestres se assemelham. Ainda que suas práticas artísticas e pedagógicas, escolhas e resultados estéticos, difiram entre si e apresentem perspectivas e abordagens particulares acerca do *clown*. Desta gama de formadores, acima citada, Lecoq foi o mestre de Gaulier. Lecoq e Gaulier foram mestres de Burnier. Burnier foi mestre de Simioni, Puccetti e Wuo no Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME/ UNICAMP (Brasil). Sendo que Wuo (ex-integrante do Lume) também foi iniciada, em um segundo retiro, por Simioni e Puccetti. Wuo, Puccetti e Eric também fizeram formação com Gaulier, em períodos distintos. Segundo Wuo, (2005, p. 168):

A influência que Lecoq produziu em Gaulier é caracterizada por uma linha de trabalho que segue os mesmos conteúdos aprendidos com o mestre, visando a descoberta do *clown* pessoal, embora utilizando procedimentos diferenciados. Pela mesma linha, tece Burnier o trabalho do *clown*, transformando, porém, esse aprendizado de acordo com suas crenças pessoais, valorizando o aspecto técnico do *clown* e o jogo como uma base complementar à arte de ator.

A linha de trabalho teatral de Lecoq insere-se no que genericamente é caracterizado como teatro do gesto ou teatro físico. Segundo Lecoq (2003, p. 147, *tradução nossa*), “meu processo busca propiciar a aparição de um teatro em que o ator se põe em jogo, um teatro do movimento, mas sobretudo um teatro do imaginário”.

<sup>67</sup> Tiche Vianna desenvolve uma pesquisa de construção poética a partir do que ela chama de *Commedia Dell’Arte Brasileira*, partindo de máscaras de tipos-fixos representantes de tipos sociais da cultura e da realidade brasileiras, na mesma gama de divisão das máscaras da *Commedia italiana*, servos, velhos e jovens ou enamorados.

A formação de atores na *École Internationale de Théâtre* de Lecoq<sup>68</sup> envolve um período de dois anos. No primeiro ano, são trabalhados princípios básicos (ou os “motores da atuação”<sup>69</sup>) do estudo do movimento e da expressividade corporal, do jogo, da improvisação e da criação dramática, incluindo máscara neutra e máscaras expressivas. No segundo ano, os princípios e práticas são direcionados para o jogo e a atuação do ator em diferentes “territórios geodramáticos”, visando à criação dramática, segundo Lecoq, “como se tivesse que reinventar o teatro” (LECOQ, 2003, p. 147). O *clown* passou a ser um campo de pesquisa relevante dos territórios geodramáticos, que são: o melodrama, a *Commedia dell’arte*, os bufões, a tragédia e, por fim, os *clowns*.

Na década de 1960, Lecoq iniciou a experimentação das possibilidades poéticas do *clown* com seus alunos atores como um território dramático e de jogo, auxiliar ao aprendizado criativo e técnico do ator. O trabalho de Lecoq com o *clown* demarca o que se concebe atualmente como palhaço teatral ou palhaço de teatro, ou ainda, linhagem europeia do palhaço no teatro. Até então, geralmente, a existência e a formação de palhaços eram remetidas ao universo específico do circo.

O início do trabalho surgiu de uma interrogação de Lecoq sobre possíveis relações entre a *Commedia Dell’arte* e os palhaços de circo. Ademais, a partir da constatação de que “o palhaço faz rir”, Lecoq perguntou-se “*como o palhaço faz rir?*” (LECOQ, 2003, p. 210-212).

Com essa questão, ele partiu para a proposição de um exercício com seus alunos, solicitando que se posicionassem em círculo (reminiscência do espaço circular do picadeiro circense), e pediu que cada um fizesse que os outros rirem. O resultado foi catastrófico. Ao invés de risos, sentiam a garganta oprimida, sensação de angústia, enfim, tudo parecia se tornar trágico, diante das sucessivas tentativas fracassadas dos alunos. Assim, resolveram parar com as improvisações. Estavam todos incomodados, envergonhados, despeitados. Então, quando se sentaram e se perceberam em um estado de abatimento e derrota, se puseram a rir: rir de si mesmos.

Aí, surge uma significativa descoberta para Lecoq: não eram as personagens, as palhaçadas, as piruetas ou os jogos de palavras que os alunos haviam improvisado durante o

---

<sup>68</sup> Este estudo sobre o *clown* na pedagogia e na metodologia de Lecoq fundamenta-se em seus escritos sobre o tema no livro “*El Cuerpo Poético*” (LECOQ, 2003), em que os trechos aqui citados foram traduzidos livremente por mim. Sabemos que o conhecimento teatral transmitido através das palavras é muito aquém do conhecimento advindo da experiência e da prática teatrais. Para tratar de forma aprofundada da perspectiva de Lecoq sobre o *clown*, seria necessário ter vivido essa experiência com ele, ou mesmo, acessar alunos e colaboradores diretos deste mestre, o que, no entanto, não é o foco desta pesquisa.

<sup>69</sup> “A dificuldade está em não perder o essencial, isto é, as dinâmicas da natureza e das relações humanas que constituem os **motores da atuação**, o que o público reconhece. Estas dinâmicas são as referências comuns, indispensáveis tanto para o ator, quanto para o espectador. Estão presentes em todas as formas de teatro, inclusive nas mais abstratas! (...) Devemos verificar permanentemente essas leis dinâmicas do teatro” (LECOQ, 2003, p. 147, *grifo nosso*).

exercício no círculo que fizeram rir. Era a própria pessoa dos alunos, expostos e desnudos, em uma situação de abatimento, perante o fracasso de seus intentos, que os fizeram rir.

Assim, Lecoq encontra um ponto crucial de sua abordagem e perspectiva sobre o *clown*: “o *clown* não existe separado do ator que o interpreta” (LECOQ, 2003, p. 210). Segundo ele (ibidem, p. 212), ainda que nos creiamos inteligentes, bonitos e fortes, cada um de nós tem suas debilidades e lado ridículo, que quando se manifestam fazem rir. Desse modo, o *clown* seria a própria pessoa posta em desnudamento, na exposição de suas debilidades e facetas ridículas.

No prosseguimento de experimentações e exercícios com seus alunos, Lecoq percebia que aspectos da constituição física de cada um, que muitos tentavam esconder, como partes do corpo que não gostavam ou das quais tinham vergonha, passavam a ser exibidos com o *clown*, em um território dramático onde podiam se mostrar como eram, com total liberdade e prazer, e com isso brincar e fazer rir (Cf. LECOQ, 2003, p. 210).

Na prática com seus alunos, Lecoq foi se aproximando do que se configurou como um princípio fundamental de sua metodologia: a busca do próprio *clown* (o que em outros termos, podemos mencionar como “*clown* pessoal”). Como constata Lecoq (2003, p. 212): “A descoberta de que uma debilidade pessoal podia se transformar em força teatral, foi de maior transcendência para colocar em questão uma aproximação personalizada dos clowns através da busca ‘de seu próprio *clown*’, o que se converteu em um princípio fundamental”.

Para Lecoq (2003, p. 212), a busca do próprio *clown* é, em primeiro lugar, a busca do lado irrisório de si mesmo. Tal busca, que Lecoq empreendeu com seus alunos, situada no campo da comicidade cênica, não partia de formas dadas ou pré-estabelecidas, tampouco de referências de estilos ou formas – o que configurava um terreno bastante livre para experimentações e resultados. As referências iniciais de palhaços de circo, que Lecoq assistira na infância, tais como os Fratellini, Grock e o trio Carioli, Portos e Carletos, tornaram-se muito distantes do trabalho que ele passou a desenvolver com seus alunos, que sequer conheciam tais palhaços.

Em sua metodologia, Lecoq utilizou referências do circo ao abordar o jogo das duplas e dos trios de *clown*, com as funções e hierarquias dos tipos circenses *Clown Branco*, Augusto e segundo Augusto (*contre-pître*). Para Lecoq (2003, p. 217), em uma situação clownesca, o jogo e a relação dos palhaços em cena se pautam na hierarquia entre palhaços e no apoio que um deve dar ao outro (onde um *clown* se situa em função do outro).

Em relação à *Commedia Dell’arte*, Lecoq constatou que a busca do próprio *clown* diferia da atuação que parte de um personagem ou tipo fixo pré-estabelecido (como Arlequim, Pantaleão, etc.), pois, sobretudo, o ator deveria descobrir em si mesmo a parte clownesca que o

habita (LECOQ, 2003, p. 213). Para o autor (*ibidem*): “quanto menos se defenda, quanto menos trate de interpretar um personagem, quanto mais o ator se deixa surpreender por suas próprias debilidades, com mais força aparecerá seu *clown*”.

Nesta perspectiva, mais do que formas dadas ou estereotipadas, o que causa o riso são as manifestações autênticas do ator como *clown*, advindas da sensação de desconforto e insegurança, da exposição do próprio ridículo, do fracasso de seus intentos, dos acidentes e desvios de percurso que assolam a ação clownesca, sempre em jogo lúdico e relacional com o público, no plano da comicidade cênica e clownesca.

Lecoq aponta que o ator deve jogar o jogo da verdade, em que “quanto mais seja ele mesmo, pego em flagrante delito de debilidade, mais será engraçado” (LECOQ, 2003, p. 213). Neste jogo, o *clown* é provocado e questionado pelo pedagogo, que toma o papel de *Monsieur Loyal* (outra referência do circo), entendido por Lecoq (2003, p. 213) como um “árbitro do jogo” clownesco.

Lecoq também trata da importância do ator despojar-se de sua máscara social. Para isso, toma a via do jogo e da improvisação. Tal como, a situação de um baile de disfarces, em que no plano do jogo, o ator ganha a liberdade de fazer o que quiser, como se fosse outro, em situação lúdica e ficcional, em que, paradoxalmente, afloram comportamentos pessoais insuspeitados.

Na composição do *clown*, as particularidades do ator são postas em destaque e conscientização, e, assim, são progressivamente exageradas até que se alcance uma “transposição pessoal” (LECOQ, 2003, p. 216) que sirva à expressão e as corporeidades próprias de cada *clown*. Ou seja, as características do ator passam a ser trabalhadas como materialidades poéticas para a composição do palhaço, de seu jogo e comicidade pessoal. Por exemplo, Lecoq refere-se à maneira particular de um *clown* andar, que nunca deve partir de uma composição exterior, mas “sempre do desenvolvimento extremado e meticuloso de uma maneira de andar pessoal” (LECOQ, 2003, p. 216), ou seja, da maneira de andar do próprio ator. Sendo assim, se investe conscientemente, tecnicamente e poeticamente nos entrecruzamentos dinâmicos entre a pessoa do ator e a máscara do palhaço para a composição teatral-clownesca.

Na busca do próprio *clown*, o ator não deve representar uma personagem, mas deixar que surja a inocência que há em si mesmo, o que se manifesta diante do fracasso, do fiasco, do desastre de sua tentativa como *clown*, tentando fazer algo bem, ser bem-sucedido ou ser alguém importante.

Para Lecoq (2003, p. 214), “o *clown* é aquele que aceita o fracasso, que malogra em seu número, e, com isso, coloca o espectador em um patamar de superioridade. Através do fracasso, o *clown* revela sua profunda natureza humana que emociona e faz rir”. Assim, Lecoq (*ibidem*) fundamenta a cena e o trabalho clownesco na relação entre proeza e fracasso, em que não basta fracassar em qualquer coisa, é necessário fracassar naquilo em que se sabe fazer, em uma proeza. A partir de exercícios de improvisação clownesca, Lecoq solicitava aos alunos o fracasso em uma proeza – o que poderia ser algo simples, sem virtuosismo, mas que o aluno acreditasse que somente ele soubesse fazer.

Na etapa final de formação do *clown* na escola, Lecoq solicitava aos alunos que criassem um número que supunham que fosse um êxito, como se já dominado e apresentado pelo *clown* em países distantes. No entanto, no momento da apresentação, o número deveria resultar em um “fracasso” inesperado pelo *clown*. Lecoq aponta dois tipos de fracasso para os clowns: o “fracasso da pretensão” e o “fracasso do acidente”.

O “fracasso da pretensão” se dá quando o *clown* acredita ser genial, mas não faz mais que um número lamentável, por exemplo, anuncia a maior façanha do século e realiza uma simples voltinha ou um jogo de malabares com três bolas. O “fracasso do acidente” se sucede quando o *clown* não consegue fazer o que pretende, por exemplo, não consegue equilibrar-se em um banco ou cai quando tenta realizar um simples salto (Cf. LECOQ, 2003, p. 219-220). Na elaboração dos trajes por cada *clown*, também se busca uma espécie de fracasso, erro ou desajuste. Por exemplo, o uso de roupas pequenas ou grandes demais pelo *clown*, o que configura um certo desajuste e inadequação. Outro princípio da composição clownesca é a presença de conflito, para Lecoq (*idem*, p. 218) “o *clown* está permanentemente em conflito, sobretudo consigo mesmo”. Para o pedagogo (*op. cit.*, p. 220), através dos fracassos do *clown* é que se manifesta intensamente sua faceta irrisória e, às vezes, a sua dimensão trágica.

Nos exercícios de improvisação, Lecoq introduz os clowns nos temas e situações da vida cotidiana (a família de clowns, uma mudança de casa, a busca por trabalho, um dia no clube de férias). Também realizam improvisações indagando-se sobre temas entre realidade e ficção. Como exemplifica Lecoq (2003, p. 220): uma situação em que os *clowns* devem montar uma obra de teatro – o que não significa interpretar uma determinada obra em “estilo clownesco”, mas trata-se da própria tentativa dos *clowns* ensaiarem e fazerem uma obra de teatro. Segundo Lecoq (*ibidem*), esta tarefa provavelmente será impossível aos clowns, pois “se

sucedem tantas coisas que a obra, evidentemente, nunca chegará a ser ensaiada ou montada, não conseguem mais que desastres, e, de vez em quando, alguma proeza inesperada”<sup>70</sup>.

Na criação dramática com o *clown* tudo pode ser usado: acrobacia, malabares, música, tocar instrumentos, cantar, etc. No processo de formação, também são trabalhados os movimentos clownescos (quedas, clagues e pancadarias), *gags* com objetos e jogo com palavras – onde Lecoq (2003, p. 223) aponta que o *clown* leva tudo ao pé da letra (se a “noite cai”, o *clown* busca onde ela caiu<sup>71</sup>).

Lecoq também trabalhava a orquestra de *clowns*, visto que, muitos de seus alunos sabiam tocar instrumentos musicais. Além do mais, buscava que os alunos se exercitassem na criação de números curtos, com dez minutos no máximo, como pequenas cenas de cabaré cômico, para que, então, pudessem atuar o *one-man-show* (espetáculo solo), com duração de uma hora. Para Lecoq (2003, p. 223) um solo de palhaço “é uma tarefa excessivamente difícil, que deveria ser resultado de numerosas investigações sobre espetáculos de pequeno formato”.

Entre o fracasso e a proeza, com o intento de ser bem-sucedido, defrontando-se com a exposição de debilidades genuínas e suas próprias facetas ridículas, o *clown* fundamenta a sua presença em cena na relação direta com o público. Para Lecoq (2003, p. 214), o *clown* é hipersensível aos outros, reage a tudo o que lhe chega – especialmente ao público. Assim, o *clown* em suas reações oscila e navega entre diferentes emoções, como a alegria de ser acolhido por sorrisos ou o desconsolo e a tristeza diante do silêncio do público.

O *clown* deve estar permanentemente em estado de reação e de surpresa em relação a tudo o que acontece – o que também podemos associar a um estado de “disponibilidade indefesa” (LECOQ, 2003, p. 213). Neste estado de reação-relação com o que acontece, o entorno, o público e a cena, é necessário que o ator esteja disponível para lidar com o presente, como *clown*, sem antecipar ou direcionar reações de forma premeditada e pré-estabelecida, sem ilustrar ou representar comportamentos pré-fabricados que não surjam da efetiva relação, do jogo e da situação em curso. Ou seja, na relação-reação com o público, o *clown*-ator continua no paradoxal “jogo da verdade”.

Sobre o papel da relação do *clown* com o público para a poética clownesca, Lecoq (2003, p. 215-216) coloca:

<sup>70</sup> A nosso ver, o exemplo de Lecoq se situa mais no terreno do meta-teatro ou da meta-ficção, do que na relação entre realidade e ficção. Este tema e situação pode ser visto com êxito na montagem “A Julieta e o Romeu” (1999), do grupo Barracão Teatro (Campinas, SP).

<sup>71</sup> Nesses tópicos de trabalho, podemos observar elementos comuns ao palhaço do circo. Ainda que Lecoq afirme não ter partido de referências e uso direto de modelos e formas existentes, podemos perceber que há aproveitamento de várias características dos procedimentos do palhaço de circo, como se pode notar na citação de temas de trabalho do *clown* próprio na formação lecoquiana, neste parágrafo.

Diferentemente de outros personagens teatrais, o *clown* tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos demais. Não se “faz o *clown*” *diante* de um público, se atua *com* ele. Um *clown* quando entra em cena se põe em contato com todas as pessoas que constituem o público, e as relações deste influenciam no jogo interpretativo daquele.

Dessa forma, as reações do público são pontos de partida para a atuação e a improvisação do *clown*. A experiência do *clown* com o público não deve ser traumática ou prejudicial ao aluno, pois é preciso compreender, conforme atenta Lecoq (2003, p. 218), que “o público não burla diretamente do ator, mas se sente superior e ri” dele como *clown*. Ao mesmo tempo, conforme Lecoq (*ibidem*), o *clown* decepciona toda a pretensão de superioridade de uns sobre os outros.

Lecoq enfatiza a grande atenção que o fenômeno clownesco exige do pedagogo, a fim de evitar qualquer intervenção ou interpretação pseudo-psicanalítica. Segundo o autor (2003, p. 218-219), se trata de uma transição psicológica difícil para os atores, já que é o território dramático que mais aproxima o ator de sua própria pessoa. Para Lecoq (*ibidem*), o pedagogo tem que evitar ao máximo que os alunos sejam aprisionados no jogo de seu próprio *clown*. E afirma: “o *clown* nunca deve ser danoso para o ator” (*ibidem*, p. 219).

A última tarefa da formação é a criação conjunta de um espetáculo<sup>72</sup>, a partir de todas as experiências realizadas, buscando elaborar uma cena verdadeiramente clownesca – escrita, ensaiada e composta como os alunos concebiam. Nessa etapa, Lecoq se depara com todas as fantasias, imaginários e personalidades dos alunos, assim como, tipos de comichidades diversas. Com isso, o trabalho clownesco se expande para o que Lecoq (2003, p. 220) denomina como “variedades cômicas”, envolvendo: o clownesco com ou sem uso da máscara do nariz vermelho; o burlesco; o absurdo e o excêntrico.

Na análise de Lecoq, o burlesco se apoia na *gag*, que muitas vezes aporta a subversão dos dados da realidade e se aproxima do desenho humorístico, com total abertura para a fantasia e o irreal. O burlesco também apresenta ações e situações que se desdobram na direção contrária da lógica convencional ou do que se espera que se suceda ou aconteça no circuito de ações-reações, causas e consequências no desdobramento da cena (Cf. LECOQ, 2003, p. 220-224).

O absurdo apresenta a contraposição de duas lógicas diferentes, trazendo situações e ações que se mostram inversas a lógica ou a expectativa do público, mas que possuem uma

---

<sup>72</sup> Durante todo o período de formação na escola de Lecoq, há um tempo diário (uma hora e meia) para o que é denominado como “Auto-Curso”, onde os alunos trabalham de forma colaborativa, sem supervisão ou presença de professores, na criação de cenas ou esquetes a partir do que está sendo trabalhado em classe. A cada sexta-feira é dado um tema ou uma tarefa aos alunos, sobre o qual devem construir uma cena a ser apresentada em aula. Conforme Sachs (2013, p. 135), “normalmente é algo sem finalização ou fixação, justamente com caráter experimental”. O Auto-Curso se relaciona ao objetivo primordial da escola de Lecoq: a criação – de modo que os alunos busquem e exerçam uma criação pessoal e autoral, a fim de que façam o seu próprio teatro (Cf. LECOQ, p. 137-141).

justificativa no enredo dramaturgico ou na lógica própria do *clown*. Ou seja, não se trata de um absurdo por ser algo simplesmente incompreensível ao público, pois o absurdo acaba se justificando e sendo assimilado pelo desdobramento de ações pautadas na construção de uma lógica (absurda), que expõem o universo próprio do *clown* (com seus modos específicos de agir-pensar-sentir).

O excêntrico se caracteriza por aquele que faz as coisas de uma maneira diferente de todos os demais, segundo uma lógica distinta e própria. Por exemplo, se penteia com um garfo ou, ainda, o tipo excêntrico virtuoso que toca piano com os pés.

Nestas três categorias de variedades cômicas apresentadas por Lecoq, podemos notar a presença de procedimentos comuns na produção do humor e comicidade clownescas, tais como: a subversão e a inversão de sentidos; a quebra de linearidade da lógica e de causa e efeito na sucessão das ações, trama e sentidos da cena; o tensionamento ou a ruptura da lógica convencional e dos dados da realidade pelo *clown*; a presença de fantasia, absurdo e irrealidade na cena e na lógica clownescas.

Na escola de Lecoq (idem, p. 219), o *clown* é trabalhado na fase final da formação, como último módulo dos territórios geodramáticos, pelo fato do *clown* requerer uma intensa experiência pessoal por parte do ator, o que exige um amadurecimento, e, se possível, sabedoria em relação ao vivido. Além do mais, é um momento em que os alunos já estão acostumados a se engajar na atuação, improvisar e se expor, conhecendo uns aos outros cada vez mais.

O processo em que o *clown* “põe em relevo a singularidade de cada indivíduo” (LECOQ, 2003, p. 218), se situa no extremo oposto dos conteúdos iniciais desenvolvidos na escola. Visto que, inicialmente, Lecoq demandava aos atores que observassem o mundo e deixassem que este se refletisse neles, como se fossem uma espécie de “página em branco”<sup>73</sup>. Ao contrário, na etapa final do curso, com o *clown*, Lecoq (*ibidem*) passa a demandar que “os alunos sejam eles mesmos o mais profundamente possível, e que observem o efeito que produzem no mundo, quer dizer, no público”.

Lecoq pondera que apenas poucos alunos continuarão no registro do *clown*, ou seja, poucos escolherão tornarem-se palhaços ou se aprofundarão neste território poético-dramático. Assim, na concepção de Lecoq, fundamentalmente, o *clown* é parte essencial do processo de formação do ator.

---

<sup>73</sup> “Começamos por eliminar as formas parasitárias que são alheias, expurgar tudo o que pode estorvar os alunos para que reencontrem – com maior aprofundamento possível – a vida como é. Temos que despojar um pouco os alunos de seus saberes, não para eliminar o que sabem, mas para tentar criar uma espécie de **página em branco** que esteja disponível para receber os acontecimentos do exterior” (LECOQ, 2003, p. 48, *grifo nosso*).

Atualmente, a escola segue suas atividades, com outros professores, fundamentada nos mesmos eixos e princípios planteados por Lecoq, ainda que sem a força da presença e da sabedoria singulares desse mestre.

#### **1.4 Palhaço teatral e pessoal no Lume**

De forma sucinta, apontarei alguns dos princípios e procedimentos relativos ao *clown* pessoal na perspectiva do Lume, especialmente, partindo dos escritos de Burnier (2001) sobre o tema. Os princípios e procedimentos que serão salientados a seguir também se encontram presentes nas concepções e abordagens pedagógicas de Ricardo Puccetti (Grupo Lume) e Ana Wuo<sup>74</sup>, ambos iniciados por Burnier, ainda que estes possuam metodologias pedagógicas, orientações poéticas e estéticas diversas. Puccetti e Wuo foram meus mestres em minha formação inicial, constituindo a base pedagógica e poética em que situo minhas práticas, criações e concepções como palhaça.

##### **a) O palhaço ou *clown* pessoal é singular e único**

Esse é o princípio fundante da linha poética do palhaço no teatro, que tem como referências Lecoq, Gaulier e Lume. Um princípio que perpassa diferentes abordagens, procedimentos, pedagogias, poéticas, estéticas, modos de pensar, ser e fazer o palhaço e sua arte no campo do palhaço teatral.

O *clown* pessoal é sempre relacionado ao palhaço teatral. Sendo o “pessoal”<sup>75</sup> uma concepção respectiva às formas específicas de composição e ensino-aprendizagem do *clown* no teatro. De forma geral, essa forma de composição e aprendizagem envolveria investimentos em processos de autoconhecimento, exposição de si, de facetas débeis, torpes e ridículas para a descoberta e a construção de um próprio *clown*, único e singular, a partir de qualidades individuais e do ridículo pessoal de cada um. Sem partir da cópia, da imitação ou reprodução de modelos dados e pré-estabelecidos de palhaços existentes.

O “*clown* pessoal” desponta não só como uma criação autoral do ator, mas fundamentalmente como uma ampliação do ridículo de cada um, o que envolve a descoberta e

---

<sup>74</sup> Ana Wuo é ex-integrante do grupo Lume, onde iniciou sua pesquisa com o *clown* não só nas artes cênicas, mas também na área da saúde (visitação do *clown* em hospitais) e, posteriormente, na educação (o palhaço na escola e na formação de professores).

<sup>75</sup> Nos estudos bibliográficos identifiquei uma diferença de nomenclatura: Lecoq (2003) refere-se ao “próprio clown” e Burnier (2001) ao “clown pessoal”, esses termos se evidenciam por recorrência de adjetivação e mote central para explanação das concepções e metodologias clownescas de um e outro. No entanto, como não há definição corrente destas nomenclaturas, como modos de delimitar e diferenciar uma e outra, tanto na literatura da área, quanto nas obras dos autores, esta questão permanece para o aprofundamento de nossas pesquisas, no que se refere a esse tópico.

a seletividade de características individuais para a composição do “próprio *clown*” e sua comicidade. As características e qualidades individuais dizem respeito à constituição anatômica, traços de personalidade, temperamento, ritmo, reações e, fundamentalmente, ao jogo e às relações com tudo que lhe chega e acontece, implicando uma visão de mundo e uma lógica própria. Para trabalhar o *clown* pessoal se investe na descoberta lúdica das falhas e qualidades de cada um, destacando o que pode ser ridículo em cada pessoa.

Segundo Burnier (2001, p. 209), o que define o *clown* como pessoal:

(...) é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único (...) Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (...), portanto ‘estúpidos’, do nosso próprio ser.

Conforme Ferracini (2001, p. 223), “o Lume busca primeiramente o pessoal, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa, e somente depois *o que o clown* vai fazer”. Para Wuo (2005), o trabalho na linha do *clown* pessoal, envolve um profundo conhecimento de si mesmo e o contato com sua própria sombra, trazendo à exposição ou à luz da cena os aspectos sombrios, negados, escondidos e defeituosos de si mesmo de forma cômica e positivada, em um processo de transformação e superação. Segundo a pesquisadora-palhaça:

O *clown*, sendo ele mesmo com os defeitos exacerbados, é uma pessoa que, antes de tudo, se conhece intimamente, no mais profundo do seu ser. Essa pessoa tem guardado e conhece, sem esconder de si mesma, todas as situações pelas quais passou e foi julgada, negada, ridicularizada e aplaudida pela sociedade. Nessas situações, ela consegue sobreviver e transforma aquilo que poderia “trancar” seu corpo tímido e inexpressivo em algo que, ao ser exposto, traz consigo muitas provocações (WUO, 2005, p. 14).

Nessa linha, o ator lida com a transposição do ser pessoal ao ser poético, ou melhor, à máscara-palhaço, em que qualidades individuais são destacadas, selecionadas, trabalhadas expressivamente e codificadas para se tornarem cênicas e clownescas.

Por mais que haja, uma forte imbricação entre aspectos artísticos e pessoais no trabalho com o *clown* pessoal, podendo inclusive haver um aspecto terapêutico, busca-se que todo empreendimento conflua para fins de criação artística, em relação à prática e à composição em um tipo de linguagem ou teatralidade clownesca. Afinal, trata-se de um ofício artístico, o que vai muito além da detenção em vivências e dramas pessoais de cunho estritamente privado ou terapêutico. Como coloca Wuo (2005, p. 95): “não tratamos do *clown* como terapia, mas como um ser transgressor, brincalhão, atrapalhado, ingênuo, que mora em cada um de nós e se manifesta dentro do território da arte [...] o *clown* é um registro pessoal e cômico artístico”.

O processo de criação do *clown* e sua comicidade, fundamentado nas qualidades e personalidades do ator, resulta em um *clown* pessoal, único e singular, o que também envolve

uma criação personalizada de maquiagem e figurino. Não se copia uma maquiagem já existente de algum palhaço, mas se investe na composição de uma maquiagem própria, utilizando traços e formas próprias de cada rosto. Nesse processo de criação da maquiagem, o ator pode usar e aproveitar referências de maquiagens existentes de outros palhaços para a criação de sua própria maquiagem e máscara. Porém, podemos perceber que se dá uma certa recorrência de tipo de maquiagem entre os *clowns* de teatro, que atuam na linha do *clown* pessoal ou próprio *clown* – com pouco uso de cores, traços sutis, maquiagem geralmente restringindo-se aos olhos, boca e bochechas.

O figurino também busca destacar características específicas da constituição corporal de cada ator. Uma pessoa muito magra terá essa característica valorizada para a composição de sua figura cômica. Um traseiro avantajado pode ser explorado por calças bufantes ou muito justas, ou ainda por uma roupa curta que não dá conta de cobrir a abundância de nádegas. Uma barriga saliente pode escapar de uma casaca curta ou volta e meia fazer as calças ou saias estourarem (inclusive como recurso cômico). A calvície pode ser acentuada com a vestimenta de um pequeno chapéu. Uma estatura baixa pode ser destacada com roupas largas que alonguem o tronco ou mostre a pequenez do corpo em um figurino que lhe excede, pernas tortas mostradas e delineadas por calças colantes, etc.

Dessa forma não há um figurino padrão ou pré-estabelecido. Há uma construção de figurino a partir da anatomia de cada corpo, buscando uma constituição e exposição visual do ridículo de cada um. Nem sempre, a composição formal do figurino e a anatomia do ator são por si só risíveis. Há muitos palhaços que sequer apresentam índices risíveis em seus figurinos ou mesmo em sua anatomia corporal. A maquiagem e o figurino podem sofrer várias transformações no decorrer da trajetória e do amadurecimento do palhaço. O próprio palhaço é constante aperfeiçoamento e transformação.

O palhaço pessoal não é um tipo ou personagem fixo, tampouco é restrito a um determinado espetáculo ou obra. Também não se sustenta na reprodução de um modelo ou referência existente de palhaço. O *clown* transcende suas próprias obras e experimentos, se transforma e se constrói com estes, sobretudo, continua existindo e se reinventando no percurso de suas variadas experiências criativas – poéticas, estéticas e pessoais.

Não só as qualidades em torno do ridículo pessoal de cada um, a maquiagem e o figurino individualizados bastam para fazer um *clown* pessoal, sua poesia cômica e cênica. Aquilo que configura uma cena, entrada ou espetáculo clownesco é o palhaço em ação, em circuito de ações-e-reações, em jogo, em determinadas situações e em interação com o público. Não basta chegar a um estado pessoal do *clown*, com uma maquiagem e um figurino, pois é necessário

estar em jogo, em ação, em situação, contracenação e relação, expressando com isso algo que lhe é próprio e uma comicidade pessoal. Isto passa pela construção autoral de repertórios cênicos, a partir da dramaturgia do palhaço<sup>76</sup> em ação, situação e circuito de relações, com uso ou não de *gags* e entradas clownescas que partem da tradição circense.

Para além de um complexo “estado de *clown*”, a meu ver, um estado de jogo no plano cômico e cênico do palhaço, lida-se com muitos aspectos técnicos, princípios e procedimentos, tanto da base comum da arte dos palhaços, quanto das especificidades desta poética que enseja estéticas e teatralidades clownescas correspondentes, o que também envolve escolhas, modos de criação e expressão de cada artista.

### **b) O corpo é a via principal da expressão e da comicidade do palhaço pessoal**

A descoberta e o desenvolvimento do *clown* pessoal têm o próprio corpo do ator como campo principal de exploração e expressão de sua comicidade clownesca e singular. Na relação profunda do ator-palhaço consigo mesmo, o corpo pessoal é meio de dinamização e manifestação das energias potenciais, implicando memórias, sentimentos, sensações e estados que passam a ser corporificados, codificados e expressos em diferentes fisicidades<sup>77</sup> (atitudes, gestos, movimentos, posturas e ações físicas do palhaço). Como argumenta Ferracini (2001, p. 218), ator e pesquisador do Lume, “se o *clown* busca essa sinceridade e essa corporeidade do seu ridículo e sua ingenuidade, então o ator deve também mergulhar em si e ter coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo. Cada ator, portanto, possui seu próprio *clown*, com características particulares e individuais”.

Burnier (2001, p. 217) aponta os gestos e as pequenas atitudes corporais que escapam espontaneamente e fogem do controle do ator, nominados por ele como “gestos em fuga”, como importantes indícios ou sementes para a composição do futuro palhaço. Segundo ele (*ibidem*), tais gestos, surgem quando o ator palhaço é colocado “em situação de desconforto na qual se opera um arreamento de suas defesas naturais”, como no exercício do picadeiro.

Aspectos anatômicos, características e comportamentos corporais do ator são destacados, em um processo de conscientização, para uma posterior transposição e transformação poética, visando à composição do palhaço e sua comicidade corpórea. No

<sup>76</sup> O termo “dramaturgia do palhaço” não é utilizado pelo grupo Lume, Wuo e Gaulier, ao menos, nos processos formativos que participei como aluna. Tomei tal termo de minhas experiências formativas em cursos de máscaras com Tiche Vianna que usa correntemente o termo “dramaturgia da máscara”, tema de suas pesquisas práticas, poéticas, pedagógicas e acadêmicas, e também de Esio Magalhães que se referia à “dramaturgia do palhaço” nos ensaios do segundo exercício de composição clownesca da pesquisa (capítulo 3) – ambos são do grupo Barracão Teatro, ela diretora, ele ator e palhaço.

<sup>77</sup> Dinamização de energias potenciais do ator que se manifestam em corporeidades que resulta em fisicidades que são codificáveis. A partir de ações codificadas que melhor revelam o ridículo ingênuo do *clown*, passa-se a construir *gags* e pequenas seqüências cômicas (Cf. BURNIER, 2001, p. 219).

processo de composição do *clown* pessoal não se parte da reprodução ou da cópia de modelos existentes ou imagens pré-estabelecidas de palhaços.

Sendo assim, a composição do corpo clownesco e da comicidade corpórea é uma busca pessoal e singular, a partir de próprio corpo do ator. Para tal, passa-se por processos preparatórios e técnicos que buscam a desmecanização, a desconstrução de hábitos, bloqueios, condutas e estereótipos psicofísicos enrijecidos e arraigados no corpo de cada um e forma de ser. Com isso, busca-se o fluxo, a vasão, a expressão e a elaboração da comicidade corpórea e pessoal de cada palhaço.

Assim, trata-se de um corpo em constante processo criativo na exploração da comicidade e do jogo clownescos. Como coloca Wuo (2005, p. 75), a busca de qual “modo particular que cada um encontra para provocar o riso no público”.

Além de procedimentos que envolvem a composição do corpo clownesco, a comicidade e a poesia cênica do palhaço se fundamentam no desenvolvimento de suas ações físicas. Ações físicas que constituem a dramaturgia do palhaço, desdobram e configuram enredos, *gags*<sup>78</sup> e situações, sendo a estrutura fundante da cena clownesca, seja esta uma entrada ou um espetáculo. Como coloca Burnier (2001, p. 218):

(...) o *clown* é construído com o que haverá de corpóreo, com as ações físicas que surgirem nesse processo iniciático, ou, mais precisamente, com as corporeidades que alimentam as ações físicas. O *clown* surge à medida que vai encontrando, ampliando e codificando suas ações físicas. Ele também constrói um léxico próprio, que é modo como seu corpo fala.

A arte do palhaço é essencialmente relacional, centrada na relação do palhaço com o público, em que o corpo é o meio ou suporte da expressão plástica<sup>79</sup>, também o próprio campo dos afetos, na abertura e potência de afetar e ser afetado. Portanto, é um corpo de formas e afetos, que também se constitui por relações, isto é, com o quê e como se relaciona e deixa-se afetar. Sendo assim, também é a partir da relação com outros corpos e o entorno (o mundo), que o corpo do palhaço se erige, age e reage, (se) compõe e expressa.

No mesmo sentido, é a partir do olhar do outro sobre o palhaço que a sua comicidade é ou não confirmada e consagrada. Sendo o riso uma erupção e manifestação do corpo do público diante do corpo público do palhaço, de sua cena, expressão e sentidos. Como coloca Wuo (2005, p. 12):

<sup>78</sup> Repertório de sequências de ações que se fundamentam na comicidade física e na pantomima, muito utilizadas pelos palhaços em momentos de improvisação. Muitas *gags* são apresentadas com a qualidade de um imprevisto, um incidente programado, desenrolando situações inusitadas e problemas cômicos. As *gags* se assemelham aos *lazzi* da *Commedia Dell'Arte*, que segundo Fo (2004, p. 106) são: “(...) uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxos e *nonsense*, em meio a quedas e tombos desastrosos. A utilização da inteligência gestual e da agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva (...)”.

<sup>79</sup> No sentido de plasticidade, de expressão dinâmica, maleável e moldável de formas corporais, que não deixam de mobilizar e expressar forças e sentidos incorporais.

A partir do momento em que acontece a relação sensorial, o *clown* e sua arte atingem o espectador, por meio do corpo, como um espetáculo cômico que não age simplesmente pela forma, mas também pela sensação. Adentramos, assim, no princípio (colocar o ator em relação-comunicação com o corpo do outro) de como esse corpo atinge o corpo do outro por vias sutis, acionando os mecanismos de alteração nessa vida.

### c) Cada palhaço precisa encontrar sua lógica própria

A lógica do *clown* se distancia das lógicas padrões, sendo uma lógica relativa à produção do humor em suas múltiplas qualidades, implicando o absurdo, o *nonsense*, a fantasia e o irreal. Como coloca Ferracini (2001, p. 224), para o palhaço o que ele faz em cena é sério:

(...) mas ele tem uma outra lógica de resolução dos problemas nos quais se envolve. A construção dessa outra lógica cria uma construção de sentido, de jogo, em que ambas as partes se envolvem. Então, o público ri do *clown* e de si mesmo, pois entrou nesse jogo. E também porque percebe que todas as ações vividas pelo *clown* podem acontecer com qualquer um.

A lógica do palhaço é sobretudo uma lógica de jogo, lúdica, de imaginação e brincadeira no campo da comicidade cênica e clownesca. Uma lógica que opera por instinto de jogo, impulsividade, dinâmicas e desejos do corpo.

Uma lógica corpórea e de jogo que também se confronta com a própria maneira de pensar-agir do ator, em que este deve perceber sua forma de pensar e agir (sua lógica), para daí desdobrar a lógica outra e avessa de seu *clown*. Nesse processo, o ator pode jogar a favor ou contra a sua própria lógica, em um processo de revisão e reinvenção, para a construção da lógica e do mundo particulares e compartilháveis de seu *clown* pessoal. Como salienta Burnier (2001, p. 219):

Um avanço importante, no amadurecimento de um *clown*, é quando o ator encontra o *modo de pensar* de seu *clown*. É o *modo de ser e pensar* do *clown* que determina todas as suas ações e reações, sua dinâmica, seu ritmo. Não se trata de um pensar puramente racional, mas de um pensar corpóreo, muscular, físico. É o corpo que age e reage segundo a lógica do *clown*.

Como parte da lógica do palhaço se inclui o entendimento literal das coisas e ditos (“ao pé da letra”), o não-saber, a compreensão precária ou distorcida, o erro e a tolice. Porém, como coloca Burnier, o *clown* “não é propriamente um idiota, mas um profundo ingênuo, e sua estupidez vem dessa ingenuidade. É por isso que ele é extremamente sensível e humano”.

### d) Não importa o que o palhaço faz, mas como faz

Para Burnier, na composição da cena clownesca é mais importante o “como” o *clown* vai fazer as coisas, a partir de sua lógica e comicidade corpóreas, do que “o que” o *clown* vai fazer. Tal forma de trabalho, segundo ele, evidencia 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” (BURNIER, 2001, p. 205). Como exemplo, cito a própria encenação do espetáculo “ValefOrmos” do grupo Lume, que ele dirigiu e também atuou: “as situações que os clowns vivenciam no espetáculo não são relevantes, mas a maneira *como* as vivenciam e também a relação que estabelecem entre si e o público” (BURNIER, 2001, p. 220).

Esse princípio também é muito reforçado por Eric de Bont, que em seus cursos de formação questiona a todo o momento: como o *clown* vai fazer determinada ação; como colocar qualquer ação, situação ou proposição artística em um plano de composição *clown* – a partir de seu próprio ridículo e ingenuidade.

O enfoque de “como”<sup>80</sup> o *clown* vai fazer em detrimento ao “o que” *clown* vai fazer, é uma tendência presente na forma de trabalho dos clowns europeus de circo e teatro, diferente dos *clowns* norte-americanos que investem mais no “o que” o *clown* vai fazer, dando maior valor à *gag*, ao número, à ideia (Cf. BURNIER, 2001, p. 205).

#### **e) A relação do palhaço com tudo e todos é motor de sua atuação**

Burnier (2001, p. 219) coloca que a arte do palhaço se embasa em uma “técnica quase que inteiramente relacional”, em que as corporeidades e o modo de pensar do *clown* são direcionadas para um jogo em relação. Segundo ele (idem, p. 217), “o *clown* está sempre se relacionando com algo ou com alguém”, sendo que tudo o penetra e o atinge, o afetando.

Assim, desponta uma ideia comum em relação à arte do palhaço: o palhaço existe com o público. Como coloca Burnier: “o *clown* se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação”.

#### **f) Um palhaço não se improvisa, um palhaço improvisa**

Para Burnier, fundamentalmente o que o *clown* improvisa é a seletividade e a ordenação sequencial de seu repertório cênico já elaborado, utilizando-se de seus recursos e materialidades poéticas para possíveis redirecionamentos e rearranjos da cena e da performance clownescas, em relação com o público. Assim, Burnier (2001) se refere ao *clown* como sendo uma técnica de improvisação codificada, similar à técnica de improvisação empregada na atuação e encenação da *Commedia Dell’arte*, também inicialmente nominada de *Commedia all’*

---

<sup>80</sup>Gardi Hutter (1953 - ), palhaça suíça, atriz e mímica, em seus diversos espetáculos clownescos é exemplar na exposição de um mundo particular de sua palhaça, em que cada ação é uma verdadeira célula de poesia cômica-clownesca. Ela apresenta em seus espetáculos uma sucessão de “como” faz cada coisa, guiada pela lógica fantasiosa de sua palhaça, constituindo um mundo próprio, encantador e compartilhável. Assim, inclusive os objetos e o uso corriqueiro deles são reinventados, ressignificados e distorcidos pela perspectiva e realidade criativa do *clown*.

*Improviso*". Burnier compara a improvisação e a atuação do palhaço com a dos atores da *Commedia*, que se pautavam em um *canovaccio*: "uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros".

Para Burnier (2001, p. 219), "os códigos não se improvisam, mas a sequência e a combinação deles. Os códigos são precisos, mas não devem ser estratificados". Ainda, conforme Burnier (2001, p. 220-221):

O *clown* tampouco inventa as *palavras*, mas a sequência delas. Suas *palavras* estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, em que tais circunstâncias são predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vêm dos espectadores; adapta, cria, *viaja* com seu público...

Ferracini<sup>81</sup> (2008, p. 220) ao tratar do trabalho com o *clown* no Lume coloca:

O *clown* improvisa porque deve estar aberto para a relação. Mesmo as esquetes e gags previamente construídas não são extremamente codificadas, fechadas; sempre existe um espaço para que o *clown* possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica. Dentro dessa lógica pessoal, o *clown* pode fazer qualquer coisa, realizar qualquer ação física e/ou vocal, mesmo as que não estão codificadas e formalizadas previamente.

De forma geral, a improvisação é usada na própria elaboração da cena clownesca, em que o palhaço primeiramente improvisa a partir de uma ideia ou situação, ou mesmo de roteiros de *gags* e entradas existentes do repertório tradicional da palhaçaria. Assim, o palhaço vai construindo sua cena, através de sucessivas improvisações, selecionando, aperfeiçoando, ordenando, sequenciando e codificando o material cênico para que possa ser fixado (ao menos em parte), repetido e rerepresentado.

A improvisação é uma técnica e um procedimento imprescindível para a orquestração da cena do palhaço fundamentada na relação direta com o público e com tudo o que acontece no momento em que está em cena. Nos processos contínuos de recriação de entradas ou espetáculos através das apresentações, o palhaço improvisa, como forma de criação, adaptação, arranjo, relação, experimentação e condução de sua cena e propósitos artísticos, junto ao público e levando em consideração a recepção deste.

### **g) Branco e Augusto**

---

<sup>81</sup> Para Ferracini (2001, p. 221), o *clown* se torna vivo, a partir do desenvolvimento de três aspectos fundamentais: estado orgânico ou estado de *clown*; uma lógica própria de relacionamento com o meio; relação real com tudo que o cerca.

O jogo e a relação entre palhaços no Lume, leva em conta as caracterizações, funções e princípios da dupla clássica “Branco e Augusto” do circo moderno – o que pode ser observado nos espetáculos “Valef Ormos” (1992) e “Cravo, Lírio e Rosa” (1996).

Porém, na concepção e linha de trabalho do “palhaço pessoal”, desenvolvida pelo grupo Lume, em que o palhaço não é um estereótipo, uma caricatura, um tipo fixo ou um personagem a ser representado, atuar como *Clown* Branco ou Augusto não se trata simplesmente de executar funções ou papéis que fazem parte da tradição clownesca. Nessa linha, jogar ou estar mais identificado como palhaço Branco ou Augusto implica evidenciar qualidades e tendências pessoais do ator na constituição de seu palhaço. Portanto, atuar como Branco ou Augusto também equivale a “ser” um Branco ou um Augusto. Burnier (2001, p. 209) explica que: “uma pessoa pode ter tendência para o *clown* branco ou o *clown* augusto, dependendo de sua personalidade”.

A partir do entendimento e clareza sobre qual é a tendência própria de jogo, atuação e caracterização como palhaço, se Branco ou Augusto, então, o ator investe cada vez mais nas qualidades e funções respectivas do tipo. Soma-se a isso, o uso dos legados, tradições e referências da dupla clássica do circo moderno europeu, especialmente em seus princípios do que na reprodução de suas formas e repertórios. É importante salientar que a atuação do palhaço não fica condicionada à formação de uma dupla. Ainda que o palhaço possua um eixo de personalidade e caracterização como Branco ou Augusto, conforme as situações, os parceiros de cena, as relações e os acontecimentos, o palhaço (geralmente o Augusto) pode demonstrar e expressar qualidades que também são respectivas ao outro par ou lado da moeda, especialmente nos jogos e relações em que contraponto entre os palhaços é necessário à produção de comicidade.

A multifacetação do palhaço pela exploração do jogo e da atuação no fluxo de todas as possíveis ações, reações, emoções e estados, permite que este não se fixe ou se limite em formas e tipificações enrijecidas, podendo transitar livremente pelas várias qualidades do humano e de suas paixões, no plano de produção de comicidade clownesca e própria. Assim, um palhaço Augusto pode não ser apenas um palerma, idiota, subjugado e tonto que apanha e obedece, pois ele também pode mandar, agredir, ter a pretensão e o desfrute da vaidade, da superioridade, da negação e da inteligência, ainda que, como Augusto.

Enfim, podemos perceber muitas similaridades entre as concepções e os princípios poéticos do palhaço nas perspectivas de Lecoq e do Lume, ambas engendradas no campo do teatro. O que fundamentalmente as diferencia? A partir da explanação e análise de minha formação

inicial como palhaça com o grupo Lume, a seguir, buscarei atravessar caminhos da prática e da experiência para tratar dessa questão.

#### 1.4.1 VII Retiro do *Clown* Para o Estudo do Cômico (1996)

Apesar das inúmeras análises, todas válidas, sobre o que significa ser palhaço, cômico ou *clown*; sobre como se produz a graça; sobre o que é o riso e a comicidade ou o que é o picadeiro, a rua, o palco; sobre a linguagem ou a performance; sobre personagens ou estado de *clown*; sobre ética e estética; aprendizagem, formação, tradição; sobre o novo, o antigo, o tradicional e, enfim, sobre a repetição ou a criação, há uma ideia, quase que presente em todas elas, que entende que não se pode pesquisar, estudar, analisar e compreender tudo isso sem considerar que conta significativamente o modo singular da constituição de cada artista em seu ambiente de aprendizado. É esse conjunto de saberes que vai nortear todo o processo de constituição da sua rede de significações (SILVA, 2010<sup>82</sup>).

Minha trajetória como palhaça se inicia em 1996, através da iniciação no “VII Retiro do *Clown* Para o Estudo do Cômico”, com o Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (Campinas/ SP), conduzido por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. O retiro é uma formação inicial, que toma um caráter de ritual de iniciático para o uso da máscara do palhaço ou, dito de outro modo, uma série de provas para se tornar palhaço, desenvolvido pelo grupo Lume, conforme explanarei a seguir.

Desde minha participação no retiro, a arte do palhaço passou a ser um campo de interesse e pesquisa de meu fazer artístico e teatral. O retiro é uma referência basal para todas as outras experiências que tive como palhaça, incluindo possíveis negações, buscas por outros referenciais, formações e perspectivas diversas e divergentes da minha formação inicial com o Lume. O retiro é um ponto de partida, também de constante retorno, para a palhaça que fui, sou, vou sendo e posso vir-a-ser, uma vivência marcante na construção de minhas concepções e práticas clownescas dentro da linha poética do palhaço pessoal e teatral. A partir dele, ser palhaça, tornou-se uma escolha de ofício e exercício poético que influencia meu modo de ver, ser e estar no mundo.

Apesar de me divertir muito com os palhaços de circo, desde minha infância, nunca desejei ser palhaça ou tornar-me palhaça para fazer o que faziam. Em 1993, aos 16 anos, ao assistir ao espetáculo “Valef Ormos”<sup>83</sup> do grupo Lume, pela primeira vez tive uma forte vontade

82 SILVA, 2010 (grifo nosso). Disponível em <[http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2920:repetir-repetir-ate-ser-diferente-&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2920:repetir-repetir-ate-ser-diferente-&catid=189:erminia-silva&Itemid=510)>. Acesso em 10 de junho de 2017.

83 Burnier (2001, p. 220) assim explica o título do espetáculo: “Realizamos nossos retiros de *clown* numa fazenda chamada Vale Formoso. O caseiro da fazenda, um homem do campo (um *clod*), semianalfabeto, tentou escrever numa placa de madeira o nome da fazenda. Escreveu “Vale” e, tendo sobrado espaço, começou a escrever a palavra “Formoso”. Só coube o “F”, e ele

de ser palhaça. Nesse espetáculo, os palhaços resplandeciam em graça, singeleza, inocência e absurdo, em relações e disputas ridículas e pueris. A pureza infantil, a poesia do ridículo e o desprendimento daqueles palhaços me arrebataram. Era intenso o que se sucedia comigo diante daqueles seres brincantes, tão expostos, íntegros e sinceros no que apresentavam. Este foi meu primeiro contato com o grupo Lume e com o palhaço de forma encantadora, tão nova e única para mim. Ao ponto de desejar fazer aquilo e ser palhaça daquele modo.



**Figura 3:** Carolino (Carlos Simioni), Teotônio (Ricardo Puccetti), Cafa (Luís Otávio Burnier) no espetáculo “Valef Ormos”. Fonte: arquivo do Lume<sup>84</sup>. Fotografia: Teresa Dantas.

“Valef Ormos” apresentava os palhaços Carolino (*Clown Branco*, Carlos Simioni), Cafa (*Contre-pître*, Luís Otávio Burnier) e Teotônio (*Augusto*, Ricardo Puccetti)<sup>85</sup>. Burnier assim se refere ao espetáculo que dirigiu:

A montagem de Valef Ormos foi a tentativa de criar situações banais. A força deveria estar nos clowns, em suas fragilidades, ingenuidades, enfim, em sua humanidade, revelada por meio de uma técnica apurada. Buscamos a expressão sutil dessa ingenuidade que escoia através de detalhes: um olhar, um dedo, um pé... As ações dos nossos clowns são, portanto, pequenas e delicadas na maior parte do tempo, o que provoca mais o sorriso do que a gargalhada dos espectadores. (...) Era um estudo da arte de ator. Não levei em conta aspectos dramaturgicos do espetáculo, mas centrei atenção no trabalho de ator (BURNIER, 2001, p. 220).

A metodologia e o formato dos retiros de *clown* foram inicialmente desenvolvidos por Luís Otávio Burnier (1956-1995), fundador do Lume e, depois de sua morte, continuados e desenvolvidos por Puccetti e Simioni, atores do Lume. Ricardo Puccetti foi quem trouxe o palhaço como campo de pesquisa e criação do ator no Lume, tornando-se um dos principais palhaços do Brasil e mestre expoente na formação de palhaços. Burnier, ao acolher o interesse

deve de continuar o restante em baixo. A placa acabou antes de ele concluir a palavra “Formoso”, ficando o “o” final espremido no cantinho da placa, parecendo mais um ponto final: VALEF ORMOS•.”

<sup>84</sup> Cf. <<http://arquivo.lumeteatro.com.br/arquivo/acoes-artistico-pedagogicas/apresentacao-de-espectaculos-artisticos/valef-ormos/319>>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

<sup>85</sup> Sobre as funções e tipos dos palhaços Branco, Augusto e Contre-pître ver capítulo 1.

de Puccetti pela clownaria, iniciou com ele a pesquisa que desembocou na realização dos retiros de *clown* do Lume. Assim, veio a construir uma metodologia própria de iniciação do palhaço, como um dos eixos poéticos da pesquisa prática de sistematização de trabalho do ator no grupo e criação teatral<sup>86</sup>.

O retiro era um processo intensivo de formação com uma série de experiências que objetivam que cada pessoa encontrasse seu próprio *clown* ou palhaço pessoal. Um processo iniciático que nem sempre resultava na criação do *clown* (Cf. BURNIER, 2001, p. 210). Porém, possibilitava a descoberta e o contato iniciais com potencialidades e um estado primevo do *clown* de cada um ou palhaço pessoal. Como coloca Burnier, em relação ao papel do retiro de iniciação na formação de um *clown*:

Evidentemente, não é neste período limitado da iniciação que o *clown* vai encontrar e construir todo o seu léxico. A iniciação dá o impulso inicial, desencadeia um processo, abre caminhos. Depois, com o tempo e a somatória de suas experiências no palco, nas saídas de *clown*, é que ele vai descobrindo, confirmando, aprimorando esse léxico (BURNIER, 2001, p. 219).

No período do retiro, os participantes permaneciam em trabalho em uma casa de campo ou local isolado, sem contato algum com outras pessoas (nem por telefone), completamente distanciados de suas tarefas, funções e papéis cotidianos e sociais.

Durante o retiro, praticávamos as linhas de treinamento do ator desenvolvidas e realizadas pelo Lume na época<sup>87</sup>, como o treinamento energético e técnico, trabalho com objetos, exercícios específicos para o *clown*, com passagem pelo jogo do bufão.

No retiro de iniciação do *clown* se processava a experiência de estados limiares. Através das distintas frentes de trabalho, dava-se o arreamento de defesas e bloqueios psicofísicos que causavam afrouxamento, reconhecimento e/ou abandono dos estereótipos, clichês individuais e sociais da pessoa/ator. Com as práticas de treinamento do ator desenvolvidas pelo Lume, também eram acionados fluxos energéticos, experiências limites de exaustão física, em que irrompiam memórias e vivências pessoais que se desdobravam em estados e situações de extrema exposição, onde se manifestavam a fragilidade e a vulnerabilidade de cada ser, também forças e potencialidades desconhecidas.

Tal estado de exposição e presença, envolvendo potência e vulnerabilidade, se tornava uma espécie de manifestação primeva do *clown*, a ser desenvolvida. Paradoxalmente, através da abertura, da exposição das potencialidades e fragilidades do ser, advinham expressões vigorosas e genuínas atreladas ao afloramento do ridículo pessoal de cada um.

---

<sup>86</sup> Sobre o assunto ver BURNIER, 2001.

<sup>87</sup> Cf. BURNIER, 2001.

Desde esse estágio, através de exercícios, jogos e especialmente da relação com os condutores e com os parceiros do trabalho, eram abordados materialidades e potencialidades do jogo e do palhaço pessoal de cada um, a ser desenvolvido.

A medida que os dias avançavam, os exercícios e vivências com o *clown* tomavam a maior parte do tempo. O trabalho com o *clown* também envolvia repertório de exercícios clássicos da palhaçaria tradicional, então, recriados e adaptados à metodologia do Lume, por Burnier e Puccetti ao longo de suas experiências de iniciação e assessoria técnica para palhaços (Cf. BURNIER, 2001, p. 213).

Para Burnier (2001, p. 209-210), por portar uma máscara, o palhaço teria que passar por uma espécie de “iniciação”, uma espécie de rito de passagem, como os que possuem provas penosas, difíceis e dolorosas ou os que se relacionam aos processos de adesão a um determinado grupo para deste se tornar um membro. A iniciação, como um processo particular ou rito de passagem, difícil e doloroso, imprimiria ao *clown* uma identidade e o faria sentir-se membro de um grupo, ou seja, uma espécie de família de palhaços.

Burnier (*ibidem*) além de associar o retiro de *clown* com processos iniciáticos, ritos de passagem e ao ato sagrado de portar uma máscara, também aborda os desafios e as situações constrangedoras que acabam por formar o palhaço circense, inserido no cotidiano do circo, tais como, ocorrências imprevisíveis e embaraçosas com as quais o palhaço de circo se depara em suas entradas, tendo que encontrar saídas e soluções para possíveis desastres, no momento da apresentação com o público. Ademais, tendo que fazer rir, custe o que custar.

Para Burnier (*idem*, p. 212), um palhaço e ator não circense deve atravessar o processo de passar por desafios e situações constrangedoras, como as do cotidiano do palhaço no circo, por outros meios. Assim, no retiro eram construídas situações constrangedoras que buscavam expor os participantes ao ridículo, através da relação destes com os ministrantes, que desempenhavam o papel de “Monsieur Loyal<sup>88</sup>”. De antemão, os condutores do retiro explicavam que quando estivessem tratando com os palhaços eles *seriam* o “Monsieur Loyal”, os donos do circo, figura de autoridade maior, a quem os clowns deviam respeitar e obedecer incondicionalmente, assim, deixavam claras as regras do jogo proposto. A figura do “Monsieur Loyal” na formação do palhaço teatral parte da metodologia e da pedagogia de Lecoq, que concebe esse papel como sendo o de um “árbitro do jogo” clownesco.

---

<sup>88</sup> No circo europeu, o Mestre de Pista (geralmente o dono do circo) também é chamado de “Monsieur Loyal”. “Loyal” era um sobrenome de uma numerosa família da qual vários membros atuaram como Mestre de Pista, sendo o pai Anselme-Pièrre Loyal (1753-1826). Os netos de Anselme se sobressaíram na função, no período de 1860 a 1900, na França. Assim foi que tal nome próprio tornou-se um nome comum para a função e o personagem que realiza a regência da pista e atua com os palhaços dando-lhes as réplicas. Cf. <[https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id\\_article=5882](https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=5882)>. Acesso em 20 de julho de 2017.

“Monsieur Loyal” é uma transposição e uso do papel do “Mestre de Pista” do circo, para fins pedagógicos que se pautam na relação do mestre (pedagogo) e do aluno, em um plano de jogo que envolve inúmeras situações e circunstâncias, advindas de exercícios improvisacionais, em que o aluno atua, joga, age, pensa, fala, sempre como palhaço em relação com o público (alunos que assistem) e o “Monsieur Loyal” ou “Madame Loyal” (pedagogos). Por essa via, é o palhaço em jogo e relação que tem que responder e improvisar diante de várias situações, constrangimentos, fracassos, interpelações e acontecimentos que se dão no jogo de formação (ou de formação em jogo) em cena (“picadeiro”) provocado pelo “Monsieur”. Um jogo que o *clown* deve levar até as últimas consequências com espírito lúdico e prazer, experimentando e descobrindo suas próprias possibilidades de jogo, comicidade e a si mesmo como palhaço. Como explica Puccetti (2017, p. 27):

Tomando como referência a estrutura do universo circense, Phillippe Gaulier e Luís Otávio Burnier emprestaram para a sua didática a figura do dono do circo, que Gaulier chamava de Monsieur Marcel e Burnier de Monsieur Loyal. Esse personagem fundamental, o “Monsieur Loyal”, o dono do circo, conduz e dá as diretrizes no “picadeiro”. Monsieur Loyal vai formar uma dupla com o palhaço, personificando todos os obstáculos que dificultam sua passagem pelo “picadeiro”.

Por um lado, esse jogo ficcional permite que tanto o ator, quanto o pedagogo, se desembarquem de possíveis questões que possam ser entendidas ou sentidas como confronto e ofensa pessoal, ainda mais, quando se está trabalhando com a exposição da pessoa do ator, seus defeitos, qualidades, pontos fracos e torpes, para a expressão e a composição do palhaço. Por exemplo, se Monsieur é bravo, ríspido e se refere ao palhaço nos seguintes modos: “Você é extremamente estúpido! Idiota! É muito difícil trabalhar com você! Vá embora!” – se trata de uma provocação e um “constrangimento” como procedimento de jogo do “dono do circo”, a fim de suscitar reações e respostas do palhaço em jogo, que fará de tudo para manter-se em cena, enganar, cativar e driblar a seriedade e a autoridade do Monsieur, lidando com os fracassos. Ademais, para um palhaço, ser chamado de idiota e estúpido é um sinal de que o trabalho está indo bem. Porém, se o ator toma para si, tais xingamentos, para além do plano do jogo clownesco e de papéis com determinadas funções, então, o processo pode ser bem doloroso e sofrido. Além, do processo difícil, porém libertador, de achar graça em seus próprios defeitos, limites e fracassos, levando-os adiante para afirmá-los como pontos de força e material poético para a composição do palhaço.

Avalio que a “linha dura” adotada pelos “Monsieur” do Lume no retiro é uma herança da forma de condução de Phillippe Gaulier, com quem Burnier realizou formação e também Puccetti (em 1996, já na fase de términos dos retiros). Gaulier é conhecido por ser um “Monsieur” Loyal extremamente duro e implacável com os alunos-clowns, com humor

cáustico, figura casmurra e séria, até mesmo fora dos exercícios e improvisações. Não sendo claro aos alunos quando ele deixa de ser o “Monsieur” ou se ele é o próprio “Monsieur”. Esse tipo de jogo e relação com os alunos causa muitas experiências negativas e traumáticas, havendo atores que desistem de tornarem-se palhaços. Em seu livro, Gaulier (2009, p. 132 – *tradução nossa*) se refere sarcasticamente que quando ensina clown, aplica técnicas do boxe:

(...) um gancho na cara do tipinho gentil, um lateral direito nas gengivas da vontade, da determinação, da resolução, da intenção, da volição; um direto no estômago do cômico pronto de embalagem; um lateral esquerdo no tórax daquele que se crê gracioso antes de sê-lo, três *swings* contra as ideias convencionais.

No entanto, quando o aluno entra no jogo, por mais dolorido e difícil que seja, pondo-se como palhaço e com prazer diante de “Monsieur” Gaulier, então, é possível perceber, ao contrário do que parecia, que ele é seu aliado, que está atuando a seu favor, para que você tenha a força de superá-lo com graça, inocência, jogo, estupidez e prazer. Os papéis do “Monsieur” Loyal e do palhaço também se dão em um paradoxal “jogo da verdade” que demanda a transposição do pessoal para o terreno poético, ficcional e artístico, com prazer de brincar, nos processos de transfiguração do ser e composição do palhaço.

Tal didática e postura do “Monsieur”, a meu ver, incitam que o *clown* saiba lidar com os fracassos, seus próprios erros, estupidez, excentricidade, tolice e limites, afirmando-os poeticamente e buscando disso saídas para o riso. Por outro lado, convém ao ator superar os possíveis malogros e desastres na tentativa de ser palhaço, não levando a si mesmo muito a sério.

No retiro estávamos sempre em trabalho, por onze dias seguidos, entre às 7h e 22h (ou mais). Sendo que, a qualquer tempo (incluindo momentos de descanso e refeição) os participantes eram observados, muitas vezes abordados e expostos ao grupo pelos condutores “Monsieur”. Quando alguém era percebido pelos “Monsieur” em uma situação ridícula ou bizarra, mesmo quando estávamos em intervalo, todos eram chamados para ver o que se passava. Tais flagrantes ocasionavam a exposição dos participantes ao ridículo, diante dos outros que inesperadamente ali estavam e se punham a rir de intimidades, distrações e excentricidades (até então tidas como normais e habituais para quem era exposto e dado a ver de forma casual e contra a própria vontade).

Tais situações de exposição traziam surpresa e desconforto, ainda mais pelo fato de sermos expostos desavisadamente e descompostos, como se estivesse em uma cena (não intencional) e fora de cena, sem assim o querer, o que causava um constrangimento cômico. Muitas vezes, desconfortável para quem se tornava alvo dos risos.

Flagras de momentos privados e íntimos (uma mulher que tira o bigode em um canto solitário da casa; um rapaz que canta e dança de cueca com uma toalha enrolada na cabeça, enquanto arruma o quarto); problemas de relação entre companheiros de quarto (por exemplo, sobre qual a melhor disposição dos colchões no chão); maneiras de cada um se portar ou fazer algo (sentar, comer, tomar banho de sol, lavar roupa, etc.); tentativas ocultas de quebras de regras (alguém que pede às escondidas que o cozinheiro entregue um bilhete ao namorado). Enfim, esses são alguns exemplos das situações de exposição e constrangimento cômico que os participantes passavam.

As intervenções inesperadas, realizada pelos condutores, acabavam por trazer à tona a consciência de quão naturalmente éramos ridículos e tínhamos maneiras muito particulares e estranhas de fazer as coisas. Assim como, serviam para que fossemos aprendendo a nos oferecer à observação e ao riso dos outros. Especialmente, aprendendo a rir de nós mesmos de forma lúdica e leve, na descoberta e tomada de consciência de aspectos do nosso ridículo pessoal.

No retiro, antes de iniciarmos o mergulho específico no *clown*, trabalhávamos linhas gerais do bufão. Especialmente o jogo e o pertencimento a um grupo de bufões – um corpo coletivo, com suas partes ou individualidades torpes. Também era trabalhado: as deformidades físicas e comportamentais de cada bufão (a partir do jogo e das tendências de cada ator); a escatologia; as necessidades primárias (o sexo, a fome); as excrecências e manifestações do corpo grotesco; a expressão desavergonhada do feio; disputas, afinidades e hierarquias entre bufões; o encaixe e o papel de cada um no bando de bufões; a impulsividade; o visceral; a agressividade; o confronto, a irreverência e o medo em relação aos condutores. Nessa etapa, o jogo do grupo de bufões constituía um corpo coletivo e marginal, contra os condutores (como representantes da sociedade), em provocação, questionamento, dissimulação, sarro e desobediência.

No retiro, o bufão era a única linhagem da genealogia do palhaço trabalhada de forma prática. Burnier entende o palhaço como um herdeiro do bufão, por ser também um marginal (estar à margem), com uma visão de mundo diferenciada, maneira de agir, pensar e ser particulares. Para Burnier (2001, p.216), o palhaço seria uma espécie de “bufão sofisticado”. As deformações expressas de forma sutil pelo palhaço seriam heranças grotescas do bufão. A ênfase em um corpo sensível e aberto (um corpo grotesco), o desenvolvimento de uma lógica particular e corpórea e a visão diferenciada de mundo, são características do palhaço que Burnier associa ao bufão. Segundo ele:

Esta relação de “parentesco” entre o bufão e o *clown* deve ser mantida no aprendizado prático. Encontrar o próprio bufão, as deformações físicas e comportamentais capazes

de revelar o “avesso” do ator, é importante no processo de busca do próprio *clown*. Como no bufão tudo é muito “sem-vergonhamente” mostrado e praticamente tudo pode ser feito, por meio dele o ator entra em contato, de maneira extrovertida e jocosa, com aspectos primários de seu ridículo (BURNIER, 2001, p. 216).

A presença do bufão na iniciação dos retiros do Lume é uma referência direta à pedagogia desenvolvida por Lecoq, que aborda o bufão como fase pregressa à introdução ao trabalho do *clown* com os alunos. A partir da pedagogia poética de Lecoq, o clown e o bufão são desenvolvidos como estilos ou linguagens cênicas diversas no território do cômico e do grotesco cênicos, sendo assim, delimitando modos e princípios que expressam diferentes formas, tipos de jogo e humor. O jogo do bufão atua com o confronto, o questionamento, a blasfêmia, o mistério do sagrado e do sobrenatural, a loucura, os presságios, o escárnio, o deboche, a ironia e a paródia cáustica, sendo relacionado às figuras medievais dos bobos da corte e bufos, que jogavam o papel de tolos do rei, sendo que muitas eram aleijados, deformados e realmente loucos. O corpo-máscara deformado do bufão, em uma estética da feiura e do grotesco horrível, concretiza metafóricamente as próprias monstruosidades e deformidades da sociedade, como aleijões dos valores humanos. Já, o palhaço joga na linha da comicidade leve, com estado lúdico-infantil, em que sua presença se pauta em uma relação cativante que convoca a empatia simpática do público, como enuncia Gaulier em seus cursos: “o clown quer ser amado pelo público e obter a sua aprovação”, como a criança que brinca e se exhibe em suas proezas e descobertas para os adultos. Assim, o clown ainda apresenta a esperança sobre o humano e a possibilidade dele ser “belo” mesmo em suas imperfeições e enganos.

Durante o retiro, a apartação do mundo, o mergulho em si, a convivência ininterrupta e as relações extremas com os participantes do grupo e os condutores, junto ao trabalho desenvolvido diariamente, promoviam a vivência de estados e expressões profundos e desconhecidos de cada ser. A todo momento estávamos entre riso e dor. Tal como observa Burnier (2001, p. 209): “O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano”.

O arreamento das defesas e estereótipos, a busca da expressão ingênua, patética, inocente, crédula e ridícula de cada um de nós, junto a um trabalho corporal intenso e energético, nos deixava à flor da pele, descascados e desnudados. Também, a medida que o tempo avançava, estávamos cada vez mais abobalhados e transparentes, em um estado infantil rumo ao *clown*.

Minha vivência nesse processo envolveu um período de sonhos intensos, daqueles que ao despertar causam a sensação de realmente tê-los vivido, por mais absurdos que sejam.

Sonhos enigmáticos e conversas com pessoas solucionando questões; sensação de sair do corpo ao dormir, sobrevoar-se e olhar a si e os outros colegas no dormitório coletivo. Além de irrupção de memórias, dores emocionais adormecidas ou inconscientes de vivências pregressas.

Vários exercícios com o palhaço apresentavam uma dimensão simbólica e poética muito marcantes, por exemplo, a “troca de pele” – em que, após um longo trabalho preparatório, tirávamos as roupas pessoais, como uma espécie de abandono de nossas máscaras sociais, para nos desnudarmos e trocarmos de pele. Logo, vestindo o figurino do *clown* como sendo uma nova pele, entrando em um novo plano de existência e experimentação: o de “ser-estar *clown*”.

Na sequência desse trabalho, se deu o exercício de “ver o mundo pela primeira vez” como palhaço, em uma saída à área externa do local onde trabalhávamos, no quintal da casa de campo. O contato com o mundo fora da sala de trabalho revelava uma percepção aguçada de tudo e dos mínimos detalhes. Tudo parecia ser redimensionado em uma espécie de encantamento, em que os cinco sentidos estavam hiper aflorados. Além da vontade de cheirar, pegar, ver, provar e rolar no chão, eu sentia vontade de brincar, correr, pular, descobrir o outro, fazer traquinagens, quebrar as regras impostas pelos Monsieur (como atirar-me na piscina), em uma enorme faceirice e experimentação infantil.

No relato posterior dos colegas sobre essa experiência, era comum o impacto diante do que já não se prestava mais atenção ou sequer percebíamos rotineiramente. As nuances do verde da grama, as cores e formas das flores, pequenos detalhes como uma gota em uma folha ou movimento de pequenas lagartas.

A cada vez, o ato de vestir a máscara do pequeno nariz vermelho possuía um valor de extremo respeito. Era realizado com uma ação cerimoniosa, com concentração, tempo de respiração e silêncio. Cada um punha-se em contato consigo mesmo, de costa para o público (os colegas e os “Mêssie) ou fora da visão deste.

Portar a máscara do palhaço tornava-se em si um ato ritual de passagem, de transformação, em que todas as experiências do retiro se condensavam, ainda que isso durasse segundos. Vestir a máscara era a passagem para devir como palhaço, abrindo-se a um estado de disponibilidade, surpresa, inocência e prontidão para o jogo, a relação com o entorno e o momento, na fluência dos impulsos. Aquele nariz vermelho de plástico, vendido massivamente nas lojas de artigos infantis e de festas, ganhava uma dimensão simbólica de máscara sagrada, de objeto para a transformação e a abertura para um outro estado de ser, modo de ver e estar no mundo – como palhaça.

Paradoxalmente, o mergulho em si e a exposição de si operavam um processo de ultrapassagem de si mesmo, especialmente, dos caracteres estereotipados e enrijecidos de

nossos papéis sociais e comportamentais. Criando fissuras e brechas para a abertura e a dinamização de fluxos e potências relacionados à ludicidade, à ingenuidade e ao ridículo de cada um, o que muitas vezes não deixava de ser doloroso. Fissuras para a entrada da luz em travessias sombrias e obtusas do encontro consigo mesmo e com os outros. A entrada da luz dos olhos dos outros nos dando a ver o que não vemos, não queremos que seja visto ou escondemos de nós mesmos. Luz que iluminava nossos recantos esquecidos, secretos ou fechados, expurgando para fora algumas das sombras que nos impossibilitam o gozo e o lume do riso, o prazer e o jogo no processo de ser e se mostrar ridículo, potentemente vulnerável, como se em corpo e alma novos e em renascimento.

A exposição de lados postos à sombra ou tidos como negativos, tais como, nossos defeitos, torpezas, limites, fraquezas e erros, eram posto à luz da aceitação e do riso, como forma possível e re-positivada de ser-estar palhaço com poesia e brincadeira. Confrontar-se com lados sombrios, reprimidos, tidos como negativos ou “feios” de si próprio e do corpo, também com desqualificações interiorizadas (sou burro, não consigo, não sei, sou fracassado) ou julgamentos sobre si mesmo que nos constituem, eram revistos e ressignificados como podendo ser dispensáveis ou simplesmente afirmados enquanto potencialidades cômicas de cada um na descoberta de seu palhaço pessoal.

Assim, o que não era tão divertido na constituição e na trajetória pessoais de cada participante, podia ser redimensionado pela perspectiva cômica e criativa do jogo e da exposição de cada um como palhaço, em um estado primevo e infantil. Em um processo inicial de aceitação, superação, transposição poética e aproveitamento lúdico de defeitos, traços e qualidades próprias, como elementos para a descoberta e a composição do palhaço pessoal.

Desse modo, pontos frágeis de cada um tornavam-se aspectos de força para a composição do palhaço pessoal e de sua comicidade, com abertura para o novo e a permissão ao esquecimento infantil, para poder refazer-se, de novo, com leveza e riso.

Para isso, junto de cada vivência também se fazia necessário a consciência sobre o que se processava, com distanciamento (em envolvimento) das questões sofridas e doloridas, buscando o entendimento sobre o que ou como o que se passou era ridículo e poderia servir ao *clown* pessoal. Nem sempre esse processo se operava, ao menos no momento das vivências no retiro, o que inviabilizava a percepção de alguns atores sobre o despontar do próprio *clown* (ou do ridículo pessoal). Nesses casos, a experiência se limitava a uma forte vivência de cunho pessoal e terapêutico, ainda sem fluência e sentido para a expressão ou a poética de vida-em-arte do palhaço.

Para Burnier (2001, p. 210), “descobrir o próprio *clown* é confrontar-se com o próprio ridículo, tendo por base a ingenuidade”. O que envolve a capacidade de rir de si mesmo, com permissão, afirmação e transformação. Um riso que ultrapassa as pequenezas e torpezas do humano, afirmando-as e transfigurando-as enquanto matéria poética do trabalho do ator sobre si através do palhaço, para a composição deste e de sua poesia cênica. Com a permissão de agir e jogar em um estado de liberdade e inocência infantil, em que tudo pode ser ressignificado e relativizado pela maneira particular do palhaço ver, ser-estar no mundo, recriando-o e recriando-se pela poética cômica e clownesca. Assim, o sentido pode residir no sem sentido, no estado de alegria e experimentação do palhaço coroado pelo riso, pela brincadeira, sobre e para além da dor, do fracasso, da tristeza, da mesquinharia e das tragicidades tristes da vida.

Ao final do retiro, tínhamos a convicção de sermos membros de uma mesma família de palhaços, por tantos processos e desafios compartilhados. Especialmente, pela partilha de muitas marcas e memórias da vida pessoal de cada um que acabavam por vir à tona, o que é preservado em pacto de segredo pelos participantes, como uma das regras do retiro.

O retiro de iniciação envolve o processo de nascimento de cada um como palhaço, onde nascemos juntos, em situação de irmandade. Como coloca Wuo (2005, p. 190): “Sempre um nascimento ritual traz algo de positivo e logo se soma e acrescenta à pessoa uma segunda natureza, um segundo nascimento, nascer de novo, atributo do processo de criação”.

O grande desafio e prova de passagem para o palhaço no retiro, onde se recebe a chancela de ganhar ou não o nariz vermelho, ou seja, ser palhaço, é o exercício do picadeiro, onde nasceu Querubim, meu *clown* primordial.



**Figura 4:** Saída de Clowns no último dia do último VII Retiro do Lume, na data de um ano de falecimento de Luís Otávio Burnier. Querubim está abaixo do tambor, vestindo casaco azul celeste e chapéu cônico preto. Na imagem alguns dos palhaços

iniciados pelo Lume que continuam no ofício clownesco (Sandra Aurora/ Espanha, Waldo Mattos/SP, Pérola Regina/ Polônia, Adelvane Néia (PR), Teatro de Anônimo (RJ), Andréa Maceira (Cia. Teatro da Mafalda, Encontro Internacional de Mulheres Palhaças e Escola de Palhaças, SP). Fonte imagem: arquivo do Lume.

### 1.4.2 Picadeiro – Querubim

O exercício do picadeiro é uma espécie de iniciação ritual, uma prova de passagem, difícil e dolorosa, que culmina no nascimento do *clown*, em sua revelação e batismo, isto é, ganha um nome próprio.

A situação do picadeiro é a seguinte: o *clown* deve conquistar a única vaga que há no circo, passando por uma prova de seleção com os donos do circo, os Monsieur Loyal (condutores do retiro). O *clown* deve mostrar suas aptidões e qualidades para conquistar a vaga e, principalmente, com isso fazer rir.

O trabalho se dá pela “via negativa”<sup>89</sup>, em que tudo o que não interessa ao processo é descartado e apontado pelos condutores (estereótipos, clichês, fórmulas, piadas prontas, hiperatuação, truques, “cartas na manga”, ideias pré-elaboradas, personagens, estórias). Como aponta Burnier (2001, p. 218), “o exercício propõe justamente este confronto entre o que é o estereótipo (as máscaras que escondem nossa pessoa) e a essência do nosso ser, nossas fraquezas, nossa pureza, nosso ridículo tão bem camuflado”.

Assim, o *clown* podia ser mandado embora do picadeiro pelos “Monsieur Loyal”, só pela forma de entrar em cena. O *clown* ganhava a aceitação de permanecer no picadeiro, em cena, quando apresentava-se desarmado, sem ideias prontas, estando aberto e íntegro no momento presente para os acontecimentos. Desde o início do retiro, os condutores (Ricardo Puccetti e Carlos Simioni) já cumpriam o papel de Monsieur Loyal com os clowns. Burnier (2001, p. 217) aborda as regras principais do exercício do picadeiro:

(...) a vida do *clown* depende deste emprego; ele não quer ir embora enquanto não conseguir a vaga; se mandado embora, ele, que não pode desobedecer, vai sem ir, sai ficando; a palavra e o desejo de Monsieur Loyal são leis inquestionáveis que devem ser cumpridas a qualquer custo, agradem ou não ao *clown*; o que Monsieur Loyal diz é tomado como verdade absoluta. Se ele diz que algo é bonito ou feio é porque aquilo é de fato bonito ou feio e produz no *clown* uma alegria ou tristeza profundas. Uma outra regra para o *clown* é que ele entende as coisas em um nível primário e ingênuo, ao pé da letra.

O exercício do picadeiro é realizado de forma intensiva nos dias finais do retiro. A cada picadeiro, de cada palhaço, a emoção de todos era posta à prova, pois ali se condensavam todas

<sup>89</sup> No campo teatral, a concepção acerca do trabalho do ator por uma “via negativa” é remetida à pesquisa teatral e criativa de Grotowski, com os atores de seu grupo Teatro Laboratório, em que ele coloca: “nosso caminho é uma **via negativa**, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (1971, p. 3, *grifo nosso*).

as experiências do retiro de forma ainda mais radical e vertical. O que se passava com um dos integrantes em exercício de picadeiro, se refletia e era sentido por todos os participantes que testemunhavam e presenciavam momentos únicos, tão carregados da personalidade e da vida de cada um. Deste modo, posso dizer, que o picadeiro de um palhaço é também formado por todos os picadeiros dos outros participantes que ele presenciou em retiro. No “picadeiro” os Monsieur Loyal buscavam colocar os alunos em situação-limite de constrangimento (Cf. WUO, 2005, p. 167).

Eu temia enormemente passar pelo exercício do picadeiro, pois ainda que fosse um jogo de papéis entre clowns e Monsieur Loyal, eu acreditava piamente que era a prova de fogo, a chancela de vir-a-ser ou não palhaço. Segundo Burnier (2001, p. 217), “todo processo iniciático do *clown* está embasado nesta relação primitiva do acreditar e do querer”.

Eu temia que assim que entrasse no picadeiro fosse imediatamente mandada para fora, reprovada e demitida para a função: a vaga no circo que se configurava como o acontecimento de ser palhaço ou não. Ainda, tal sentimento foi reforçado pelo picadeiro de um participante, em que este reconhecia que o palhaço era algo pelo qual tinha fascínio, porém, não servia para si, pois não encontrava o jogo, o estado e o entendimento de ser palhaço, ao menos junto da experiência do retiro. Enfim, eu consegui me pôr à prova, sendo a penúltima do grupo a fazer o exercício do picadeiro.

O participante ficava atrás de um biombo, enquanto se sucedia o picadeiro anterior, aguardando a sua vez, por mais que isso levasse uma hora, até ser chamado como próximo candidato para a tão almejada vaga. Atrás do biombo, eu sentia um misto de emoções, temores, nervosismo e, ao mesmo tempo, uma imensa vontade de entrar em cena. Ali, havia alguns apetrechos deixados por outros colegas, dentre eles um pequeno livro – o livro dos anjos, que se abre de forma aleatória para ler uma pequena mensagem. Abri em uma página que tratava sobre o “estado de graça”, sendo a graça uma benção, algo divino, que pode resplandecer e inundar nossa vida, desde que nos abramos a ela, à possibilidade de viver e reconhecer os estados de graça, e com isso agradecer e regozijar-se com as graças da vida. Imediatamente fui chamada: próximo candidato!

Ainda hoje não sei descrever o que aconteceu em meu picadeiro, uma espécie de transe ou total acometimento pelo estado do palhaço ou seja lá o que era aquilo: o meu *clown* em ação e presença? A medida que eu ganhava a aceitação dos “Mêssie” mais se dava abertura para impulsos, movimentos, corporeidades, falas e jogos despropositados que se sucediam. Ainda que eu não buscasse fazer graça, as pessoas riam. Lembro-me de Puccetti fazer o sinal com a mão para que eu parasse e escutasse o riso das pessoas, percebesse o que se passava. Aquilo era

realmente muito bom de ser-estar, um carrossel de emoções em fluxo livre de expressão e brincadeira.

No picadeiro há o batismo do *clown*, em que cada um ganha um nome, dado pelo grupo, pelos “Mêssie” ou pelo próprio *clown*. Perguntaram-me qual era o meu nome, quem eu era? Eu disse que era um estado de graça, pois um anjo tinha pousado em mim na coxia. Assim, fui batizada como: Querubim. Os “Mêssie” me chamavam: ô seu Querubim! Aquilo me soava tão estranho e engraçado, eu repetia o chamamento: “queruuu, queruuu, queruuu, bim!”, de várias formas e desatava a rir com aqueles chamamentos brincados, tentando encontrar-me nesse nome. As pessoas riam comigo.

Ao terminar, depois de tirar o nariz, sentia o corpo trêmulo, pulsante e resplandecido, como limpo por grandes ondas emanadas. Fez-se um intervalo e eu estava quieta e atônita. Lembro-me de Simioni vir até mim e perguntar: você percebeu e entendeu o que aconteceu?

Ora, eu não tinha o entendimento sobre a dimensão do que tinha acontecido. Eu não sabia exatamente o que tinha acontecido, além de ter experimentado um estado desenfreado e livre, cheio de forças, com total abertura e disponibilidade, como um estado de graça. Não, eu não sabia o que tinha acontecido. Eu desejava mesmo que ele me explicasse tim-tim por tim-tim o que havia acontecido. Respondi: sei, não sei, mais ou menos, sei, mas não sei. Ele disse: vamos fazer o intervalo, foi muito bonito e significativo. Me sorriu encantadoramente e foi-se.

Assim nasce Querubim. Um palhaço, sim, vestia-me como uma roupa masculina e inclusive apresentava um jogo bastante masculino. Por exemplo, durante o retiro, em vários exercícios lúdicos e de improviso buscava galantear e paquerar as palhaças do grupo. Levei a questão sobre o gênero do palhaço aos Monsieur, e na época eles me colocaram: “o *clown* é como um anjo, é assexuado. Não se preocupe em ser homem ou mulher como *clown*, pois o *clown* ultrapassa essas questões. É como um anjo que brinca, completamente entregue, poderoso e sincero no que é e no que faz. O resto se responde com sua própria prática a partir daqui”.

Ana Wuo coloca que junto das experiências de iniciação e nascimento do *clown* pessoal há um evento de mistério, envolvendo silêncio e segredo pelo indizível do que foi vivenciado. Como iniciadora de palhaços, ela questionou seus iniciados e se deparou com a força e o sentido do indizível no silêncio deles:

Quando perguntei a alguns iniciados se gostariam de falar sobre o assunto, eles silenciaram ou disseram que não conseguiam dizer nada sobre o processo. Creio que não haja nada a dizer nesse sentido, mas o mesmo já é, por si só, mostrado e representado pelo nascimento e pela criação do *clown*. O silêncio verbal é uma forma de manter o segredo enraizado no corpo durante um tempo para que ele não escape.

Esse tempo vai revelar secretamente às pessoas reflexões valiosas sobre a aquisição de descobertas artísticas, técnicas, ser como uma revelação de aprendizado artístico na vida de cada pessoa iniciada (WUO, 2005, p. 172).

O último retiro realizado, ocorreu no ano de 1999, em Salvador (BA), com condução de Puccetti e Simioni. Posteriormente, Ricardo Puccetti seguiu com a realização de cursos de *clown* intitulados “O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo”, sem caráter de retiro e processo iniciático, com duração média de 30 horas-aula. Puccetti acabou por desenvolver outras formas de introduzir os atores no universo clownesco e propiciar a descoberta do *clown* pessoal, utilizando-se da metodologia desenvolvida e experienciada por ele como ator, palhaço e pedagogo junto ao Lume. Ainda, com influências de outras experiências, metodologias e concepções advindas de suas formações<sup>90</sup>, trajetória criativa, apresentação de espetáculos, mantendo-se junto do público e em intercâmbio com vários artistas. Atualmente, Puccetti realiza o espetáculo “Cabaret Efêmero” (2018) que acontece a partir da improvisação integral (sem apresentação de cena pré-elaborada) do seu palhaço Teotônio em relação com o público.



**Figura 5:** Querubim (1996), na “Saída de *Clown*” do VII Retiro de *Clown* do Lume. Fonte: arquivo do Lume.

A experiência no “VII Retiro para Estudo do Cômico” do Lume, em 1996, aos 18 anos, foi decisiva para minha escolha em ser palhaça, na perspectiva da poética do clown teatral e pessoal. Porém, após o retiro, como clown eu tinha apenas indícios de corporeidades codificadas, um pequeno repertório de posturas e movimentos corporais (maneiras de andar,

<sup>90</sup> Puccetti teve como primeiros mestres Elizabeth Lopes e Burnier, após a morte deste, parte para Londres para formação com Gaulier (1996), além deles, cita como mestres: Sue Morrison (1999), Nani e Lérís Colombaioni (1997 e 98), os Hotxué (xamãs do riso da tribo Kraó/Tocantins, onde esteve em 2005). Cf. PUCCETTI, 2017.

girar, olhar, parar), traços de humor *nonsense* e, principalmente, um potente estado de abertura, brincadeira, infantilidade e disponibilidade. Fundamentalmente, o clown apresentava-se como este estado fugidio, que nem sempre eu conseguia retomar em improvisações e jogos como palhaça, assim, ganhando um caráter “místico” ou inefável – o que Pucetti<sup>91</sup> (2017, p. 23) nomina como “primeiro estado de revelação do palhaço” advindo de um estágio inicial de formação.

Apenas em 1999, através de assessorias de clown ministradas por Ana Elvira Wuo, em Porto Alegre/RS, que encontrei a oportunidade efetiva de dar seguimento ao meu desenvolvimento como palhaça, de forma continuada, na gama de preceitos do Lume. Wuo desenvolvia pesquisa de elaboração de uma metodologia própria<sup>92</sup> para a iniciação e a formação do clown pessoal, e também havia desenvolvido prática e pesquisa acerca do trabalho do clown-visitador no tratamento de pessoas hospitalizadas<sup>93</sup>.

A assessoria de clown, orientada por Ana Wuo, era direcionada aos palhaços iniciados por ela em seus cursos. No entanto, por eu ter sido iniciada com o grupo Lume, ela permitiu que eu me juntasse ao seu grupo de aprendizes. A assessoria era um laboratório de desenvolvimento, formação e criação do clown pessoal, com encontros semanais. Realizávamos um treinamento do clown, em sessões de trabalho fechadas, com jogos, improvisação, exploração do corpo pessoal-clownesco, criação de repertório de ações, relações entre clowns, trabalho com objetos, criação de pequenas entradas e *gags*. Também eram realizadas saídas de clown em diversos espaços públicos, apresentações abertas de processos e resultados advindos de nossa prática na assessoria. Particpei dos encontros de assessoria durante todo o ano de 1999, o que me oportunizou condições efetivas para desenvolver-me como palhaça, ainda no período em uma fase inicial, denominada por Wuo como “aprendiz de clown”. O trabalho de Wuo se situa no mesmo campo poético de princípios e concepções do clown no Lume, evidentemente, com particularidades pedagógicas, metodológicas e conceituais próprias desta mestre-palhaça acerca do clown, do seu fazer cômico e poético. Das assessorias surge o grupo de palhaças “Firuliche” (2001-2005), do qual a maioria das integrantes já trabalhavam juntas como atrizes no grupo de teatro Babamáz.

---

<sup>91</sup> “Mas o “estado de palhaço” é mais abrangente e amplo do que esse “primeiro estado de revelação”. Ele pressupõe o “jogo” entre palhaço e público, a capacidade do palhaço interagir com “cada indivíduo” da plateia, usando seu repertório de ações, de *gags* e de ideias. E o riso surge como consequência desse encontro /troca” (ibidem).

<sup>92</sup> Tema de seu doutorado “Clown, Processo Criativo: rito de iniciação e passagem” (2005, UNICAMP).

<sup>93</sup> Tema de seu mestrado “O Clown Visitador no Tratamento de Crianças Hospitalizadas” (1999), UNICAMP.

Primeiramente, o grupo passou a realizar visitação das palhaças para crianças hospitalizadas<sup>94</sup> no setor do SUS do Hospital Santo Antônio da Criança (POA/RS), tendo como referência a pesquisa de Wuo sobre o tema e sua orientação. Das visitas no hospital e dos laboratórios orientados por Wuo, fomos criando repertórios de cenas que culminaram no espetáculo “Firuliche”, formado por reunião e sucessão de entradas encadeadas, com orientação clownesca de Wuo. Com o espetáculo realizamos apresentações em diversos espaços da cidade (rua e espaços fechados alternativos), cumprimos temporadas teatrais e tivemos a honra de poder apresentar em dois grandes festivais de palhaçaria “Encontro Mundial de Palhaços Riso da Terra” (2001), em João Pessoa (PA), Brasil e a “IV Bienal Luso-Brasileira de Palhaços”, em Santarém (Portugal), ambos os eventos Wuo nos acompanhou, tomando parte do espetáculo como palhaça ou ministrando cursos para palhaços. O espetáculo “Firuliche” foi indicado para melhor espetáculo e fui premiada na categoria de melhor atriz na premiação anual das produções do teatro porto-alegrense no ano de 2001, com o “Prêmio Tibicuera de Teatro”, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, com membros avaliadores da classe teatral local.

De forma continuada, realizei cursos com expoentes da palhaçaria nacional e internacional de diversas tendências, dentre eles, destaco: Luiz Carlos Vasconcellos (PA, Brasil), Jango Edwards (EUA/Espanha), Leo Bassi (Itália/Espanha), Pepe Nunez (SC, Brasil) e Ângela de Castro (brasileira, residente em Londres). Tais cursos foram significativos para meu desenvolvimento, multifacetação e instrumentalização como palhaça. Assim como, para a ampliação de minhas perspectivas sobre os sentidos e os modos poéticos do palhaço, a partir de diversas abordagens, metodologias e concepções desses palhaços e pedagogos.

A fruição de espetáculos clownescos, principalmente através da participação em festivais de palhaçaria onde se apresentam produções heterogêneas de novos e consagrados

---

<sup>94</sup> As visitas no hospital foram uma enorme aprendizagem para as palhaças do grupo, tanto para a criação de repertórios clownescos, quanto para o desenvolvimento da relação do palhaço com o público, de maneira muito sensível e para além da execução de uma cena, em situações muito delicadas e desafiantes. Dado que, tratava-se de um público involuntário, em internação hospitalar, com restrições e sofrimentos em função da doença, do ambiente, muitas vezes tenso, e da rotina à que estavam submetidos. Chegar em um quarto hospitalar, onde uma mãe chora devido o que se passa com o filho doente ou com uma mãe indignada com procedimentos hospitalares; encontrar uma criança apática no leito ou uma criança que nega efusivamente a presença do palhaço, assim que o vê; perceber quando ou não tocar o corpo de quem está sofrendo; se podemos fazer barulho, provocar gargalhadas ou apenas sorrisos; se devemos deter-nos em relações e jogos delicados; se aderimos ao desejo da criança em mover-se e até nos acompanhar em deambulações clownescas por outros espaços e quartos, com a criança carregando o suporte de medicação via intravenosa; como lidar e jogar com enfermeiros e outros profissionais, que amavam ou odiavam as palhaças. Enfim, trata-se de um campo de aprendizagem inesgotável para a relação e a humanidade do palhaço por meio da relação com o público hospitalar – onde o teatro do palhaço é um “teatro íntimo”, ou seja, pautado na relação afetiva e aproximada com uma ou duas pessoas, geralmente a criança internada e seu acompanhante, e desde aí desdobrar jogos e brincar em cumplicidade, transformando dor em riso ou como nos falava e ensinava Wuo: trocar com as crianças o riso no momento da dor! - “um riso suscitador da vida”. (WUO, 1999, p. 87).

palhaços do mundo todo, é um elemento crucial para o meu desenvolvimento como palhaça, influenciando escolhas, questionamentos e anseios criativos em meu ofício clownesco.

Indubitavelmente, todos os processos de criação e montagem de espetáculos e esquetes clownescos dos quais participei como palhaça, orientadora ou diretora, são experiências decisivas para a configuração e a transformação de minhas práticas e concepções acerca do palhaço e suas poéticas, em constante revisão, aprendizagem e maturação. Destaco minha atuação e formação como palhaça junto ao grupo de palhaças “Firuliche” (POA/RS) de 2000 a 2005, onde também iniciei meus primeiros passos como formadora de palhaços em laboratórios clownescos, abertos ao público em geral, no ano de 2005.

Desde então, a partir da condução de laboratórios clownescos pontuais (em nível de iniciação, composição cênica e clownesca), avalio que minha prática artística na palhaçaria não mais se aparta de uma constante condição de formação, junto aos processos criativos (como palhaça ou diretora de palhaços) e pedagógicos (como orientadora e ministrante de oficinas ou laboratórios clownescos), ambos também como sendo criação em palhaçaria. Assim, a cena do palhaço revela a sua pedagogia e a pedagogia do palhaço revela a sua cena, onde não paro de aprender, criar e me transformar como palhaça, artista e pessoa, junto de outros parceiros e palhaços de criação e aprendizagens.

### 1.4.3 O “pessoal” do Lume

É comum, associar *lo clown* pessoal ao grupo Lume, responsável pela iniciação e formação de um enorme contingente de palhaços brasileiros na área teatral. Seria importante uma análise pormenorizada da consideração do termo “pessoal” no contexto das pesquisas e práticas artísticas do Lume (o que não realizaremos nessa pesquisa), para entender e esclarecer que não há trabalho de ator no Lume que não seja “pessoal” e vá em direção à construção e à conquista de uma técnica pessoal do ator.

O entendimento desta questão, a meu ver, pode esclarecer questões em torno do sentido de “pessoal” relacionado ao *clown* no Lume, muitas vezes, superficialmente referido em falas aleatórias, pautadas em gostos pessoais, como sendo “uma viagem interna, psicologizante e complexa ao fundo de si mesmo, com o risco de não passar disso”.

Se compararmos processos do Lume, por exemplo, em relação à prática e à sistematização do treinamento técnico e energético do ator, perceberemos que se dão e se manifestam muitas vivências, estados, sensações, irrupções de memórias, bloqueios e desbloqueios, expressões, arreamento de resistências e defesas do ator que também fazem parte

do trabalho com o *clown* no grupo. Tendo em vista que o tratamento do *clown* pelo grupo se assenta em suas bases técnicas, poéticas e concepções de trabalho do ator.

Não podemos deixar de considerar que as concepções e formas de trabalho do Lume, especialmente em seus primórdios, ligam-se ao campo da Antropologia Teatral<sup>95</sup>. Através do trabalho de Eugenio Barba<sup>96</sup> junto ao grupo Odin Teatret (Dinamarca) e a ISTA<sup>97</sup>, surge o campo da Antropologia Teatral, onde, dentre outras questões, se inicia a ênfase e a disseminação da necessidade de busca e elaboração de um treinamento pessoal do ator. Os legados e práticas de Jerzy Grotowski (1933-1999), com seu grupo “Teatro Laboratório”, são uma importante referência para os desdobramentos da Antropologia Teatral, assim como, para a pesquisa, a criação teatral e o trabalho do ator desenvolvidos por Barba com o Odin Teatret e, também, para o grupo Lume. A Antropologia Teatral foi conceituada por Barba como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico em uma situação de representação. A questão estopim para as pesquisas de Barba na Antropologia Teatral foi: “em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 8-9). Desde aí, Barba buscou identificar de forma concreta quais são os princípios comuns e recorrentes que estão na base de diferentes estilos e gêneros das artes da cena em diversas culturas ocidentais e orientais.

Todo o trabalho do Lume parte da premissa de dinamizar energias potenciais do ator<sup>98</sup>, para desde aí ingressar em processos de codificação e expressividade, podendo percorrer diferentes formas, linguagens, gêneros e resultados estéticos. Nesse processo também se efetiva a construção de uma técnica pessoal do ator, por cada ator.

Para Grotowski, a técnica seria um meio de o ator operacionalizar e entrar em relação com suas energias potenciais, o que envolve uma metodologia aberta e individual:

Falo do método, falo da superação dos limites, de um confronto, de um processo de autoconhecimento e, num certo sentido, de uma terapia. Esse método deve

<sup>95</sup> Segundo Cafiero (2003, p. 62): “uma ciência que estuda o comportamento do ser humano em situação de representação, através da utilização extracotidiana do corpo”.

<sup>96</sup> Eugenio Barba (1936 - ), ator e diretor italiano, após ter sido assistente de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, funda o grupo teatral Odin Teatret, em Oslo, Noruega e, posteriormente na Dinamarca. Odin Teatret é um grupo de teatro fundado em 1964, formado por atores de várias nacionalidades, dirigido por Eugenio Barba

<sup>97</sup> *International School of Theatre Anthropology* - Concebida e fundada pelo diretor Eugenio Barba, na Dinamarca, em 1979. A escola desenvolve e apresenta pesquisas, cursos, processos e resultados estéticos em torno dos estudos multiculturais da Antropologia Teatral, através da realização de encontros itinerantes e esporádicos, com participação de *performers* das cenas e outros profissionais do mundo todo de diversas áreas do conhecimento (linguística, antropologia, artes, religião, etc.). A ISTA pesquisa as bases técnicas do *performer* em uma dimensão transcultural, buscando entender os princípios fundamentais que engendram a presença cênica do *performer* ou sua “vida cênica”, estudando o ser humano em uma situação de performance elaborada. Cf: <<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>>. Acesso em 13 de setembro de 2017.

<sup>98</sup> Segundo Ferracini (2006, p. 154), ator do Lume: “O trabalho de treinamento energético busca ‘quebrar’ as doxas e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do LUME, chamamos de energias potenciais do ator”.

permanecer aberto – sua própria vida depende desse requisito – e é diferente para cada indivíduo. É assim que deve ser, pois sua natureza intrínseca exige que seja individual (GROTOWSKI, 1971, p. 83).

A técnica pessoal está entrelaçada a uma espécie de metodologia própria do ator. Como explica Ferracini (op. cit., p. 120-121):

Quando digo técnica pessoal entenda-se uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período, consegue codificar uma técnica corpórea e vocal própria [...] A técnica pessoal não possui um vocabulário prefixado de ações físicas e vocais como é no caso das técnicas orientais.

Sendo assim, o *clown* está associado a um possível caminho ou linha de atuação que implica a manifestação e a expressão das energias potenciais do ator, concomitantemente em processo de elaboração e prática de uma técnica pessoal. Conforme Burnier (2001, p. 218), “a premissa humana para o *clown*, que significa todo esse processo de arreamento das defesas e contato com elementos sensíveis e interiores do ator, nada mais é do que um outro caminho na busca de se dinamizar energias potenciais”. Burnier (2001) enfatiza que o trabalho com o *clown* no Lume entra já em um campo da expressividade teatral, da improvisação codificada, e, especialmente, trazendo qualidades fundamentais de jogo e brincadeira. Ferracini (2001, p. 229), trata da importância do trabalho do *clown* para os atores do grupo:

(...) verifica-se no *clown* a possibilidade de se entrar em contato com elementos corpóreos e humanos até então não tocados pelo ator: a energia sutil, lírica e delicada, a coragem da entrega de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, os parceiros e com elementos inanimados, a improvisação *com* um estado e uma lógica, o prazer de simplesmente ser. Na verdade, o riso é, simplesmente, uma consequência desses elementos e desse estado puro do *clown*.

Uma outra forma de entender a qualidade de “pessoal” no Lume, está relacionada à propriedade e à responsabilidade do ator sobre seu trabalho, sobre o que e como expressar artisticamente, passando por processos particulares e caminhos próprios de pesquisa e composição. Como podemos observar no relato de Colla, atriz do Lume<sup>99</sup>:

[...] ele (Burnier) tinha princípios que eram muito claros. De ética do trabalho, de convivência, do treinamento. E o pilar que ele deixa, que ele nos deixou foram justamente esses princípios do trabalho ser individual, o trabalho que é particular, é seu, você tem que dar conta dele. Em vários momentos em que a gente monta uma cena, e ele [dizia] “Não, essa cena, eu vou cortar, ou me prove que ela tem que ficar”. [...] E aí você ali, “Opa, tem que defender...” Não defender na palavra, defender em ação, fazendo. Então, para isso eu tinha que investigar para poder fazer. Então, esse trabalho é seu trabalho [...]

<sup>99</sup> Cf. OLIVEIRA, 2009, p. 50 (Ana Cristina Colla em entrevista concedida em 2008).

Ana Wuo, ex-integrante do grupo Lume, atriz, pesquisadora e palhaça, que desenvolve um processo próprio de iniciação de palhaços a partir do conceito de “desforma”, embasado em sua prática artística e pedagógica, também depõe sobre a complexidade dos ensinamentos adquiridos junto a Burnier:

Meu primeiro mestre em *clown* (Burnier), explicava-nos que a proposta do aprendizado no Lume é abordada de duas maneiras: uma delas é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas e a outra, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural que pode ser o germe de uma técnica pessoal. Tal premissa, de uma forma sutil, silenciosa, é plantada e germina em meu trabalho pessoal por meio do contato e aprofundamento com a técnica de *clown* (WUO, 2005, p. 66).

Os depoimentos das duas atrizes corroboram a dimensão complexa de que a noção sobre “pessoal” vai muito além das qualidades individuais ou características pessoais de cada ator na composição de seu palhaço, único e singular. Visto que, implica a construção de uma técnica pessoal, uma metodologia própria do ator em um determinado campo de linguagem cênica, como a arte do palhaço. Como coloca Wuo em relação à técnica no trabalho do ator:

A técnica assessora o ator. Nela, buscam-se elementos necessários para o desvelar o humano desse ator. Essa ferramenta de trabalho fixa e delimita um caminho a ser percorrido, sendo uma via para se chegar ao verdadeiro, ao centro criativo. Ela pode mesmo ser abandonada depois, pois a técnica ficará inscrita na própria musculatura. A técnica é sempre o ponto de referência do ator, é o meio pelo qual ele não se desequilibra e sim organiza-se, doma-se, assimilando a energia, os sentimentos e as emoções (WUO, *apud* FERRACINI, 2001, p. 122-123).

Para além da propriedade sobre seu trabalho atoral e poético na conquista de uma técnica pessoal, o “pessoal” também se refere a uma ética de trabalho, ou seja, a convivência em grupo, as formas de trabalhar, os modos e as organizações das relações entre os profissionais e destes com as pessoas em geral – o que engendra e demonstra maneiras de ser, conceber e exercer o ofício de ator e de palhaço nas correlações entre arte-e-vida.

Como apontei, há muitas semelhanças entre as concepções, princípios e procedimentos acerca do palhaço teatral em Lecoq, Gaulier e Lume, até porque descendem e se desdobram numa sequência de filiações a partir do primeiro.

Uma das influências fundamentais de Gaulier, do qual Burnier foi aluno na escola de Lecoq, especialmente nos primórdios do trabalho do Lume nos retiros de clown, foi a figura e a didática do “Monsieur Loyal” na formação do palhaço, ainda, em uma “linha dura”. A figura do mestre exigente e rigoroso no trabalho com o ator, para que este ultrapasse estereótipos, comportamentos mecânicos, hábitos arraigados em seu corpo e modos de ser, assim como, vícios, maneirismos e clichês formais de atuação e representação teatral adquiridos, é presente

nas metodologias e concepções de Grotowski e Barba – referências fundantes para a pesquisa atoral e o teatro do grupo Lume, tendo Burnier como mestre e diretor.

Tal como os integrantes do Lume afirmam<sup>100</sup>, o trabalho com o clown no grupo é um dos eixos da pesquisa e da sistematização de técnicas de trabalho e preparação do ator que, por sua vez, tornam-se “técnicas pessoais” (a partir de princípios e procedimentos comuns) em relação à preparação e à criação poética do ator. O plano base do desenvolvimento das pesquisas e práticas teatrais do Lume partem da Antropologia Teatral de Barba, também de influências do “teatro pobre” e dos laboratórios de Grotowski com seus atores, para a construção de uma forma e uma cultura própria de trabalho teatral e de constituição do grupo, envolvendo modos poéticos, estéticos, éticos e conceituais. Tudo isto em relação com a cultura brasileira, social e artística da qual o Lume faz parte e também dedicou-se a explorar, especialmente através da linha de pesquisa de “Mímeses Corpórea”<sup>101</sup>. Portanto, as práticas e concepções de Lecoq e Gaulier que são referências iniciais para o trabalho do clown no Lume, entram no terreno dos estudos e práticas de engendramento de um teatro antropológico deste grupo, com referências em Barba. As concepções e práticas do Lume nessa vertente teatral, não só interferem, mas como formam uma metodologia própria do palhaço pessoal no grupo e no teatro brasileiro – que desdobram seus rebentos poéticos, estéticos e conceituais, e, ainda toda a sorte de derivações, usos, apropriações, transformações, deturpações –, o que também se sucedeu em relação aos predecessores que foram suas fontes de referências.

É comum ouvir de atores que estudaram na escola de Lecoq, que o trabalho do Lume nos retiros, ou mesmo “o clown do Lume”, “não é Lecoq”, pois “Lecoq não fazia nada disso”. Com razão, pois, quem faz e ensina o clown como o Lume, é o próprio Lume que partiu de referências, especialmente, princípios e concepções planteadas por Lecoq e pela metodologia e didática própria de Gaulier, aluno e professor na escola daquele.

Assim como o Lume, Lecoq também tem o teatro físico como plano base de pesquisa, criação e pedagogia, um teatro da poética do corpo, do gesto, do movimento, da dramaturgia e da cena do ator-criador. Porém Lecoq parte de outras bases e referências, a partir de sua formação com alunos de Jacques Copeau, tais como, Charles Dullin e Jean Dasté. Copeau buscava a renovação do ator e de sua arte, trazendo o corpo em sua integridade para o foco de sua pesquisa criativa e teatral. Para esse intento, Copeau utilizou-se de técnicas e experimentos envolvendo a expressão corporal, a improvisação e a máscara – elementos que eram vistos como inovadores no teatro francês do início do século XX. O aprofundamento de Lecoq no

---

<sup>100</sup> Cf. BURNIER, 2001 e FERRACINI, 2001.

<sup>101</sup> Ibidem.

teatro de máscaras se deu entre 1948 e 1956, quando ele lecionou no Teatro Universitário de Pádua (Itália), onde explorou a mímica como uma ferramenta para o teatro (sem um fim em si mesma), a atuação com máscaras e o gênero da *Commedia Dell'Arte*. Na Itália, conheceu o escultor Amleto Sartori (1921-1997), que se tornou o mascareiro mais importante da história do teatro, aprofundando com ele a pesquisa sobre a atuação do ator com máscaras, desde a confecção destas. Lecoq participou da criação da Escola Piccolo Teatro de Milão (1951), com Giorgio Strehler e Paolo Grassi, onde encontrou as bases para a criação de sua própria escola em Paris no ano de 1956 (SACHS, 2013).

Como metáfora, podemos dizer que as tintas e os pincéis servem às mais diversas criações dos pintores, em que a tela branca não é uma tábula rasa, ela mesma está cheia, como um plano com bases, legados e tradições artísticas, que não só construíram os pincéis e as tintas, mas, de certa forma, o próprio pintor que nesta tela fará sua composição criativa de arranjos e formas. No caso do ator e do palhaço, ao mesmo tempo, eles são tela e pintor.

### **1.5 Dentro-fora e fora-dentro novos fora e o palhaço o que é?**

Bolognesi em seu estudo sobre palhaços do circo brasileiro analisa a síntese entre o universal e o único que o palhaço opera, sendo, ao mesmo tempo, herança de um tipo cômico geral e criação artística individual:

A personagem-palhaço é tributária de um complexo simbólico que opera com um tipo cômico geral e uma inspiração individual. Como tipo, ela pode ser tomada como uma máscara arquetípica, com traços tipológicos característicos. Essa máscara, contudo, é individualizada e traz marcas psicossociais que o artista confere à personagem. [...]

O palhaço opera com a síntese de dois universos distintos: de um lado, nota-se nele uma herança cômica popular, e nesse caso, ele pode ser tomado como uma espécie de continuador das máscaras da *Commedia dell'arte*; de outro, ele manifesta uma espécie de subjetivação, na medida em que os traços psicológicos e físicos, próprios do ator, são estendidos à personagem e por ele explorados.

A construção da personagem, assim, obedece a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular. Logo, ele é concomitante único e universal. Assim, ele materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz perfis subjetivos e psicológicos que fundamentam sua personagem (BOLOGNESI, 2003, p. 197-198).

Explorar, adequar e estender qualidades pessoais do ator, de seu perfil subjetivo, traços psicológicos, características corporais e “matrizes internas” ao palhaço, como tipo dado e universal, oriundo das tradições cômicas, tornando-o único; ou, sobrepor e salientar

características pessoais e subjetivas do ator, de seu próprio ridículo a um arquétipo ou tipo cômico universal de palhaço – ainda que pareça ser uma questão tênue, de contornos móveis e abertos, acaba por envolver criações e (trans)formações que aportam práticas, concepções e resultados diversos.

Assim, a meu ver, “o palhaço” – enquanto tipo cômico geral e universal, com suas raízes na tradição e na genealogia da palhaçaria – está sempre aberto à miríade de múltiplas criações artísticas, pessoais e singulares, como uma universalidade sempre a ser revista, transformada e recriada, mantendo-se dinamicamente como uma tradição viva, também a ser traída.

Os processos de composição e formação do *clown* pessoal e teatral são identificados no jargão da “tribo” como sendo de “*dentro pra fora*”, em distinção e contraposição aos processos de composição e aprendizagem do palhaço circense e de picadeiro como sendo de “*fora pra dentro*”.

O processo identificado como sendo “de dentro pra fora” tem como ponto de partida e base primária o ator e seu interior ou subjetividade. A busca e a composição do *clown* pessoal ou próprio estariam associadas a processos de interiorização, em que a criação poética do palhaço envolve aspectos íntimos e interiores do ator, visando a descoberta, o conhecimento e a seletividade do que em si serve à composição de seu palhaço e comicidade pessoal. Esse processo, rumo ao *clown* pessoal, único e singular, não parte de modelos dados e pré-existentes, sendo o próprio ator o campo principal de exploração, o que abarcaria uma forma singular de ser palhaço, em um campo de teatralidade clownesca. Através do “mergulho” do ator em si mesmo, “de dentro” ele traz “pra fora” as matérias e os indícios fundantes para a criação e expressão do *clown* e de sua comicidade. Sendo o próprio corpo do ator, com suas características físicas, posturais, gestuais, comportamentais e culturais, o campo de exploração e manifestação exterior da dimensão interior do ator na composição do palhaço e da sua comicidade corpórea.

Os processos de criação e formação do palhaço identificados como “de fora pra dentro”, primordialmente, implicam o investimento em aspectos exteriores e formais, inclusive, podendo haver a imitação de modelos, palhaços dados e existentes, conforme gostos, referências e escolhas artísticas de cada ator em um campo de teatralidade clownesca. Sendo assim, primeiramente, pode se partir de uma construção formal e exterior (de fora) não correlatas às características pessoais do ator, como a elaboração de um corpo clownesco, forma de andar, falar, posturas, ações, maquiagem, figurino, etc. Esse processo aproxima a criação do palhaço à de uma personagem exterior ou despregada da própria pessoa do ator, isto é, sem se

deter em suas características individuais, na busca de seu ridículo próprio e pessoal, nas torpezas que lhe são genuínas ou mesmo na busca do lado clownesco que está em si mesmo.

Nessa metodologia, as cenas, *gags*, piadas, clagues, enfim, o repertório cênico do palhaço, geralmente, parte da tradição clownesca enquanto fonte de imitação e recriação. Também, podendo haver a cópia de repertórios cênicos de outros palhaços. Assim, através da imitação de referentes dados da palhaçaria, o palhaço faz a sua aprendizagem e realiza processos de apropriação e (re)criação de repertórios clownescos existentes. Como Pimenta coloca (2006, p. 24):

O palhaço de circo aprende esquetes e reprises com outros palhaços, ou porque já é palhaço “de família” ou muitas vezes para substituir alguém que adoeceu ou mudou de circo. O treinamento é técnico: como cair, como bater, quando usar acrobacias, entender e decorar as sequências, etc. É um palhaço concebido de fora para dentro. A escolha das roupas e maquiagem tem muitas referências de outros palhaços e leva sempre em consideração o efeito visual na relação picadeiro e plateia (...). O estilo vem com a prática e não há pudor no uso de jargões e muita apropriação de comicidade alheia. (...) E quase não há espaço para o lirismo. É diversão absoluta. Chorar, só se for de tanto rir. Já o *clown* teatral é concebido em um processo mais lento, interiorizado e, conseqüentemente, muito particular. Explora-se uma gama de possibilidades expressivas que busca também um intimismo que não caberia no picadeiro, o lirismo e, portanto, uma emotividade mais delicada. Mas não se estrutura um espetáculo clownesco sem beber nas técnicas, *gags*, clagues e tempo cômico do palhaço de circo.

Jannuzzelli (2015, p. 34), palhaça, atriz de teatro e do circo-teatro do Tubinho, trata do processo de criação de sua palhaça Begônia, identificando-o com a construção do palhaço de circo, a partir de elementos da dimensão exterior:

Partindo de elementos de composição física e de esquemas dramáticos pré-estruturados – as entradas clássicas de circo – fui desenvolvendo um trabalho que partiu de “um palhaço universal para uma palhaça única”; que partiu do reconhecimento do ridículo encontrado no trabalho dos mestres da palhaçaria circense e entendendo como esse ridículo também reside em mim; do entendimento da lógica dramática e onde está a graça de uma entrada clássica para a posterior reprodução, de modo necessariamente vivo, desta. Acredito assim, que a construção da Begônia se assemelha muito mais a construção de um palhaço de circo do que a de um “*clown* teatral”.

Por essa via, seja pela imitação ou composição exterior de um tipo ou personagem clownesca, o palhaço também tem que adquirir estilo próprio e singularidade em como fazer as entradas clássicas e ser palhaço, mesmo que este seja baseado em um tipo cômico dado. Por exemplo, os palhaços do circo-teatro brasileiro (ou Circo de Teatro) apresentam figurinos, maquiagens e repertórios cênicos senão iguais, bastante semelhantes. Porém, para além da tipificação, cada palhaço não deixa de ser singular na elaboração e expressão de seu tipo, o que se evidencia, especialmente, na atuação e na relação com o público. Serelepe, Tubinho e Bebé ainda que apresentem tipificação e caracterização de personagem semelhantes, assim como,

repertório de comédias quase idênticas, todavia, são únicos e particulares em seus tipos, com qualidades, formas de atuação e humor que lhes são peculiares. Ou seja, possuem estilos próprios, a partir de referências comuns e de um mesmo registro de teatralidade clownesca (circo-teatro).

A exterioridade (a composição formal) seja composta através da imitação ou de expressividades corporais e cênicas, ainda que não leve em conta as características da pessoa do ator, também é preenchida e habitada por uma interioridade do personagem-palhaço, ou seja, dos sentidos e emoções provenientes das formas, ações, reações e relações que realiza.

“De dentro pra fora” e “de fora pra dentro” são vias metodológicas de criação e composição clownescas, que abarcam escolhas artísticas, tradições, modos de fazer e pensar a arte do palhaço, relacionadas a determinados campos da teatralidade clownesca e suas variedades estéticas. Nenhuma dessas vias metodológicas é boa ou ruim, certa ou errada, melhor ou pior. São formas distintas de trabalhar, compor, criar e formar o palhaço no circo ou no teatro, que por serem espaços, culturas e tradições com suas especificidades e diferenças, engendram pedagogias, poéticas e estéticas específicas e diferentes.

Os processos de composição do palhaço e de sua arte implicam aspectos interiores e exteriores, inseparáveis da personalidade do ator, de dinâmicas contínuas e cooperacionais de dentro pra fora, de fora pra dentro – sejam quais forem os pontos primordiais de partida, métodos, concepções e resultados estéticos. Exterior e interior quando não imbricados e expressos concomitantemente, revelam problemas de expressão, de vivacidade e credibilidade na arte cênica e clownesca. Onde, a legibilidade, a mecanicidade e a ilustração podem tomar lugar da expressão viva e afetável do palhaço.

De outro modo, podemos questionar a colocação de que os clowns teatrais e pessoais não partem de referentes dados, de processos de cópia e imitação. Visto que, é também sobre resultados estéticos, referências, manifestações da arte clownesca e palhaços existentes, que se embasam as criações e as escolhas artísticas e pessoais dos clowns teatrais. Assim, não deixamos de nos influenciar, copiar, roubar, adaptar e alterar repertórios cênicos e características de outros palhaços, e, ainda, do arsenal cênico da tradição e da genealogia da palhaçaria. Afinal, é com isso que (nos) criamos, com isso que erigimos escolhas artísticas e pessoais, em um campo de teatralidade clownesca e suas múltiplas possibilidades.

Nesse sentido, os dois caminhos, da criação e da cópia no teatro e no circo, envolvem a apropriação e a elaboração do palhaço sobre o que faz e o que é, na conquista de autoria, comicidade e singularidade próprias. Ambos caminhos, “de dentro pra fora” e “de fora pra dentro”, implicam a expressão de uma exterioridade plena de interioridade e vice-versa. Forma

aporta conteúdo, conteúdo implica forma. Para além das vias metodológicas e criativas do palhaço (“de dentro pra fora, de fora pra dentro”), o que se compõe e expõe entra em relação com um outro tipo de fora, o fora de si mesmo (de sua própria interioridade-e-exterioridade), como o espaço, o público, os acasos e os acontecimentos que atravessam a cena e o palhaço em atuação.

A partir de Lecoq, a medida que a pedagogia e a poética do palhaço voltam-se à exploração do ridículo pessoal e próprio de cada ator, o palhaço na área teatral acaba ganhando uma dimensão subjetiva associada à individualidade do ator, alçando *status* de criação única, própria e original. Dessa maneira, grande parte dos palhaços teatrais abdicam de tomar referências dos palhaços e repertórios tradicionais e existentes. Já os palhaços circenses e de picadeiro partem de legados e repertórios coletivos, que são passados, mantidos e atualizados de geração a geração. De certa maneira, a noção de palhaço “pessoal” e “próprio” no teatro é consonante com a cultura e os valores burgueses na arte e na sociedade, em que o indivíduo, suas propriedades e qualidades próprias adquirem um valor preponderante. Ademais, a vida nômade de circo, debaixo da lona, com trupes familiares, impreterivelmente sustenta-se no coletivo como condição essencial de sobrevivência e criação, tanto para os circenses, quanto para a arte do circo tradicional.

Bolognesi (2006) avalia que a individualização e a exclusividade da figura do palhaço no teatro, acaba por afastá-lo dos traços e tipificações universais de caracterização e atuação do palhaço tradicional e circense, especialmente, no que diz respeito ao caráter grotesco. Ainda, conforme o autor:

O clown, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia. Em poucas palavras, este protótipo de clown passou por um profundo processo de subjetivação e individualização, a ponto de abandonar as características cômicas grotescas que o consagraram. As marcas do corpo (o corpo é a “alma do palhaço”), subjugado à autoridade e à ordem, privado do alimento, do amor e do sexo, estão ainda mais escamoteadas (BOLOGNESI, 2006, p. 15).

Outrossim, cabe questionarmos o que é pessoal em cada palhaço, ao ponto de configurá-lo como único e singular? O que o caracteriza como especificamente teatral ou não?

Silva (2009/2010) enfatiza que a teatralidade é constituinte do circo. E, reitero, a teatralidade é constituinte da própria arte do palhaço, seja este circense ou teatral, seja qual for seu campo de proveniência e formação, resultados estéticos, influências, usos e recriações da tradição. Seja o palhaço de circo, teatro, circo-teatro, de rua, de hospital, de ativismo – o que desponta destas diferenças e especificidades são as variadas e distintas formas de teatralidades

clownescas, que se dão em contínuo processo e dinâmica de criação e recriação, em relação à tradição da palhaçaria, aos modos de fazer e pensar o palhaço, campos de proveniência, contexto cultural e artístico de cada época.

Seja circense, de picadeiro, de circo-teatro ou de teatro, a arte do palhaço tem como princípios elementares de atuação: a improvisação, a relação direta com o público e o corpo-poético como via principal de composição e da expressão cômica e teatral. Também, um procedimento comum e fundante é a criação e a composição cênica embasadas na “dramaturgia do palhaço”, isto é, nas ações do palhaço em jogo, situação e improvisação, que concatenadas constroem e desenvolvem a cena clownesca (no formato de entrada, esquete ou espetáculo), levando em conta a relação com o público.

Como diz Decroux: “as artes se parecem em seus princípios, não em suas obras”. Dito de outra forma: a palhaçaria envolve princípios artísticos comuns, diferentes metodologias, concepções e resultados estéticos que constituem as diversas teatralidades clownescas e os diferentes palhaços no devir desta arte orgiástica.

## 1.6 Respeitável público, vamos brincar?

A interpretação do palhaço é dependente do público (BOLOGNESI, 2003, p. 173).

A atuação do palhaço se fundamenta na relação com o público, caracterizando-se por ser uma técnica relacional, em que não há o uso da convenção da quarta parede<sup>102</sup> que separa o universo da cena (ficção) e o do público (realidade). A cena ou espetáculo clownesco não se fecha em um universo ficcional ao qual o público assiste sem ser visto. Para o palhaço o público é presente, sendo o alvo de sua expressão em uma relação viva e direta, construída no espaço-tempo de cada apresentação.

Ainda que o palhaço desenvolva um universo ficcional ou um “mundo próprio” na cena, ele convida e conduz o público para entrar e compartilhar desse universo – o que Ferracini chama de a “bolha lírico-poética”<sup>103</sup> do palhaço, em uma zona de jogo, que é sobretudo uma

<sup>102</sup> “Parede imaginária que separa o palco da plateia” (PAVIS, 2007, p. 315). Uma convenção utilizada para criar e salvaguardar a ilusão de realidade da cena, especialmente utilizada no teatro ilusionista, realista e naturalista, em que o espetáculo e a atuação dos atores se sucedem como se não houvesse a presença de espectadores diante deles. O público toma o lugar de observador *voyeur*, as personagens atuam como se o público não estivesse ali e não realizam qualquer comunicação direta com este. A quarta parede fictícia delimita e separa a cena e o público, a ilusão de realidade e a realidade.

<sup>103</sup> “Um palhaço entra em cena e inicia a relação. O Estado Cênico criado nesse momento é infinitamente complexo e todos os elementos que o constroem, podemos dizer, são indiscerníveis. Ele gera, então, uma zona de turbulência, ou poderíamos chamar, também, de zona de jogo, que abarca, num só espaço-tempo, outro e recriado, a atualização da relação poética palhaço-público. Essa relação turbulenta, geneticamente dinâmica, gera uma **bolha lírico-poética** altamente complexa, que se movimenta em *continuum* e se torna independente do espaço-tempo cotidiano, atualizando, poderíamos dizer, um espaço-tempo poético. A isso chamamos de forma resumida, fenômeno teatral” (FERRACINI, 2006, p. 65 – *grifo nosso*).

zona de forças e afetos (afetar e ser afetado). Ou ainda, como coloca o palhaço excêntrico Avner, como um dos princípios clownescos: “o palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe”.<sup>104</sup> O palhaço convida o público para uma viagem, para a qual ele deve dar o bilhete de embarque, guiando o público junto aos movimentos, progressões e desvios de uma experiência partilhada. Há ainda a imagem de um baile, em que o palhaço deve convidar e guiar o público em uma dança, adaptando os seus passos ao do público, até chegar em um belo compasso e fluência. Todo convite do palhaço ao público, pleno de desejo de aceitação, envolve sedução e sensibilidade para conquistar o “sim” e a adesão deste.

O palhaço pode não apenas querer agradar ao público, mas também enganá-lo, desestabilizá-lo, constrangê-lo, provocá-lo e confrontá-lo, como parte de um jogo. Assim, o palhaço cria uma espécie de jogo, em que os códigos e as regras devem ser postos de forma clara ao público, para que este possa aderir e jogar junto, entrar na brincadeira.

Em cena, o palhaço incessantemente cria pontes de comunicação e cumplicidade com a plateia, especialmente através do olhar, da ação ou reação compartilhadas, ou seja, dirigidas diretamente à plateia em uma espécie de diálogo e troca de afetos. Assim, ele reporta todas as suas ações, reações e paixões de forma direta e transparente ao público, com forma e fluxo de emoções, pensamentos e estados concretizados em expressividade corporal e ações físicas. O palhaço mantém a relação com o público em função do que acontece e do que lhe acontece, no jogo de afetar e ser afetado.

### **1.6.1 Triangulação – técnica da cumplicidade**

Uma das bases técnicas da linguagem e da atuação do palhaço é a triangulação. A triangulação é uma técnica de interpretação usada pelo palhaço no circo, no teatro e no circo-teatro, que diz respeito à inclusão do público no jogo cênico, em que não se atua apenas para o público, mas com o público. Na triangulação, o palhaço direciona suas ações e reações diretamente ao público, e ainda incorpora as reações deste para a continuidade de suas ações. Por meio dessa técnica, utilizada em vários gêneros do teatro popular, se fundamenta um modo de atuação em que o público é tido como cúmplice das personagens e também ponto central para aonde conflui toda representação.

A triangulação é uma técnica e um procedimento comum do teatro de máscaras (no qual se inclui a máscara do palhaço), especialmente presente no gênero da *Commedia dell'Arte* e

---

<sup>104</sup> Cf. < [https://www.avnertheeccentric.com/eccentric\\_principles\\_portuguese.php](https://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php)>. Acesso em 20 de ago de 2018.

em várias formas do teatro popular. A triangulação exige o domínio de um gestual preciso pelo ator e palhaço, pois é através de ações e reações corporais que o palhaço triangula, ou seja, reage, comenta e repassa suas sensações ao público.

Primeiramente, o que o palhaço vê, faz, sente, assim como, a ação que sofre e recebe, lhe provoca um estado, emoção e pensamento que, então, compartilha com o público através da ação e da expressão corporal. O ato de compartilhar é o direcionar das ações ou reações do palhaço diretamente ao público, com transparência, muitas vezes sendo uma espécie de comentário ou subtexto exposto à plateia. Logo, afetado pelo público, o palhaço retorna à sua ação, em progressão e transformação.

As crianças pequenas querendo mostrar suas novas façanhas aos pais, pedindo que as olhem e querendo captar o interesse e a aprovação, para continuarem felizes em suas experimentações, naturalmente fazem a triangulação. Uma imagem que pode esclarecer a base da técnica da triangulação é o jogo de bola ou pingue-pongue com o público. Por exemplo, o palhaço está com a bola quando o foco é a realização de sua ação. Então, ao contatar diretamente o público, o palhaço repassa a bola a este. Tal repasse pode ser uma reação ou um comentário do palhaço sobre o que acontece, uma espécie de breve distanciamento da própria ação ou do acontecimento em que está implicado. Ou mesmo, uma ação direta do palhaço em relação ao público. Quando o palhaço volta o foco à continuidade de suas ações, ele retoma a bola do jogo para si.

Na atuação de uma dupla de palhaços, o desenho básico, mecânico e linear da linha virtual do jogo de triangulação torna-se evidente: a) palhaço 1 está em foco (com a bola), até que faz algo em relação ao palhaço 2, assim, repassa a bola ou o foco ao palhaço 2; b) o palhaço 2 recebe a bola, a ação, está no foco, se afeta (reage) e age (transforma), compartilhando com o público; c) enfim, o palhaço 1 retoma o foco ou a ação ou o palhaço 2 repassa o foco e age em relação ao palhaço 1, e assim seguem os movimentos de triangulação na contracenação entre palhaços e na comunicação direta deles com o público. O triângulo se desenha nas linhas de relação entre o palhaço 1, o palhaço 2 e o público. A triangulação tem a ver também com o ritmo e a respiração, com tempos e pausas para o palhaço poder estar e respirar com o público.

A triangulação não deve ser uma técnica mecânica, mas um ato instintivo de compartilhar, mostrar ou contar (com ações e atitudes) ao público o que se passa. A triangulação além de ser uma troca de afetos e comunicações que criam o enlace, a ponte e a cumplicidade entre o público e o palhaço, enquanto parceiros de jogo, é também um dos principais mecanismos e procedimentos da dramaturgia do palhaço. Visto que, através dela, se define precisamente onde e com quem está o foco da cena. Assim, se direciona a atenção do público

para a ação, para quem realiza ou sofre as ações, no desenvolvimento, progressão e transformação do que acontece na cena e na relação entre palhaço e público.

No jogo da triangulação é presente uma espécie de distanciamento do palhaço da sua própria ação e da situação em que está envolvido, em que ele se afasta da situação dramática, para reagir ao que acontece e comentar o que se passa, com o público. É neste distanciamento que, muitas vezes, é dada a perspectiva humorada e risível pelo palhaço. Como exemplo, cito a cena do cupido de Slava Polunin<sup>105</sup>, do espetáculo “*Slava’s Snowshow*”, em que ele agoniza tortuosamente por ter sido flechado no coração. Antes de cair morto, ele para, olha o público, limpa o local onde tombará seu corpo, de forma natural, distanciada e sem paixões, logo segue em uma queda melodramática. Aqui, também se mostra um exemplo em que se dá uma ruptura da linha de ação, com mudança da lógica, do estado emocional e da expectativa de sucessão de ações, com a irrupção de outros estados, ações ou reações inesperadas, muitas vezes em contraponto, o que traz a comicidade e o distanciamento do que até poderia ser trágico ou dramático.

Soffredini (1980, apud Brito, p.80-81<sup>106</sup>) explica de forma bastante clara o que é triangulação, conforme foi trabalhada pelo grupo paulista Mambembe, na montagem de espetáculos de circo-teatro:

O ator (...) se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está num palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele “contracena” com o público, estabelecendo o que nós chamamos de “triângulo”. Assim: dois atores em cena; UM deve fazer uma pergunta para o OUTRO; UM faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação. Outra forma de estabelecer o triângulo: as ações e reações de um ator (personagem) estão sempre abertas para o público (não há psicologismos e por isso não há jogos escondidos). Se um ator, por exemplo, reage ao que um outro ator está dizendo ele “diz” (mesmo sem palavras) a sua reação diretamente para o público. Dessa forma, pode-se também, por exemplo, valorizar muito cada nuança da intenção de um ator que fala, através da

<sup>105</sup> Slava Polunin nasceu em Novosil um vilarejo da cidadela Orlovsk (Rússia), em 1950. Inicia sua formação como mímico aos 18 anos, desenvolve por conta sua pantomima excêntrica, que chamou de “Idiotismo Expressivo”. Na juventude, Slava sofreu uma grande frustração ao ser rejeitado pelo Instituto de Teatro de Leningrado (atual São Petersburgo) por ter uma voz inadequada para ser ator. Ele fez fama da rua aos palcos do alto *show-busines* na Rússia e no mundo todo. É reconhecido como um dos melhores palhaços do mundo, o palhaço Asisyai – a absurda e tocante figura de macacão amarelo e pantufas vermelhas. Em 1968, fundou a companhia Licedei (em russo, significa “mímico”), atuando com um grupo de cômicos excêntricos e palhaços até 1992. Em 1994, reuniu o melhor de seu repertório em seu premiado e mundialmente aclamado espetáculo “SnowShow” – um espetáculo que faz rir e chorar, sem uso de palavras, cria efeitos deslumbrantes com recursos e objetos simples, é um sonho desperto, cheio de metáforas e *nonsenses* em um plano clownesco. “SnowShow” apresenta um palhaço em caminho, atravessando nevascas (da vida). Trata de temas difíceis (o tempo, os sonhos, a vida, a morte, a falta de sentido e a alegria), com apurada poesia, delicadeza e vigor, sobretudo com um colossal domínio técnico e rítmico. Assisti ao espetáculo em sua turnê pelo Brasil no ano de 2010, na cidade de Porto Alegre/RS. Slava deixou São Petersburgo em 1993 para trabalhar com o Cirque du Soleil, onde participou de alguns espetáculos e criou entradas clownescas para “Alegria”, “O” e “La Nouba”. Atualmente vive em Paris, em Crécy-la-Chapelle, sua casa é um antigo moinho (Moulin June) onde construiu um universo surreal, também sendo sede da “Academia dos Loucos”, fundada por Slava para intercâmbios com artistas do mundo.

<sup>106</sup> Em seu artigo, Brito (2006) apresenta um interessante esquema básico e ilustrativo de triangulação, seguido de explicação, com oito movimentos em uma ação dramática.

reação que ele causa no seu interlocutor. Mas vamos falar mais sobre o processo do Triângulo que é, observamos, a base de qualquer tipo de apresentação popular. O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. É para ele que se CONTA a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que ou um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem. Ele conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta REVELAR o seu personagem, a intenção dele e, é claro, a sua ação dentro da ação (história). A partir dessa CUMPLICIDADE com o público, dessa CENTRALIZAÇÃO nele, dessa DOAÇÃO a ele da ação (história, representação) é que se estabelece a base do jogo teatral. Os gregos já sabiam disso. E as velhas peças românticas abriam margem para esse jogo através do A PARTE, que, em última análise, é a forma tosca a partir da qual, elaborando, nós chegamos ao processo do TRIÂNGULO. Trata-se de espicaçar o jogo teatral. Trata-se de assumir a teatralidade do Teatro. Trata-se de derrubar a quarta parede com picaretas.... Os dois outros vértices do triângulo estão no palco. São os atores.

### 1.6.2 Jogar com – te joga, palhaço!

Os atos de compartilhar, mostrar e comunicar o que se passa, criam uma ponte com o público, assim como, efetuam a possibilidade de convidá-lo e envolvê-lo para o jogo. O palhaço torna-se desacompanhado do público, quando o abandona ou o ignora, por não criar ligações, não efetivar relações, não estar suscetível ao que acontece, não compartilhar o que se passa com ele ou que se passa em cena no momento presente da ação e do acontecimento teatral.

Eric de Bont<sup>107</sup> refere-se à “festa privada” do palhaço, ou seja, quando este se diverte muito em sua cena, porém sozinho, só consigo mesmo, enquanto o público está à parte e provavelmente entediado. A “festa privada” representa um palhaço fechado em seu universo particular, para o qual o público não tem ingresso, mesmo tendo pago para tal. Assim, o palhaço pode ficar à deriva em sua cena, pois ao abandonar o público é por ele abandonado.

Desse modo, é importante trazer o público para o jogo, para o território do brincar junto, em que não apenas se joga diante do público, mas com o público. A noção de jogo aqui empregada em relação ao palhaço, implica os sentidos de atuar e brincar, em que a atuação teatral implica jogo e brincadeira. O verbo “jogar” em inglês (*to play*) e em francês (*jouer*) possuem o sentido de atuar, tocar e brincar.

Perceber, ver e escutar sensivelmente o público, as suas reações e emanações são princípios fundamentais da atuação do palhaço. A resposta do público é uma espécie de retorno que permite que o palhaço avalie, reveja e inclusive recrie seu repertório cênico ou espetáculo, amadurecendo-o e aperfeiçoando-o. Quando uma entrada, um espetáculo ou mesmo o palhaço

<sup>107</sup> Eric de Bont, professor-palhaço fundador da *Bont's International Clownschool* em Ibiza/ Espanha, da qual participei como aluna na Academia Internacional de Primavera, de março a junho de 2003. (Cf. *BONT'S INTERNATIONAL CLOWNSCHOOL*. Disponível em: <<http://www.bonts.com>>. Acesso em: 12 dez. 2015).

não está funcionando é sinal de necessidade de mudança, seja do modo de fazer e atuar do palhaço ou da própria constituição da obra. Uma entrada ou espetáculo que “funciona” relaciona-se à arte e à mestria do palhaço, aos arranjos e orquestrações necessários à composição cênica e clownesca.

A resposta do público pode apontar a necessidade de alteração do ritmo do espetáculo ou da cena, o ajuste de *timing*<sup>108</sup> cômico das ações-reações do palhaço em jogo, assim como, alterações estruturais da obra apresentada. Ao atuar junto com o público, ou seja, sensível e aberto às reações deste, posteriormente, questionando-se sobre o que funcionou ou não e porquê, entra-se em um processo contínuo de revisão, reelaboração e recriação do material cênico, em aprofundamento e maturação tanto da obra, quanto do palhaço na aquisição de mestria do seu ofício. Como coloca Ferracini (2008, p. 218): “o *clown* precisa do público para sobreviver e também para aprender. É, principalmente, a partir do contato com ele que o *clown* treina e desenvolve sua capacidade de jogo e relação”.

### 1.6.3 Lições de fracasso

Tentou sempre. Fracassou sempre. Não tem problema. Tente de novo. Fracasse de novo. Fracasse melhor. (Beckett)

Um dos jargões da arte clownesca é que “os palhaços amam os fracassos”, pois é através deles que produzem comicidade, expõem a capacidade de errar, de estar em problemas ininterruptamente e “se dar mal” para o regozijo e o riso do público. Porém, quando as coisas não funcionam junto do público, o palhaço tem a experiência do fracasso mais temida, ou seja, o fracasso não intencional de sua própria empreitada, pois não se trata de um fracasso cômico que é parte da cena, mas do verdadeiro fracasso da obra ou mesmo do palhaço.

O fracasso da cena e do palhaço para além da cena, geralmente, é uma experiência dura, nada prazerosa ou desejável. A meu ver, há dois tipos gerais de fracasso: a) o que faz parte da cena, arquitetado pelo palhaço, como parte da dramaturgia clownesca e b) o fracasso não premeditado da própria obra e do palhaço, quando um ou ambos “não funcionam”.

O fracasso de um espetáculo ou entrada clownesca é uma situação difícil, pois ele é sentido pelo palhaço no momento mesmo da atuação, diante do público, na medida em que o espetáculo é realizado. Uma experiência da qual é muito raro se escapar, pois faz parte do

---

<sup>108</sup> Tempo cômico envolve arranjo técnico, improvisacional e “orgânico” de tempo, ritmo, pausas, suspensões, acelerações, ralentações na realização das ações em relação e reação instintivo-poética com o público e o que acontece. Também, tem a ver com a pulsação e a respiração do palhaço nos fluxos das ações e paixões da performance e do acontecimento teatral junto ao público.

percurso, da aprendizagem e do amadurecimento dos palhaços em sua arte. A experiência do verdadeiro fracasso é uma grande chance de aprendizagem, em que o palhaço pode rever a si e a sua obra, e, então, jogar mais uma vez, tentar de novo.

A percepção e a sensação de que as coisas não estão indo bem, através da escuta e da visão sensíveis do palhaço em relação direta com o público, podem abalar o próprio desempenho e o desenrolar da cena, gerando pressa e mecanicidade na atuação, incredulidade no que se faz, insegurança, distanciamento emocional, excesso de racionalização e autocríticas. A percepção de que as coisas não estão funcionando, pode causar tensão e a ausência do palhaço no presente e no que faz, com a retração do estado de jogo e da abertura para a afetividade.

Assim, o palhaço ao invés de recuperar o jogo e buscar meios para tal em cena, através da improvisação, de mudanças em seu modo de fazer, de experimentações de suas elaborações artísticas, no presente e em relação com o público, pode acabar perdendo o jogo, o público, o próprio estado lúdico e o prazer de estar em cena – elementos tão imprescindíveis ao palhaço.

Philippe Gaulier, em suas oficinas de *clown*, aponta que um dos grandes aliados do palhaço é “Mister Flop”. Quando o palhaço fracassa em seu intento, jogo ou proposta o Sr. Flop (personagem que representa o fracasso) chega, o faz sentir um imbecil, o expõe à vergonha de ser um palhaço ruim e sem graça.

Gaulier, como pedagogo sempre atua o papel de um malvado e exigente “Monsieur Loyal”, brinca que um palhaço sem graça ou entediante é passível “de ser bombardeado, jogado vivo em um rio de piranhas ou em uma banheira com ácido”<sup>109</sup>. Gaulier em suas oficinas, com humor sarcástico, pergunta ao público de alunos que assiste ao colega palhaço em exercício de improvisação: você o convidaria para jantar em sua casa ou desejaria que ele derretesse em uma banheira de ácido? Ou seja, trata-se de cativar a aceitação, a empatia, o interesse e a atração do público pelo palhaço, evitando a rejeição, o tédio e o desinteresse provenientes da recepção de uma obra ou performance clownesca que não está funcionando.

No entanto, a própria aceitação do fracasso não planejado e a reação sincera do palhaço diante disso podem ser cômicas. Ou seja, o palhaço ao assumir e aceitar a chegada do Mr. Flop, isto é, o fracasso de seu intento, pode tornar-se risível, e ainda, mostrar-se extremamente humano e cativante ao público. Ao tornar transparente a sensação e a consciência de ter fracassado, o palhaço se expõe com sinceridade ao público, sem truques e subterfúgios, como parte do jogo e de estar em cena em relação viva e suscetível ao que se passa.

---

<sup>109</sup> Realizei oficinas de *clown* com Philippe Gaulier em Porto Alegre (RS), no ano de 1993 e em São Paulo (SESC-SP), no ano de 2014.

O público se identifica com o palhaço e a sua condição de desacerto, quando este assume o insucesso, e, justo nesse momento, pode se dar a empatia, a aceitação e o riso. Porém, o fracasso do intento não pode abater o palhaço, pois assim ele sucumbe em um plano de desânimo, tristeza e insegurança que não lhe permitem reverter a situação. O fracasso deve ser encarado como um desafio do jogo, guiado pela vontade lúdica de tentar outra vez, como quem brinca, sem levar-se muito a sério. O fracasso é um momento que passa ou uma necessária experiência de passagem, de mutação de um ponto em que se está para outro, com transformação, revisão e amadurecimento do palhaço e seu fazer.

Durante a orientação de jogos de improvisação dos palhaços, Gaulier usa o comando “salve os móveis!”, o que significa em linguagem figurada “a casa caiu”, nada está dando certo ou funcionando, você está se mostrando um “*bad clown*”. Então, se a casa está caindo, ao menos, salve os móveis! Ou seja, reverta a situação, busque outras saídas e tentativas, não pare de jogar! Ficar impassível ou abatido diante do fracasso e da chegada de Mr. Flop não traz boas chances para a continuidade do jogo clownesco, assim como, para a adesão e a empatia do público.

Avner<sup>110</sup> aponta dois movimentos positivos do público em relação ao palhaço: um é o de simpatia, em que se sente passar momentos agradáveis e divertidos com o palhaço, em entretenimento de nível superficial e até mecânico; o outro é o de empatia, em que o público não só passa momentos agradáveis, mas se identifica com o palhaço e é capaz de comungar de seus estados e peripécias, pondo-se no lugar dele, em uma relação de respostas afetivas e emocionais, capazes de tocar profundamente e erigir uma experiência partilhada, divertida e significativa. Avner também observa, após quase trinta anos atuando como palhaço e ministrando cursos, que o sentimento em comum que palhaço e público têm antes de se encontrarem é o medo. Diz ele, que o palhaço tem medo que sua apresentação seja ruim, e o público teme ter que assistir a um palhaço ruim. Avner é um dos palhaços que chegou a um alto nível de precisão em seu desempenho, seu espetáculo “Exceções à Gravidade” parece tão justo quanto uma equação cômico-matemática, paradoxalmente, ao ponto do público fruir pura fluidez e espontaneidade, em uma interação extremamente vivaz e genuína.

No metiê dos palhaços é comum dizer que o público é o melhor diretor de uma obra clownesca, seja esta uma entrada ou espetáculo. A partir da percepção das reações, semblantes,

---

<sup>110</sup> Palestra “*Master Class* Princípios Excêntricos” por Avner Eisenberg, no circuito SESC de Circo em Campinas/SP, abril de 2017. Avner Eisenberg nasceu e cresceu em Atlanta (EUA), sendo um dos palhaços mais aclamados da contemporaneidade, caracteriza-se como um palhaço excêntrico. Apresenta pelo mundo o espetáculo “Exceções à Gravidade”, fundamentado na comicidade física, sucessão de problemas, interação com o público, sem uso de palavras.

posturas, tosses, silêncios, risos, distrações, olhares e comentários do público é possível perceber, literalmente na pele, no corpo a corpo, se o espetáculo está funcionando ou não.

Muitos palhaços costumam amadurecer e desenvolver sua obra junto ao público, ou seja, experimentando e provando suas elaborações cênicas em apresentações para públicos diversos, ao invés de permanecerem fechados por longo tempo em salas de ensaio. Costuma-se dizer “vá dar a cara à tapa”, ou seja, expor a si mesmo e suas elaborações clownescas ao público, para prová-las, receber respostas, reações e se deparar com possíveis sentidos ou problemas antes não percebidos em situação de ensaio e na ausência do público.

Muitas vezes, apenas apresentando ao público é que se detecta problemas rítmicos, estruturais, formais, de construção narrativa, atuação e clareza de uma composição clownesca. Assim podemos dizer, que os espetáculos ou entradas de palhaços, até atingirem sua maturidade artística, são obras abertas, sempre em processo de (re)elaboração, que se constroem também na experimentação direta com o público e a sua presença, no momento do acontecimento teatral, o que evidencia o grande papel pedagógico e formativo da cena.

A palhaça argentina Maria Peligro (Leticia Vetrugno) conta que as primeiras temporadas do seu espetáculo solo “Fuera!” (2007) foram um verdadeiro fracasso<sup>111</sup>. O público não ria, a atmosfera mostrava-se densa e a obra configurava-se a cada apresentação como séria e dramática. Ela desistiu do espetáculo e deixou-o de fazer por dois anos, quando, então, resolveu retomá-lo e recriá-lo. Nesse processo ela se deparou fazendo o mesmo espetáculo, mas mudou a forma de fazê-lo, brincando e jogando a todo momento, com ênfase no prazer lúdico de estar em cena, incluso nas situações que envolviam atmosferas dramáticas, com neuroses, lembranças e solidões da sua palhaça, o que disparou o tom cômico da obra. Também, ela estipulou papéis para o público (cientes apenas para ela mesma), em que ora seriam os gatos que não a deixavam dormir, ora possíveis pretendentes amorosos, ora a sombra vigilante dos pais – o que lhe permitia não só uma relação de partilha, mas também de contracenação em um jogo de intenções, reações e afetos com o público. Para ela, o ato de compartilhar e triangular, então, passou a fazer sentido, para além de uma técnica, ao incluir o público como parte da história. Outro dado é que ao comunicar-se com o público, o drama e o universo fechados da palhaça se rompiam, trazendo o riso do que poderia não ser risível.

O palhaço de rua Chacovachi (Argentina) diz que se deve jogar com o público e contra o público, como se estivesse em um jogo de xadrez<sup>112</sup>. A relação do palhaço com o público

---

<sup>111</sup> Em entrevista concedida à autora em maio de 2014, em São Paulo.

<sup>112</sup> Cf. fala de Chacovachi sobre o palhaço e o jogo do xadrez, em <<https://www.youtube.com/watch?v=gKcgKEYHuAs>>. Acesso em 12 agosto de 2017.

pode incluir a provocação, o choque, a agressividade, o constrangimento, o questionamento, a manipulação, o engano, o extravaso dos limites, como parte do jogo, das formas de relação do palhaço em função do que pretende e apresenta. Fo (2004) brinca que o público gosta de ser maltratado.

Leo Bassi<sup>113</sup> denominava-se como “*domador de culos*”, pois, segundo ele, à medida que se aproximava ou se distanciava da plateia, percebia que os esfíncteres do público se contraíam ou relaxavam. Bassi realiza um jogo no qual pretende muitas vezes chocar, impactar, ameaçar e constranger as pessoas do público. Por exemplo, no espetáculo “*La Vendetta*” e também em “*The Best of Leo Bassi*”, ele relata que durante a infância os seus pais o levavam a uma praça para dar pipocas aos pombos. Aquilo era muito tedioso. Naqueles momentos, olhando ao redor, começou a perceber que as pessoas também estavam entediadas e apáticas, dando pipocas aos pombos, como se não houvesse mais nada divertido para se fazer aos domingos. Então, ele teve vontade de lançar uma bomba para explodir as pombas e as pessoas ao seu redor, pois configuravam um mundo inócuo, sempre igual, esvaziado e sem nenhum sentido. Logo, Bassi passa a se referir ao momento presente, em que está diante de um público no teatro. Diz que o espetáculo que apresenta é uma grande alegria para ele, pois pode atrair o público, como fazia com as pombas quando lhes oferecia pipocas, e, assim, fazer o que bem quer, como explodir o teatro com todos os presentes. Dito isso, Bassi molha uma tocha em um líquido e prende fogo, passa a jogar o tal líquido inflamável no palco, nas cortinas do teatro e nas primeiras filas da plateia. As pessoas ficam apreensivas e também se divertem com o perigo eminente e a ousadia do bufão<sup>114</sup>. Logo, ficam aliviadas, pois Bassi acaba não levando adiante seu intento, após chegar ao ápice da tensão e da ameaça.

Bassi, a partir da questão sobre qual seria o interesse das pessoas em ir ao teatro e assistir a um espetáculo atualmente, trata de sua eleição artística e estratégia de jogo:

[...] pensei que, possivelmente, as pessoas que têm a força, hoje, de sair de suas casas, [...] para ir até o teatro, para gastar dinheiro, para ver um espetáculo, por que o fazem? Porque, acredito, querem mais da vida do que só o espetáculo de uma televisão. E que

<sup>113</sup> Leo Bassi, bufão e palhaço, italiano, residente em Madri/Espanha, nascido em 1952, descendente de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos e palhaços circenses, da qual herdou extrema habilidade no malabarismo com os pés. Na década de 70, deixa de atuar com a família e inicia uma gira pelo mundo, com um espetáculo solo de rua, por cinco anos, na busca de redescobrir quem ele era e o que era ser um *clown* segundo ele próprio. Em 1978, inicia a apresentar-se em circuitos de festivais internacionais de teatro, vindo a ser reconhecido por seu estilo próprio, inovador e transgressor como cômico solo, com extrema sagacidade discursiva e intelectual e capacidade de improvisação. Realiza performances impactantes com inserções em programas de televisão, com bastante aproveitamento do jogo midiático e sensacionalista conforme seus interesses. No ano de 2012, inaugurou uma igreja em Madri, “O Paticano”, dedicada ao Deus Pato, “como símbolo de simpatia e inocência, virtudes imprescindíveis para o pensamento científico, filosófico e pilares básicos da comicidade e do sentido do humor”. Cf. <<http://www.nuevaweb.leobassi.com/biografia>>. Acesso em: 03 de dezembro de 2017.

<sup>114</sup> Trata-se de um truque: o galão que contém o líquido é internamente dividido em duas partes, um lado com o líquido inflamável e outro com água – sendo esta o que ele derrama pelo teatro. Em 2013, participei da produção de Leo Bassi em apresentações pelo 12º Festival Anjos do Picadeiro (RJ) e “III Festival Palhaçada: outros estados do riso”, no SESC Belenzinho em SP, curadoria de Ana Meyer, em que pude acompanhar os bastidores e preparações de Bassi para os seus espetáculos e intervenções.

é o mais? É a sensualidade do contato humano, de ver uma outra pessoa a poucos metros. Pensei: possivelmente o público quer de mim tensão, adrenalina, surpresa, inclusive agressividade. [...] Minha teoria é que querem viver algo comigo. Então, minhas provocações são, de um lado, incentivo natural – gosto de fazê-lo –, mas também uma eleição cultural do que o público quer ver e o que o teatro pode dar e a televisão não pode exercer: sensualidade, contato, presença de pessoas [...]. Então, é um lugar onde há mais contato humano. [...] finalmente, todas as minhas agressões são um jogo. Porém, às vezes, seguramente, tem pessoas que não entendem meu humor e que podem vivê-lo como agressão.<sup>115</sup>

O palhaço pode provocar diferentes sensações e tensões, que também envolvem a abordagem e a provocação da vivência do desagradável, impactante, chocante, agressivo e até mesmo triste. O que o palhaço pretende suscitar junto ao público está associado à sua proposição artística e também ao seu estilo. O senso comum de que o palhaço é aquele que deve indubitavelmente provocar o riso (apenas o riso ou o riso acima de tudo), não é um consenso para todos os palhaços. Slava Polunin relata que não lhe interessa simplesmente fazer rir como palhaço, mas apresentar o palhaço como portador de liberdade, poesia e sonhos, visando que o público comungue de sentimentos, sensações, sonhos e possibilidades para a própria vida.

#### 1.6.4 O público em cena e na cena do palhaço

Daniele Finzi Pasca<sup>116</sup>, em uma palestra colocou a seguinte questão aos palhaços presentes: como palhaço, qual marca você quer deixar no público? Daniele disse que gostaria que as pessoas que tivessem presenciado o seu espetáculo “Ícaro”<sup>117</sup>, fossem embora para a casa, talvez com um leve sorriso desgrudado da face. Daniele, um palhaço com ares de Pierrô, em um palco desnudado, apenas com duas camas de hospital, no espetáculo “Ícaro”. A cada apresentação, Daniele retira do público o seu parceiro de cena, o seu companheiro de quarto de hospital, que contracenará com ele durante todo espetáculo. Nessa relação inusitada, delicada e surpreendente, o presente é desdobrado em outro tempo, na linha do tempo aiônico, erigindo um espaço-tempo de vivência e forte pacto do palhaço com o público, especialmente, por haver um representante do público em cena. Ali se passam a vida, a cura, os planos, os sonhos, a morte, as memórias, que se tornam nossas, povoadas por nossas vivências, sensações e significações.

<sup>115</sup> In: KASPER, Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/01/entrevista/2.html>>. Acesso em: 5 dez. 2008.

<sup>116</sup> Italiano, ator, palhaço, diretor e coreógrafo, cofundador do grupo Teatro Sunil, onde desenvolveu trabalho com *clown*, dança e jogo, o que chamou de “Teatro da Carícia”. Após escrever e dirigir inúmeros espetáculos com diversos grupos de teatro e circo, reconhecido internacionalmente, em 2011 funda sua companhia “Finzi Pasca”, atualmente apresentando o espetáculo concebido por ele “La Verità”. Cf. <<http://www.finzipasca.com/shows/>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

<sup>117</sup> Cf. <<http://finzipasca.com/creations/icaro/>>

Tudo passa pela perspectiva fantasiosa e infantil de um palhaço, que conta que o seu antigo amigo de quarto não está mais junto dele por causa de uma doença ruim. Assim, trata figuradamente o câncer como uma aranhazinha que aparece no corpo das pessoas e vai fazendo teia lá dentro, até que... O quarto de hospital em “Ícaro” torna-se a área de jogo infantil do palhaço com o público, em que até o fantasma negro da morte se transfigura em um pássaro branco e libertador para a vida e a alegria. Onde já não sentimos medo e apenas queremos seguir brincando com os novos amigos, quiçá com um sorriso despregado da face e o rastro negro de nossas próprias lágrimas de Pierrô em nosso rosto.

Nos jogos e relações do palhaço com o público, este pode vir a ocupar um papel associado ao do palhaço Branco ou do Augusto da dupla clássica. No desenrolar da cena e da relação do palhaço com o público, este pode naturalmente sentir-se superior, mais apto, capacitado e inteligente do que o palhaço (o que é muito notável em públicos infantis, que manifestam ordens e avisos ao palhaço em cena). Nesse caso, de forma indireta e espontânea, o público estaria em uma postura associada ao do palhaço Branco em relação ao Augusto.

Por outro lado, o público pode se sentir idiota e crédulo, quando o palhaço o engana, trapaceia e surpreende. O público surpreso descobre de forma prazerosa que foi enganado, como parte do jogo, tendo sido pego ou feito de bobo. Nesse caso, dá-se um movimento de inversão em que o público é desestabilizado e deslocado, trapaceado ou vencido, pela sagacidade ou esperteza do palhaço – que, até então, não passava de um estúpido bizarro. Dessa forma, o público experimenta uma condição que pode ser associada ao do Augusto, ocupando temporariamente o papel do crédulo, inocente, trapaceado, boa-fé, manipulado sem o saber.

Quando alguém do público é convocado para uma participação direta na cena com o palhaço, esta pessoa também pode vir a exercer uma função parcial de Augusto ou Branco, conforme a proposição e a condução do palhaço em cena. Geralmente, nessas situações, o público é posto em uma condição mais aproximada do Augusto, em que recebe instruções sobre como proceder ou o que fazer, estando em um momento embaraçoso ou desconfortável, se tornando motivo de riso dos outros.

Em relação à participação do público na cena ou à interação direta deste com o palhaço, é importante ressaltar, que a produção da comicidade é responsabilidade do palhaço. Afinal, esse é o ofício do palhaço, no domínio de sua mestria, técnica, forma de condução, relação, improvisação e jogo com o público – uma responsabilidade tanto poética, quanto ética. Tentar fazer graça, simplesmente expondo o público a um riso de deboche, depreciação ou constrangimento, denota a fuga da própria responsabilidade e mestria do palhaço em fazer graça.

Qualquer pessoa do público que passa fazer parte de uma cena com o palhaço ou mesmo de um momento pontual de contracenação com este, tendo sido convocado para tal, acaba por representar todo o público, pois é um integrante do corpo coletivo deste. Sendo assim, o que o palhaço faz com uma pessoa do público, é como se fizesse para todos do público, pois refere-se ao papel, lugar e condição em que o público se encontra enquanto coletivo e também indivíduo nesse coletivo.

Há intervenções inesperadas e indesejadas do público em relação ao palhaço e a sua cena, especialmente em apresentações de rua. Nesses casos, o próprio público pode: tomar a ação de recolocar, reprimir ou expurgar o membro que se destaca; deixar que aquilo prossiga, caso se sinta representado por uma espécie de porta-voz; pode divertir-se com a intromissão indesejada e as soluções que o palhaço deve encontrar para recolocar o membro do público em seu lugar e papel. As crianças e os bêbados de rua são os espectadores mais sinceros, pois manifestam suas reações de forma direta, fora das convenções de bom comportamento, dizendo abertamente o que pensam e sentem. Às vezes, entram em cena, por própria conta, para interagir com o palhaço, coagir o palhaço ou simplesmente tomar a atenção para si.

O jogo, a relação e a estratégia de interação e de abordagem do público pelo palhaço são pontos fundamentais da arte clownesca. Como cada palhaço desenvolverá as relações e interações, qual lugar, sentido e papel dará ao público, faz parte de seus propósitos artísticos, especificidades de cada obra, experimentos e estilo.

O palhaço atua em um plano poético e composicional que inclui a abertura para a relação viva com o público, envolvendo todos os riscos da ação e do acontecimento no momento presente, no aqui e agora, e para tal, utiliza-se da técnica de improvisação. Como diz Fellini (1986, p. 84) em relação ao circo: “uma mistura de técnica, de precisão e de improvisação. Ao mesmo tempo em que se desenrola o espetáculo preparado e repetido, arrisca-se realmente algo, isto é, vive-se ao mesmo tempo. (...) E este modo de criar e de viver ao mesmo tempo, (...) estar mergulhado na ação”. Enfim, lidar com a existência do risco e do desafio de estar no presente, em reapresentação, aberto para as dinâmicas e imprevisibilidades do que se expressa e acontece em cada momento, encontrar a vitalidade, o sentido e a pulsação do próprio jogo e da cena, no percurso e travessia experimentais de sua obra ou exercício artístico, junto ao público, em parceria de jogo e brincadeira.

## Capítulo 2

### Na dança embriagante com o discípulo de Dionísio e o tombo clownesco no trágico da alegria

#### 2.1 Filosofia do trágico em Nietzsche

Ao tratar do “trágico” nesta pesquisa, dou enfoque à filosofia do trágico, o que não diz respeito aos estudos específicos da poética da tragédia. No vasto campo da filosofia do trágico, a pesquisa se detém nas proposições e concepções de Friedrich Nietzsche (1844-1900) acerca do tema.

A distinção entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico é bastante significativa para o que se pretende refletir nesta pesquisa, pois o nosso foco está no desafio de problematizar e articular possíveis relações entre a filosofia do trágico em Nietzsche e a poética cômica e cênica do palhaço. Saliento que a poética da tragédia e mesmo a tragédia, enquanto gênero teatral e categoria dramaturgica, não são temas e conteúdos diretos que balizam esta pesquisa.

A filosofia do trágico extravasa o estudo da poética da tragédia, para tratar da situação trágica do ser humano no mundo. Tal filosofia aborda uma visão de mundo, com desenvolvimento de concepções e estudos da ideia do trágico, do sentido e das qualidades do fenômeno trágico. Segundo Roberto Machado (2006, p. 44), no contexto da filosofia do trágico: “o ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe”.

Peter Szondi (2004) afirma que é apenas na modernidade, com Schelling (produções entre 1795 e 1803) que se inicia uma filosofia do trágico. Nas análises histórico-filosóficas do trágico, Nietzsche está inserido no movimento do idealismo alemão (final do século XVIII), que se caracterizou pela retomada dos estudos da cultura da Grécia antiga como a mais alta referência para pensar a modernidade, na busca da constituição de uma nova cultura alemã e de uma nova Alemanha.

Em seu primeiro livro *NT* (1872), aos 27 anos, o jovem Nietzsche traz à baila uma obra densa e complexa, polêmica para os filólogos e filósofos de sua época, sendo assim até hoje. Esse livro inaugural é o mais reconhecido do autor, no que diz respeito à filosofia do trágico e à estética da tragédia.

A partir de NT, o pensamento sobre o trágico em Nietzsche se desenvolve de forma dinâmica, envolvendo uma série de conceitos de sua produção filosófica, vindo a ganhar conotações distintas e de maior amplitude. O desenvolvimento de sua concepção sobre o trágico perpassa toda a sua obra, como uma espécie de critério de avaliação dos valores, e acaba por se reverter no último trágico, da fase final de sua produção, que envolve a consagração do paródico, do riso, da alegria e da afirmação da vida. Especialmente sobre esse último trágico, da fase madura das produções de Nietzsche, é que buscarei traçar algumas reflexões e criar alianças com a poética do palhaço.

Com um estilo aforismático e uso de metáforas, a filosofia de Nietzsche se desenrola em uma complexa, variada, fragmentada e não-linear produção. As suas concepções e conceitos filosóficos não são expostos através de uma narrativa ou retórica informativa que apresenta definições ou teses conclusivas.

Nietzsche também é poeta em seu trabalho com a escritura, explicitamente em “Assim Falou Zaratustra” (1883-85), uma filosofia expressa através de uma narrativa poética e dramatizadora. “Assim Falou Zaratustra” é sua maior expressão dionisíaca, um drama filosófico, podendo ser considerada a tragédia filosófica de Nietzsche<sup>118</sup>. Também, ele escreveu poemas filosóficos como os “Ditirambos Dionisíacos” (1888).

O filósofo põe o pensamento em ação através de uma linguagem e uma escritura performativas<sup>119</sup>, apresentando uma filosofia dramatizadora que investe no humor, na paródia, no jogo de máscaras e personagens conceituais<sup>120</sup>, realizando um instigante teatro do pensamento.

Em seu teatro do pensamento, Nietzsche elenca uma série de personagens conceituais<sup>121</sup>, dentre eles diversos antagonistas com quem rivaliza, onde o próprio filósofo ora parece atuar

<sup>118</sup> Nota de Nietzsche no envio da primeira parte de “Assim Falou Zaratustra” ao editor Schmeitzner: “É um poema, ou um quinto evangelho, não importa. Ou então, algo ainda não classificado. De longe, a mais séria de minhas produções, e também a melhor” (HALÉVY, *apud* SUAREZ, p. 19).

<sup>119</sup> “Escritura performativa” enquanto forma de expressão escrita que opera um pensamento em ação, um pensamento que age e é composto à medida que é escrito; uma escritura que expressa o pensamento em drama (ação), teatralização de imagens, uso de metáforas e personagens, sem se deter à informatividade da linguagem, ao discurso lógico e científico. A noção de performativo na linguagem foi desenvolvida por John Langshaw Austin, entre 1940-50, filósofo da escola de Oxford, que introduziu os conceitos de *performativo*, *ilocucionário* e de *ato de fala*, tanto na filosofia analítica quanto na linguística (Cf. OLENDZKI, 2017).

<sup>120</sup> Para Deleuze; Guattari, os personagens conceituais são agentes de enunciação do pensamento filosófico, os verdadeiros interessados de uma filosofia: “[...] uma presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento” (2000, p. 9). “(...) são personagens pró-filosóficas que deve inventar e fazer viver (insistência), os conceitos filosóficos que deve criar (consistência)” (Idem, p. 74). “Invocaremos Nietzsche, porque poucos filósofos operaram tanto com personagens conceituais, simpáticos (Dioniso, Zaratustra) ou antipáticos (Cristo, o Sacerdote, os Homens superiores, o próprio Sócrates tornado antipático...). [...] os personagens conceituais, em Nietzsche e alhures, não são personificações míticas, nem mesmo pessoas históricas, nem sequer heróis literários ou romanescos” (Idem, p. 86 -87).

<sup>121</sup> Ferraz (1994) e Suarez (2007) analisam os procedimentos de caricaturização e paródia na filosofia de Nietzsche, com a criação de personagens conceituais, uso de derrisão, ironia e sarcasmo, que tornam figuras célebres em personagem cômicas, onde os ideários destes são analisados pelo filósofo como invenções ridículas. Nietzsche em EH (2003, p. 38) aborda os princípios de sua “*práxis* de guerra”, de seu instinto de atacar, como qualidade de uma natureza forte, não vingativa, que se

com a máscara de um bufão, ora com o capucho do douto, e, senão como discípulo de um deus desconhecido<sup>122</sup>, como o próprio Dionísio – grande protagonista subterrâneo, *daímôn* mobilizador do pensamento e da criação nietzschianas acerca do trágico.

A teatralização na filosofia de Nietzsche pode ser percebida como uma espécie de estilo e procedimento filosóficos bastante notáveis, que contribuem para a singularidade e a expressividade peculiares do filósofo, em seu trabalho com a linguagem e o pensamento. Tal teatralização se evidencia especialmente no que diz respeito ao pensamento do trágico em Nietzsche, tanto em relação aos conteúdos diretos (como a tragédia grega e a invocação constante da divindade do teatro – Dionísio), quanto em função dos termos teatrais que usa em seu pensamento filosófico, tais como: “máscara”, “olho de teatro”, “comédia da existência”, “jogo”, etc.

Nietzsche realiza uma espécie de *mise en scene* filosófica, desenvolvendo um jogo do teatro do pensamento, com uma perspectiva que encara o próprio mundo e a existência como palco teatral, espaço de jogo, atuação e proliferação de máscaras. Em uma espécie de dramaturgia<sup>123</sup> filosófica, Nietzsche procede por variações que envolvem situações e tipos, expondo as mascaradas e as comédias de erros. O filósofo perscruta e configura uma gama de tipos humanos, com traços e características extremamente definidos que perpassam os tempos (o sacerdote, o homem superior, o homem sublime, o espírito livre, o mestre da existência, o homem de rebanho, o último homem, etc.).

Deleuze (2006)<sup>124</sup> analisa que Nietzsche emprega em sua filosofia um “método de dramatização” que procede pela contínua colocação de questões: “como?”, “quanto?”, “onde?”, “quando?”, “quem?”, “qual perspectiva?”, retirando e ao mesmo tempo colocando a questão “quem é”? (sem se fixar na ideia de “ser” ou “do que é” como essência). As questões do método de dramatização não servem para a busca de finalidades e definições, mas operam como questões para construção de perspectivas e avaliações, para a experimentação, o pensamento e

---

mede e se supera em duelos com inimigos que ele considera serem poderosos. Ainda que Nietzsche tenha como alvo de sua artilharia vários “personagens” que fizeram factualmente parte da cultura e da história ocidentais, incluindo alguns de seus contemporâneos, como Richard Wagner, ele coloca como sentença: “eu jamais ataco pessoas – eu apenas me sirvo da pessoa como de uma poderosa lente de aumento, através da qual é possível tornar manifesta uma situação de necessidade comum, mas furtiva e pouco tangível”.

<sup>122</sup> Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 16: “[...] o discípulo de um ‘deus desconhecido’ ainda, que por enquanto se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e rabugice dialética do alemão, inclusive sob os maus modos do wagneriano; [...] havia aqui um espírito com estranhas, ainda inominadas, necessidades [...] à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio”.

<sup>123</sup> Nietzsche, também poeta e dramaturgo em seu modo de filosofar, coloca: “No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (NIETZSCHE, 1992, p. 59).

<sup>124</sup> DELEUZE, 2006, p. 131. Também cf. DELEUZE, 1976, p. 64-65.

a criação. Nesse processo questionador, avaliativo e experimental na filosofia nietzschiana, Deleuze observa:

Cada coisa tem vários sentidos que exprimem as forças e o devir das forças que agem nela. E mais: não há “coisa”, mas somente interpretações, e a pluralidade de sentidos. Interpretações que se ocultam em outras, como máscaras encaixadas, linguagens incluídas umas nas outras. (...) toda interpretação já é a de uma interpretação, ao infinito. Mas isso não quer dizer que todas as interpretações tenham o mesmo valor e estejam no mesmo plano (...) Mas elas deixam de ter o verdadeiro e o falso como critério. (DELEUZE, 2006, p. 156-157).

Suarez (2007) analisa a crítica nietzschiana à filosofia feita pela ótica e pelo realce do cômico. Segundo ela, o filósofo realiza a “reconstituição do pensamento através da caricatura, do teatro, da comédia, do humor” (SUAREZ, 2007, p.11). Para a filósofa, Nietzsche opera uma crítica derrisória da filosofia e mesmo da moralidade da filosofia, sob a ótica do riso, do teatro e da comédia, apresentando um “avesso risível de um ‘sujeito da filosofia’” (SUAREZ, 2007, p. 47 et 69).<sup>125</sup> Assim, o filósofo evidencia a comédia de erros, o artifício e o baile de máscaras da comédia da existência, afirmando a filosofia como criação e forma de arte.

Para mover-nos no estudo de várias obras de Nietzsche, em suas diferentes fases, a fim de percorrer o movimento e o desenvolvimento de seu pensamento sobre o trágico, tornou-se imprescindível ter como guias alguns filósofos<sup>126</sup> e estudiosos da obra de Nietzsche. Especialmente, no que diz respeito ao último trágico – paradoxalmente paródico, alegre e cômico.

A partir de 1886, especificamente em GC, o pensamento do trágico em Nietzsche apresenta uma nova concepção que abarca dois tipos distintos de trágico: o trágico da seriedade (da tragédia das morais e das religiões), relacionado ao que considera como “breve tragédia” e ao labor dos “mestres da finalidade da existência”; e o trágico alegre e do riso<sup>127</sup>, associado à afirmação da vida e ao dionisíaco.

No aforismo 1 de GC, Nietzsche inaugura esta distinção, no qual sequer poupou os poetas da tragédia grega clássica, em sua crítica ao trágico das morais e das religiões, ao abordar que “os poetas foram sempre os camareiros de alguma moral” (NIETZSCHE, 2005b, p. 52). Para Barrenechea (2014, p. 127), a tese apresentada no aforismo 1 (“Mestres da finalidade da

<sup>125</sup> Na interpretação de Suarez, os filósofos são apresentados por Nietzsche como personagens cômicos, através da paródia, da caricaturização, da deformação, do humor e do sarcasmo presentes em sua filosofia.

<sup>126</sup> Especialmente BARRENECHEA (2014) e FERRAZ (1994 e 2002), também DELEUZE (1976) e SUAREZ (2007).

<sup>127</sup> Em sua produção filosófica, Nietzsche não cunha os termos “trágico do riso” ou “trágico alegre ou da alegria” ou “alegria trágica”. Contundentemente, ele refere-se ao “trágico dionisíaco” que implica o riso e a alegria. No entanto, para diferenciar os dois tipos de trágico, a partir do aforismo I de GC, em contraposição ao trágico da seriedade, decidi alçar os termos “trágico do riso” e “trágico alegre”, que são respectivos ao trágico dionisíaco. Também tendo como referência e inspiração a obra e as análises de Barrenechea (2012) sobre o último trágico em Nietzsche, tratando da “alegria do trágico”.

existência”) de GC é uma guinada na perspectiva de Nietzsche: “pois, pela primeira vez, o filósofo vinculará os trágicos com a moral, a religião e asceticismo”.

O pensamento do trágico em Nietzsche apresenta-se como um pensamento ético e estético que enseja uma avaliação problematizadora e afirmadora da vida, da existência e também da arte. Especialmente em relação ao tema do trágico, Nietzsche nunca se afastou de campos e conteúdos que cooperam e muitas vezes se interligam: filosofia-arte-vida.

## 2.2 O trágico para além de “O Nascimento da Tragédia”

Nietzsche em seu texto de “Tentativa de Autocrítica” (1872) sobre o NT, escrito dezesseis anos após ter redigido sua obra inaugural, trata-a como um livro problemático, que envolvia uma questão de primeira ordem, uma questão profundamente pessoal, em que o filósofo estava entretido como cismador de ideias e amigo de enigmas, a despeito da época e do momento histórico em que fora escrito, isto é, em plena guerra franco-prussiana, no troar da batalha de Worth (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 13).

Neste primeiro e denso livro, o ainda jovem filósofo lançou as bases do seu pensamento sobre o trágico, concernente à primeira fase de sua produção, caracterizada como “metafísica de artista”. Nesta obra inaugural o filósofo apresenta suas primeiras noções sobre o trágico e, justamente, em função dela, posteriormente, em sua última obra “Ecce Homo” (1888), uma autobiografia crítica e revisional de sua produção, ele se denominará como o primeiro filósofo trágico da história da filosofia ocidental.

Nietzsche (1992, p. 16) se refere ao NT, nos seguintes termos: “um livro impossível teria de brotar de uma tarefa tão contrária à juventude”, ainda que “uma obra das primícias”, desagradável pelo caráter romântico, um livro pesado, extenso e frenético, feito como que para iniciados, sem vontade de dar demonstrações. No entanto, neste seu primeiro livro, em que o filósofo lamenta não ter cantado<sup>128</sup> como um poeta, “já se anunciava uma voz estranha, o discípulo de um ‘deus desconhecido, ainda que por enquanto se escondia sob o capucho do douto, (...) uma espécie de alma mística e quase menádica” (*ibidem*) – a voz de um iniciado e discípulo de Dionísio<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> “Ela devia cantar, essa ‘nova alma’ – e não falar! É pena que eu não me atravessasse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo!” (NIETZSCHE, 1992, p. 16).

<sup>129</sup> Cf. NIETZSCHE, 2006, p. 76. “[...] o Nascimento da Tragédia foi minha primeira tresvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu saber — eu, o último discípulo do filósofo Dionísio — eu, o mestre do eterno retorno...”.

Nietzsche, da primeira à última obra, foi um discípulo de Dionísio. A produção de sua obra e os seus processos de criação filosófica foram perpassados por vivências dionisíacas, afetados pelas potências intempestivas<sup>130</sup> da divindade da metamorfose, pelo *páthos* dionisíaco. Assim, o autor inseriu o *páthos* dionisíaco na filosofia, como *páthos* trágico e afirmativo.

A volta de Nietzsche aos gregos e à cultura helênica chega à sua época, a modernidade, e por seu caráter atemporal<sup>131</sup> até os dias de hoje. No percurso de um labirinto próprio até os gregos, Nietzsche desatrela um fio de articulações que constitui uma crítica atual ao cientificismo, ao otimismo utilitário do homem teórico e à metafísica. Também questiona os valores, a moral e relativiza as verdades e os ideais transcendentais, tidos por ele, como puras invenções humanas.

### 2.2.1 Impulsos artísticos: dionisíaco-e-apolíneo

Em NT, o filósofo descobre o “fenômeno maravilhoso do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2003, p. 84) inaugurando a análise do enfrentamento dos impulsos artísticos e da natureza: o dionisíaco e o apolíneo. Uma composição bifronte e paradoxal que se põe em ação em seu estudo da tragédia grega e da concepção do fenômeno do trágico.

O dionisíaco e o apolíneo são forças plásticas e estéticas de composição em permanente jogo agonístico<sup>132</sup> de criação. Nietzsche apresenta esta antítese de forças plásticas ou impulsos artísticos como geradoras da tragédia ática – expressão artística e sintoma da vontade de potência dos gregos da época clássica.

As divindades da arte, Apolo e Dionísio, em suas múltiplas oposições e diferenças, são articuladas enquanto tensões complementares, tomadas em suas qualidades e princípios míticos como forças da criação e do vir-a-ser, como co-presenças na gênese do mito trágico.

Apolo-e-Dionísio: sonho-e-embriaguez, formas-e-forças, física-e-metafísica, finito-e-infinito, razão-e-loucura, cidadão-e-estrangeiro, conhecido-e-desconhecido, sagrado-e-profano, divino-e-bestial, contemplação-e-êxtase, distanciamento-e-entusiasmo, consciência-e-inconsciência, resplandecência-e-obscuridade, configuração-e-caos, beleza-e-terror, medida-e-desmedida, exterioridade-e-interioridade, configuração-e-devir, máscara-e-multiplicidade.

<sup>130</sup> “[...] há valores eternamente novos, eternamente *intempestivos*, sempre contemporâneos de sua criação e que, mesmo quando parecem reconhecidos, assimilados em aparência por uma sociedade, dirigem-se de fato a outras forças e solicitam nessa mesma sociedade potências anárquicas de outra natureza. Somente esses valores novos são trans-históricos, supra-históricos, e dão testemunho de um caos genial, desordem criadora irredutível a toda ordem” (DELEUZE, 2006, p.165).

<sup>131</sup> “Superar em si seu tempo, tornar-se ‘atemporal’. Logo, contra o que deve travar o mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho do seu tempo” (NIETZSCHE, 1999a, Caso Wagner, prólogo).

<sup>132</sup> No sentido grego de *agón* – competição, luta e jogo.

Em NT, Nietzsche desenvolve uma reflexão estética acerca da origem da tragédia a partir do espírito da música, sendo esta a expressão artística mais associada à manifestação e à representação do dionisíaco (tratado aí como o não figurado, o ilimitado universal, espécie de reflexo ou emanção diretos da imanência – um fundo originário dionisíaco).

Apolo corresponde ao princípio de individuação<sup>133</sup>, à criação de individualidades através da configuração, do dar a ver (*thêatron*<sup>134</sup>), da consistência da forma e da aparência. Sendo correlato à configuração formal, organizada e expressiva, por exemplo, de uma personagem ou obra artística, o impulso apolíneo é o que vai em direção ao dar forma, configurar, organizar.

O apolíneo constitui o meio e as condições formais para a manifestação das potências dionisíacas e selvagens que emanam de um fundo vital originário – tratado por Nietzsche como, o uno primordial, “mães do ser”, “coração das coisas” (NIETZSCHE, 1992, p. 97 et 100). Segundo Nietzsche (idem, p. 130): “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia grega e da arte em geral”. Assim, apresenta-se uma reconciliação de impulsos díspares que fundam uma espécie de princípio estrutural da arte.

Neste sentido, pelas formas, códigos, convenções e estruturas artísticas que constituem a tragédia grega (e a arte em geral) – quem fala e se expressa é Dionísio, através da composição formal e da configuração apolíneas se expressam as potências dionisíacas, imanentes e incorporais. Através do jogo das tensões complementares e antitéticas – o dionisíaco e o apolíneo – em permanente arranjo, podemos pensar a composição artística como composto intrincado de dinâmicas de formas-e-forças. Porém, sem reduzir o dionisíaco às forças e o apolíneo às formas, pois ambos são impulsos múltiplos que cooperam e disputam para a criação e a configuração artística. O dionisíaco implica formas e forças múltiplas de expressão, assim como, o apolíneo. Para Nietzsche, a tragédia grega em sua configuração e forma de expressão, antes de Eurípedes<sup>135</sup>, chegou a um ápice artístico pela dinâmica equilibrada entre os impulsos artísticos e naturais: dionisíacos e apolíneos. Tais impulsos parecem ser simplesmente contrários, porém, são dinamicamente cooperacionais, complementares e paradoxais. Assim,

<sup>133</sup> “*Principium individuationis* – apropriação de Nietzsche da expressão que Schopenhauer retirou das escolásticas para caracterizar o espaço e o tempo como condições formais do objeto” – Cf. MACHADO, 2006, p. 206.

<sup>134</sup> *Thêatron* – lugar de ver.

<sup>135</sup> Segundo Nietzsche, Eurípedes (autor de referência da tragédia grega clássica, antecedido por Ésquilo e Sófocles), é responsável pelo fim da tragédia, devido ao caráter socrático (pautado na lógica e na razão) que este concedeu à tragédia. Por exemplo, com a redução dos traços do herói universal ao indivíduo comum e a suplantação do consolo metafísico da tragédia pela solução *deus ex machina* – Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 106-107.

Dionísio não nega Apolo e Apolo não nega Dionísio – atuam juntos, como aliados e oponentes, como impulsos agonísticos de criação e composição.

No estudo da filosofia do trágico na história, Szondi (2004) coloca que o sentido do trágico, em geral, se funda na unidade dialética de duas forças – uma negativa e outra positiva. Nesta tendência, Machado (2006) contextualiza o NT como uma obra concernente à tradição da filosofia do trágico, no final do século XVIII, na Alemanha, que se caracteriza por pensar o trágico como dualidade de princípios metafísicos ou ontológicos, como produto de oposição de princípios<sup>136</sup>. Em Nietzsche, na relação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco não há uma dialética da negação, pautada em pares binários, em que uma parte necessariamente nega a outra para positivar-se. Visto que, como observa Machado (2006), em o NT há uma produção e oposição de princípios metafísicos ou ontológicos, o apolíneo e o dionisíaco, sem que um seja positivo e o outro negativo.

Nietzsche refuta a dialética de negação fundamentada em identidades e verdades atreladas à moral, à construção de juízos de valor sobre o que é “bom”, “belo”, “verdadeiro”, “positivo”, em negação e detrimento do que se diferencia de um esquadro modelar que define e regula a “identidade” (pela lógica da semelhança e do que é valorado como “bom”, “certo” ou “verdadeiro”). Na dialética de negação, o “outro” ou a outra parte do par binário e dialético é negativada, como algo mau, desviante, errado e de menos-valia a ser combatido.

Em Nietzsche não há uma dialética de negação. Por exemplo, os impulsos apolíneos e dionisíacos, enquanto forças díspares e diferentes, se dão em uma relação paradoxal, complementar e criativa. Mesmo que Nietzsche acabe por evidenciar a necessidade de um retorno e de um levante das forças dionisíacas – o que é consonante com a sua crítica à hipertrofia da razão, à soberba da ciência, à criação de verdades e ideais transcendentais que pretendem tudo explicar e definir.

Nietzsche volta à Grécia, para tempos ainda mais remotos do que o da maturidade da tragédia grega, chegando aos ritos arcaicos dionisíacos, para poder convocar no presente a possibilidade de o homem não se afastar dos mistérios e da aventureira vizinhança com o desconhecido, as vivências e criações míticas, a experiência das intensidades, a sabedoria das paixões, o exercício da lógica da ambiguidade (suplantada pela lógica da identidade).

Rasgando as redomas das crenças e “verdades”, com as quais cremos nos proteger e nos tornar “homens superiores”, questionando nossos artigos de fé, Nietzsche propõe e defende a possibilidade da invenção do conhecimento, da experimentação e da criação com e a favor da

---

<sup>136</sup> Cf. MACHADO, 2006, p.79 e p. 215.

vida e deste mundo; contra o que pode depreciar a vida e diminuir a vontade de potência. Também, o filósofo problematiza a pretensa imutabilidade, a rigidez e a fixação do Ser, o que é ou o que deve ser – enaltecendo o movimento, a transitoriedade e as multiplicidades do constante vir-a-ser. Para tais embates problemáticos, Nietzsche aporta as forças e os sentidos do *páthos* dionisíaco, trágico e afirmativo, convocando Dionísio como:

[...] um deus-artista completamente considerado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que criando mundos, se desembaraça da necessidade da abundância ou superabundância, do **sofrimento** das contraposições nele apinhadas. [...] o mundo como a eternamente cambiante, eternamente nova visão do ser mais sofredor, mais antitético, mas contraditório, que só na aparência sabe redimir-se [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 18, *grifo nosso*).<sup>137</sup>

O dionisíaco é o aspecto que constitui a experiência trágica e o saber trágico da vida. Nietzsche aponta a necessidade de uma arte trágica (o que não diz respeito apenas à tragédia grega) que envolva o saber trágico e dionisíaco, um saber aniquilador atrelado à vida. Uma arte trágica que não sucumba ou atenda à ascensão da lógica, dos paradigmas científicos, da razoabilidade e da conformidade serena do homem teórico e do homem científico – pois, deste modo, a arte torna-se socrática e científica, enfim, antitrágica.

Em NT, Sócrates é tornado um personagem conceitual da operação filosófica nietzschiana, considerado um “herói dialético do drama platônico” (NIETZSCHE, 1992, p. 89), representando o homem teórico ou científico, na investidura da supremacia da razão e da lógica, na desvalorização da força do mito e dos mistérios. Assim, na criação e no jogo com personagens conceituais, muitos dos quais antagonistas e antípodas, como Sócrates<sup>138</sup>, o filósofo discípulo de Dionísio desenvolve sua crítica à ciência e ao otimismo do conhecimento científico em seu afã em tudo saber, definir e dominar. O conhecimento científico é diagnosticado como vontade de corrigir a vida pelo saber e dominar com “verdades” e “leis”, – sendo que estas não passam de ficções, ou seja, criações humanas demasiado humanas.

Machado (2006) analisa que Nietzsche não se denomina um filósofo apolíneo, pois a visão apolínea apresenta os limites da razão, da lógica e da serenidade do homem teórico ou científico que pode aportar um saber meramente “socrático”. Também, porque através da

<sup>137</sup> Podemos interpretar “sofrimento” e “sofredor” com a capacidade de sofrer, ou seja, ser afetado e potencializado pelas paixões (emoções e ações que recebemos e nos tocam, ações que sofremos e padecemos), sem a marca negativa do sofrimento ou de qualquer penúria, descartando qualquer desejo de “sofrer” com tendência masoquista ou autopunitiva. Nesse sentido, o sofrimento não se restringe à dor, ao negativo, danoso ou maléfico. No sentido espinosiano, a potência de um corpo não se mede apenas por sua capacidade de agir (realizar ações – afetar), mas também pela capacidade de sofrer paixões (receber ações – ser afetado), paixões que podem ser alegres ou tristes.

<sup>138</sup> Em NT, Sócrates também é o personagem principal da metafísica, assim como, Platão (considerado por Nietzsche como uma espécie de pré-cristão). Em outras obras, tais como, “Anticristo” e “Ecce Homo”, escritas em 1888, Nietzsche desenvolve a abominação do cristianismo judaico-cristão, considerado como total fraqueza e rebaixamento humanos, em mais uma de suas batalhas estéticas e éticas é Dionísio contra o Crucificado.

configuração apolínea que permite a ilusão e a bela aparência, se dá um encobrimento, o estender um véu de Maia que protege contra o terrível da dor e da morte. Segundo Machado (2006, p. 211): “A Grécia ensinou a Nietzsche [...] que uma cultura apolínea, ao pretender negar o lado sombrio, tenebroso, da vida pela criação da ilusão do indivíduo heroico é impotente contra um saber aniquilador da vida, tal como se manifesta no culto à Dionísio”. Contudo, é importante salientar que em Nietzsche não há oposição dialética entre o apolíneo e o dionisíaco, onde ambos são impulsos agonísticos de criação e complementaridade paradoxal. A efetiva contraposição e diferenciação na filosofia nietzschiana se dá entre o dionisíaco-e-apolíneo e o socratismo (da lógica e do cientificismo teóricos, moralistas e antitrágicos).

### 2.2.2 Sentido de artista – da arte à estética da existência

A primeira produção do jovem Nietzsche caracteriza-se como uma metafísica de artista, já que põe as questões, inclusive as da ciência, no terreno da arte. Como coloca em o NT, “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 15 et 18).

Nesta fase, Nietzsche postula a arte como atividade propriamente metafísica do homem, capaz de gerar um “consolo metafísico”. Um consolo metafísico que além de fazer suportar a existência, especialmente, faz desejar a existência em seu fundo abissal, no seio caótico das pleoras do ser, aceitando a necessidade de individuação e configuração dos fenômenos que, por sua vez, são efêmeros e eternamente cambiantes, advindos de uma “vida” inextinguível.

Na perspectiva de uma metafísica de artista, todo acontecer é abordado por um sentido de artista e a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético<sup>139</sup>, o que é radicalmente oposto a quaisquer justificações, interpretações e significações morais da existência e da arte. Na perspectiva nietzschiana, tanto a vida, quanto a arte são questões estéticas (artísticas) e não morais.

Segundo Nietzsche (1992), a interpretação da tragédia por Aristóteles<sup>140</sup> é uma consideração moral da arte, já que não há inferência sobre estados artísticos ou sobre uma atividade propriamente estética do espectador. Visto que, na concepção de catarse de Aristóteles, apresenta-se a necessidade de purgação e expiação de paixões tidas como maléficas

<sup>139</sup> Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 18.

<sup>140</sup> Cf. ARISTÓTELES, 2011. Na concepção de *katharsis* aristotélica o espectador ao presenciar o drama teatral é tocado pela imitação das ações terríveis realizadas pelos personagens, em um processo de identificação e empatia, sendo evidenciados os sentimentos de terror e piedade a serem purgados. “Aristóteles descreve na *Poética* (1449b) a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico. (...) A catarse (...) ‘provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções’ (*Poética*, 1449b)” (PAVIS, 2007, p. 40).

e mesmo patológicas. Para Nietzsche, o grau máximo do patético faz parte de um jogo estético, o que não tem a ver com uma descarga patológica, purgação ou necessidade de condução moral de paixões e vícios valorados como negativos.

A catarse aristotélica, como efeito principal da tragédia no espectador, acionada pelos sentimentos ou paixões centrais de piedade (compaixão) e terror (medo) diante da obra, teria como função purgar dos espectadores tais sentimentos, tidos como maléficos e indesejados. Deste modo, a catarse acaba por cumprir uma função de aliviar, educar, reconduzir e reduzir o homem a uma necessária medida. Sendo assim, a tragédia estaria sendo interpretada como uma instituição para formação moral de um povo, em detrimento de sua força mítica, da experiência estética e da intensificação de todos os tipos de paixão (para além do bem e do mal). Para Nietzsche, em “Crepúsculo dos Ídolos” (1888):

Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga — assim o compreendeu Aristóteles —: mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser — esse prazer que traz em si também o prazer no destruir... (NIETZSCHE, 2006, p. 156).

Na leitura não-aristotélica da tragédia, Nietzsche enfatiza a experiência estética, o prazer do espectador na fruição da obra e, mesmo, o regozijo do próprio ator na atuação da personagem, diante de situações terríveis ou dolorosas. A ênfase estética aborda como fundamental o prazer do espectador e do ator na experiência artística e teatral, por mais dolorosas e medonhas que possam ser as cenas e ações realizadas e presenciadas, em prol da intensificação e da aprendizagem das paixões, na potencialização dos afetos (afetar e ser afetado).

Neste sentido, a análise estética de Nietzsche acerca da tragédia grega, envolve a recepção do espectador, os afetos, a articulação dos sentidos e sensações do acontecimento artístico, no encontro do público com a obra, como experiência enriquecedora e fortificadora, na possibilidade de ser tocado e provocado por todos os tipos de paixões, inclusive as mais extremas, cruéis e terríveis. Ferraz (2002, p. 96-97) salienta que na visão de Nietzsche:

A tragédia e o teatro estimulariam, assim, o prazer do excesso, da não conservação de si e do que já está estabelecido, insuflando o gosto pela experimentação radical e violenta das aventuras a que pode levar uma só ideia ou pulsão, uma vez levada a suas últimas consequências.

Desse modo, enaltece-se o prazer estético até mesmo diante do sofrimento, que pode envolver e tocar o espectador em termos de sensações, intelecção e estados corporais, sem o sentido, o intuito e a função de uma purgação de emoções maléficas. Segundo Nietzsche (2001, p. 108), os gregos não queriam e tudo fizeram para não reduzir sua inventividade ao “temor e a

compaixão”, em subjugar os espectadores com tais afetos, pois que eles iam ao teatro para desfrutar da mestria e dos artifícios da arte, assim como, “ouvir belas falas”. Portanto, para Nietzsche (*ibidem*), Aristóteles não teria acertado “no alvo, muito menos na mosca, quando falou da finalidade última da tragédia grega!”.

Para Deleuze (1976, p. 14), Nietzsche denuncia um desconhecimento essencial em todas as teorias do trágico, ou seja, o de que a tragédia é principalmente um fenômeno estético, o que não deve ser suplantado por pretensões morais e eruditas.

Nietzsche valoriza e considera a mestria e os procedimentos técnicos da criação artística, como podemos confirmar no aforismo 80 (“Arte e natureza”) de GC (1886), quando se refere de bom-grado e enaltece a presença e o uso do artificialismo e da anti-natureza nas artes do palco, assim como, o necessário domínio das paixões pelos atores, pelo uso da máscara, da palavra, das convenções e códigos da cena, visando o prazer do espectador:

[...] ficamos encantados de o herói trágico ainda achar palavras, motivos, gestos eloquentes, em suma clareza de espírito, no momento em que a vida se aproxima do abismo [...] Tal espécie de desvio da natureza é talvez o mais agradável repasto para o orgulho do homem; por causa disso ele ama a arte, como expressão de uma elevada, heroica inaturalidade e convenção (NIETZSCHE, 2001, p. 108).

De qualquer forma, é notável que Nietzsche através de sua “metafísica de artista” extravasa os limites correntes de análise da tragédia grega, em muitos aspectos. Por exemplo, ao encarar não só a tragédia (e a arte em geral), mas a própria existência como fenômeno estético. Ou seja, Nietzsche nos traz a possibilidade de conceber a existência como obra de arte. Tal colocação e perspectiva instigante de Nietzsche, aproximam arte e vida, estética e ética como campos que podem se entrelaçar, se integrar e cooperar, para além das fronteiras e distinções conceituais correntes entre arte e vida<sup>141</sup>.

### **2.2.3 Alegrear-se com o sofrimento – do consolo metafísico à afirmação dionisíaca**

NT é um livro marcado pelos encantos e influências do jovem Nietzsche pela filosofia de Schopenhauer (“O mundo como vontade de representação”, 1844) e pelas ideias do músico e compositor Richard Wagner, amigo e contemporâneo de Nietzsche – a quem o livro é dedicado, quando este ainda acreditava que o drama musical wagneriano era uma expressão cabal do renascimento do trágico na cultura alemã. Posteriormente, Nietzsche romperá com tais

<sup>141</sup> A arte geralmente é relacionada ao campo restrito da produção de atividades de caráter ficcional, simbólico e “artificial”, feita por profissionais artistas. A “vida” aqui refere-se ao campo da existência, o que é geralmente relacionado a uma realidade não-ficcional, “verdadeira”, cotidiana, de amplo e variável espaço, com duração até a morte, envolvendo os variados modos de existir. O tema sobre as implicações e as fronteiras (ou ausência destas) entre arte e vida é bastante presente nas produções contemporâneas na área das artes, especialmente, na área das performances.

influências, criticando-as e ressaltando a sua própria originalidade e genialidade acerca do pensamento do trágico, da visão dionisíaca e trágica do mundo.

Ao deparar-se com a questão sobre a presença do pessimismo ou a inclinação dos gregos para o terrível, diante do vigor e da supremacia da arte da tragédia, como a mais alta expressão e forma do trágico, Nietzsche tende a relacionar o sofrimento a uma possível experiência e condição de excelência para a criação artística. A experiência do sofrimento acaba sendo correlata a uma admirável capacidade de superar a dor e o terrível da existência, transmutados em beleza, fortitude e prazer, através da arte. Sendo assim, o aspecto tenebroso e indesejado da existência não faz com que a neguemos ou dela desistamos, pois o próprio sofrimento torna-se condição de superação e criação, transformando-se em vitalismo, desejo, potência de vida e arte.

Deste modo, a visão nietzschiana não corresponde ao pessimismo e à resignação schopenhaurianos<sup>142</sup>, mas à intensificação da vontade, das paixões e de toda sorte de acontecimentos que fazem parte das imprevisibilidades e arrebatamentos do correr da vida. A ótica pessimista de Schopenhauer conduz o homem a uma resignação, sendo esta uma espécie de utilidade da tragédia grega: uma via para suportar as tragédias da vida e seus aspectos tenebrosos de forma resignada.

Para Nietzsche, o jogo estético, a transmutação e a criação artísticas advindos do contato com a dor e o tenebroso da vida (como apresentados na tragédia grega), a tornam possível e desejável. Ao final, na perspectiva nietzschiana, o que a tragédia produz é a alegria e a exaltação dionisíaca.

Assim, a tragédia possibilitaria uma consolação metafísica, isto é, o consolo de que mesmo havendo o aniquilamento e o perecer das individualizações (como a derrocada dos heróis), há o regozijo da vida em um fundo primevo, eterno e indestrutível, em que “sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna” (NIETZSCHE, 1992, p. 108). Conforme Machado (2006, p. 240), a tragédia na perspectiva de Nietzsche é “pensada como um tônico, um estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento e até mesmo com a morte porque a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vida, da vontade”.

Porém, em seu texto posterior de “Tentativa de Autocrítica” sobre o NT, Nietzsche se contrapõe à sua ideia inicial sobre a consolação metafísica, e coloca:

[...] “metafisicamente consolados”, em suma, como findam os românticos cristãmente... Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir [...] talvez, em consequência disso, como ridentes

<sup>142</sup> Cf. BARRENECHEA, 2014, p. 115-116.

mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica em primeiro lugar! (NIETZSCHE, 1992, p. 23).

Tal reavaliação, escrita na fase final da produção de Nietzsche, traz o riso, a aprendizagem do riso e o saber rir (tornar-se ridentes). A capacidade de rir que dispensaria a necessidade de consolo ou de toda uma “consoladora metafísica”, através da possibilidade de se colocar no “lado de cá” e desde aí rir (da própria metafísica e das coisas tidas como sérias). “O lado de cá” refere-se a este mundo, tal qual estamos vivendo, não um mundo metafísico, transcendente e ideal. Este mundo e esta vida que não carecem de consolo, nem de metafísica, e que, segundo Nietzsche, merecem a glorificação e a capacidade de afirmação trágica e dionisíaca.

Tanto no NT, quanto em várias de suas obras, Nietzsche realizará uma forte crítica à metafísica pelo forjamento Ideal do mundo e do ser humano, em detrimento e depreciação a este mundo e este homem – aqui e agora, que estamos sendo e em vias de vir-a-ser.

A metafísica configurou um mundo ideal em que a arte é desterrada e negativada, considerada um equívoco, uma mentira, uma espécie de difamação e deformação da verdadeira natureza, distante da Verdade, do Belo, da Essência e da Ideia a serem almejados e atingidos. O trabalho da metafísica também incutiu a dicotomia entre corpo e alma (intelecto), o menosprezo e a abolição do corpo, considerado como torpe invólucro (prisão e tumba da alma<sup>143</sup>), vulnerável ao arrebatamento de perniciosas paixões e sensações. Apenas a Ideia pura, através da razão, estaria capacitada à ascensão ao mundo perfeito, isto é, um além-mundo ideal. Para Nietzsche, a metafísica, o cristianismo e a moral são obras dos que tem fastio da vida, portanto não correspondem e são incompatíveis com o *páthos* dionisíaco ou trágico, com o pensamento, a existência e a afirmação trágicos.

Para Nietzsche, especialmente em suas produções posteriores, não há o que consolar, mas o que afirmar – afirmar aqui e agora, neste mundo, este mundo, este homem em contínuo processo de vir-a-ser, transformação e criação. A afirmação da vida relaciona-se ao saber trágico, e Nietzsche aporta Dionísio como símbolo máximo da afirmação trágica.

Neste movimento, Nietzsche põe em jogo uma série de contraposições, conclama e afirma a existência necessariamente atrelada e comprometida a este mundo, e não a um mundo ideal e metafísico. Traz a potência e a configuração do mundo como proliferação incessante e múltipla de aparências (criações e transformações de formas e sentidos), questionando a busca e a existência de uma suposta essência metafísica, recôndita, reveladora de uma verdadeira identidade ou ser.

---

<sup>143</sup> Cf. NIETZSCHE, 1980, vol. 7, p. 176.

Nietzsche enaltece a arte como forma fundamental de conhecimento, criação e potência, o que faz com que ele proponha uma perspectiva estética da existência – para que a vida se torne uma obra de arte. Assim como, o corpo é considerado uma “grande razão”, uma via para a aquisição constante de uma “grande saúde”<sup>144</sup>. Para o filósofo, o corpo um campo dinâmico de forças (de relação de afetos e impulsos plurais), perpassado pelo contínuo movimento cambiante de embates e rearranjos de forças múltiplas da vontade de potência<sup>145</sup>.

#### 2.2.4 Do mito e rito de Dionísio ao *páthos* dionisíaco do filósofo mascarado

E que o teu corpo existe porque o meu  
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,  
É que move o grande corpo teu  
(HILST, 2001, p. 60).

Dionísio: máscara hierofânica, manifestação do sagrado no profano. O deus da *metamórphosis* (transformação), do êxtase, do entusiasmo, da alteridade, da máscara, do ato, do rito. Deus do teatro. Divindade múltipla, com muitos avatares e formas. Divindade estrangeira, das travessias, das passagens, dos humores. Da experiência da *hybris*, da loucura curativa, da embriaguez, das alterações do ser, dos estados do corpo e da consciência. Dionísio, mobilizador das forças telúricas e femininas. Dionísio, portador das forças de renascimento e transformação, celebrando a vida e a criação. Em prol da intensificação da vida.

Na mitologia grega<sup>146</sup>, Dionísio é filho das “Grandes Mães” Sêmele (semente) ou Perséfone (morte). Deus da vegetação, da vida que brota do fundo da terra, das entranhas, para

<sup>144</sup> Abordo as noções de corpo e de grande saúde na perspectiva de Nietzsche, no capítulo 3 desta tese.

<sup>145</sup> Na teoria das forças (ou dos afetos) em Nietzsche, “vontade de potência” é uma concepção complexa, que se desenvolve em uma rede de variações e combinações conceituais que concernem tanto às abordagens cosmológicas, quanto genealógicas em sua filosofia. No entanto, de forma bastante elementar, brevemente pontuo aspectos fundamentais desde conceito em Nietzsche. Vontade de potência é elemento constitutivo do mundo, na concepção nietzschiana de que o mundo se constitui de forças em permanente relação, luta, variáveis hierarquias, arranjos e harmonias provisórias. Em ABM, Nietzsche (2005a, p. 40) coloca: “Suponho, finalmente, que se chegasse a explicar toda nossa vida instintiva como o desenvolvimento da vontade — da vontade de potência, é minha tese — teria adquirido o desejo de chamar a toda energia, seja qual for, vontade de potência. O mundo visto por dentro, definido e determinado por seu ‘caráter inteligível’ seria — precisamente ‘vontade de potência’ e nada mais”. Cf. Marton (1993, p. 62-63), a noção de “vontade de potência”, apresentada pela primeira vez em AFZ, diz respeito ao caráter intrínseco das forças, um querer vir-a-ser mais forte das forças. As forças em seu fluxo encontram obstáculos de outras forças, uma força forte tenta submeter as outras forças e pô-las a seu serviço, o que configura constantes tensões, movimentos e mudanças em um “mar” de forças plurais. A vontade de potência trata-se de um exercer constante das forças, que não possuem um objetivo final, em um movimento sem tréguia. Em muitas passagens, a vontade de potência é identificada à vida (porém, a vida não se restringe à vontade de potência), especialmente em relação à crítica dos valores, em que a vida é tomada como critério fundamental de avaliação. Como analisa Barrenechea (2009, p. 80-81): “[...] a vontade de potência não existe fora das forças, isto é, a vontade de potência é o próprio processo de exposição das forças, não algo exterior a elas [...] a vontade de potência é compreendida como um ‘mar de forças, um e múltiplo ao mesmo tempo’ ou ‘um jogo de forças’. Ambas as metáforas – o mar e o jogo – exprimem com singulares imagens o desenrolar das forças. [...] Essa dinâmica, esse jogo conjunto de forças em luta é a própria vontade de potência, [...] não é um princípio transcendente às forças, tampouco um substrato ou fundamento essencial que as contenha ou que exista previamente ao seu aparecimento. A vontade de potência é a modalidade das forças no seu desenvolvimento, é o próprio jogo, a dinâmica de luta e intensificação desses impulsos”.

<sup>146</sup> Cf. BRANDÃO, 2001 et 2004.

habitar a superfície. As metamorfoses de Dionísio apresentam a unidade paradoxal da vida e da morte, explícita na vegetação, com a transformação da semente que brota, frutifica, morre, em constante ciclo de renascimento. Uma celebração da vida, implicando a morte.

Os cultos dionisíacos eram ritos de fertilidade, com celebrações e festividades, realizados na passagem de estação, fim do inverno e anunciação da primavera, estando associado aos ciclos de morte e vida da natureza, às plantações, às fecundações e ao próprio movimento da vida. Os ritos dionisíacos de fertilidade fortaleciam a ligação do homem com a natureza, com seus instintos, animalidades e sensualidades. Celebravam o contínuo renascer da vida, em seus ciclos perpétuos de brotar-e-perecer, na contemplação do fluxo e refluxo das efemeridades.

No ritual dionisíaco<sup>147</sup> há o dilaceramento de um touro ou de um bode, sacrifício a favor da abundância e da fertilidade. O touro dilacerado é comido cru pelas mulheres tomadas pela loucura dionisíaca, as mênades seguidoras de Dionísio. Desintegração para se voltar a unir, religar-se com a terra, com as forças vitais, com a carne, com o corpo, com esta vida, na celebração dos ciclos de renascimento e de fertilidade.

O rito dionisíaco é festivo, com cantos e danças convulsivas, corridas desenfreadas pela cidade, subida às montanhas, dilaceramento e sacrifício de animais. O rito é marcado pelo extravaso, o excesso de beberagem e orgias coletivas. O rito dionisíaco convoca as forças íntimas de fecundidade e fertilidade.

Dionísio é o deus dos camponeses, tocadores de aulos no coro do culto. O culto dionisíaco inclui e exalta os escravos e as mulheres, não apenas os homens aristocratas, os eupátridas<sup>148</sup>— os únicos que podiam participar do coro da tragédia grega. Os cultos dionisíacos deflagravam um acontecimento de inversão e ruptura da hierarquia social, com mudança e suspensão de regras, fusão e mistura de pessoas de diferentes hierarquias e papéis da sociedade grega, onde todos se integravam e interagiam, sem empecilhos e restrições de gênero ou de representação social<sup>149</sup>. Se sobrepunham a coletividade em festa, o desregramento, a multidão, o êxtase, a licenciosidade, a obscenidade, a animalidade, a carnalidade, a brincadeira, a jocosidade, o encontro de corpos, a efusão da massa. A mistura dissonante, o encontro de forças e corpos subversivos do *status quo* e da hierarquia social. Festividade pagã, de orgasmo e vibração coletivos. A superação do *métron*, da medida do humano, do condicionamento, do que

---

<sup>147</sup> Cf. TORRANO, 1995.

<sup>148</sup> Bem-nascidos (*eu-* bem; *pátrida*: parido), os filhos da elite que faziam parte da aristocracia e da governança da Grécia Antiga.

<sup>149</sup> Vários acontecimentos sociais podem ser associados às qualidades dos ritos dionisíacos no devir da humanidade, tais como, diversos ritos de fertilidade, as saturnais romanas, a festa dos loucos, os carnavais, os bailes *funks*, as folias e folguedos, os shows de rock'n'roll, o futebol e suas torcidas, etc.

é permitido aos homens. A experiência da *hybris*: a desmesura. Para conhecer-te<sup>150</sup> a ti mesmo esgote o eu mesmo em demasia. A experiência dos excessos. Extravasamento dos limites, dos interditos, da lei, da moral, das normas, convenções sociais e religiosas.

Em Atenas (600 a.C.) celebravam-se festas em honra a Dionísio, dentre elas as “Dionisíacas Rurais”, realizadas nos “demos”, isto é, nos burgos, ligadas aos ritos de fertilidade, que a partir do século V a.C foram enriquecidas com os concursos de tragédias e comédias. Nas Dionisíacas, um coro (*kômos*) profano e religioso carregava um enorme falo pelas aldeias, em festa, fazendo barulho e confusão. Segundo descreve Brandão (vol. 2, 2001, p. 126-127): “uma alegre e barulhenta procissão com danças e cantos, em que se escoltava um enorme falo. Os participantes desta ruidosa falofória cobriam o rosto com máscaras ou disfarçavam-se em animais”. A própria comédia nasce nas *Komai* (ECO, 1983, p. 530), ou seja, nos vilarejos dos camponeses, como celebração jocosa dos *Kômos* brincantes. As “Dionisíacas”, verdadeiras festas em honra à Dionísio, incluíam sacrifícios, apresentações dramáticas, prova do novo vinho, desfile de esculturas fálicas, casamentos simbólicos e orgias<sup>151</sup>.

Os rituais dionisíacos chegaram à forma do ditirambo, e este foi a estrutura primeva para o desenvolvimento das formas clássicas do teatro grego: as tragédias e as comédias. Na análise canônica da tragédia grega, Aristóteles aponta os ditirambos dionisíacos<sup>152</sup> como uma possível origem da tragédia, visão que é também seguida por Nietzsche.

A máscara na Grécia é primeiramente relacionada aos ritos fálicos em honra à Dionísio, em prol da fertilidade, da fecundação da terra e dos seres. Em muitos desses ritos, os cultores ao dançar lançavam sementes pela terra e a orgia era livremente permitida. Na Grécia antiga, a máscara sempre esteve inscrita dentro de um caráter ritual e religioso, mesmo quando passou a ser usada no teatro já configurado como instituição cívica e forma de elaboração artística. O teatro, sobretudo em Atenas, se inscrevia dentro de uma prática religiosa, na qual os concursos dramáticos se davam no teatro de Dionísio, na ocasião das festas ao deus, sendo parte da celebração do culto, constituindo uma cerimônia sagrada (Cf. FRONTISI-DUCROUX; VERNANT in ASLAN; BABLET, 1988, p. 19).

<sup>150</sup> As célebres sentenças “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, relacionadas ao pensamento e a prática gregos da *sophrosyne* (a medida, a prudência, a moderação) pautaram a doutrina apolínea e estavam inscritas no templo de Apolo, com possível autoria do sábio grego e filósofo pré-socrático Tales de Mileto.

<sup>151</sup> Cf. NIETZSCHE, 2006, p. 104 e nota 155 do tradutor.

<sup>152</sup> “Segundo Aristóteles, o ditirambo (coro cíclico acompanhado pela dança, mímica apaixonada, música de flautas, talvez uma narrativa épica) deu origem à tragédia ática, quando Árion organizou o verdadeiro carnaval das comemorações dionisíacas, introduzindo um coro cíclico de cinquenta personagens, que dançava e, decerto, fazia uma narrativa em celebração ao deus. Os primeiros ditirambos foram transplantados da Ásia Menor para a Grécia. A raiz da palavra Dionísio é trácia: *nisos* — filho. Infere-se que o ditirambo deve ter penetrado na Grécia acompanhando o culto desse deus” (Cf. nota 5 – em ARISTÓTELES, 2011, p. 48). A comédia estaria ainda mais associada aos cantos fálicos e licenciosos que faziam parte dos cortejos dionisíacos e ritos de fertilidade.

A tragédia e a comédia na Grécia antiga são indissociáveis de Dionísio, seus mitos, ritos e simbologias. Sartori e Lanata (*apud* BRONDANI, 2012, p. 13) abordam a duplicidade dionisíaca como sentido inerente ao uso da máscara pelo ator: “a própria duplicação da máscara em uma expressão trágica e outra cômica corresponde, antes de tudo, à duplicidade desse deus que governa a vida e a morte, como também o riso e o pranto”.

Em NT, Nietzsche coloca que todas as máscaras da tragédia, de todos os heróis trágicos, em suas múltiplas configurações, são máscaras de Dionísio<sup>153</sup>. No jogo e embate entre as forças e os princípios estruturais da tragédia ática, o apolíneo e o dionisíaco, a máscara é concebida como individuação, objetivação apolínea das aparências e das formas. Porém, tal objetivação, precisa e formal, expressa as forças dionisíacas<sup>154</sup>. Pelas formas, véus da aparência e configurações apolíneas, se manifesta e age a multiplicidade dionisíaca – “em que por fim Apolo, fala a linguagem de Dionísio” (NIETZSCHE, 1992, p. 130)<sup>155</sup>. Para que as forças dionisíacas se expressem, também se necessita das potências apolíneas de estruturação, organização, individuação e configuração de formas e imagens.

Analisando a passagem dos rituais dionisíacos secretos e mistérios eleusinos aos ditirambos, às Dionisíacas, enfim, às tragédias e às comédias gregas, Guinsburg (1992, p. 159), a partir da leitura de NT, coloca:

Apolo começa, pois, a enformar, as aparições de Dioniso no palco da Arte Dramática. (...) A objetivação da máscara dionisíaca instala no espaço ritual a arte do teatro. Efetivamente, é a partir dela e com seu alento que animam as *personae* heroicas do mito trágico. (...) Está instaurado, pois o princípio multiplicador da personagem dramática. (...) Nem por isso, entretanto, se desfaz o laço com a celebração religiosa. Esta permanece pulsante na emoção e na imaginação do entusiasta-espectador e ator, que agora, porém, começa a ter o seu serviço as criações do poeta-dramaturgo e de seu poder de diversificar os heróis simbólicos.

Nietzsche adentra nos cultos dionisíacos da Grécia Antiga e na mitologia de Dionísio, para daí extrair potências e sentidos intempestivos, tornando-os atuais e inatuais<sup>156</sup> em sua filosofia marcada pelo *páthos* trágico ou dionisíaco.

<sup>153</sup> “[...] jamais, até Eurípedes, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo, e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. [...] o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual” (NIETZSCHE, 1992, p. 69).

<sup>154</sup> “As aparências apolíneas, nas quais Dionísio se objetiva, não são mais ‘um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente’, [...] aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falamos, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico” (NIETZSCHE, 1992, p. 62-63).

<sup>155</sup> “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia grega e da arte em geral” (NIETZSCHE, 1992, p. 130).

<sup>156</sup> Cf. BARRENECHEA, 2014, p. 120: “Para o filósofo [Nietzsche], é necessário ser extemporâneo, inatual, colocar-se fora do tempo, ir contra o próprio tempo, contra a própria época. Só assim é possível enxergar as questões basilares, os problemas fulcrais que se encontram para além das ideias de *agora*, do momento presente. Por esse motivo, Nietzsche sempre se considerou extemporâneo, um pensador que enxerga além do seu contexto histórico, como se fosse um interlocutor solitário, dialogando com vozes de outro tempo”.

Dionísio carrega uma pluralidade de sentidos e forças ligados à exuberância, ao devir e à totalidade da vida, com a valorização deste mundo. Uma divindade estranha, estrangeira, nômade, sem templos fixos, ligada à celebração da terra, aos ritos de fertilidade, à transitoriedade, ao corpo, à arte, à resistência criadora, à alteridade, à festa, ao riso, à dança, à embriaguez ritual.

Nietzsche interpreta os mistérios dionisíacos como expressão da vontade de vida, da própria continuação da vida, envolvendo a fertilidade, a fecundação e a sexualidade:

[...] somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o fato fundamental do instinto helênico — sua “vontade de vida”. Que garantia o heleno tem para si com esses mistérios? A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a verdadeira vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade. Para os gregos, então, o símbolo sexual era o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga religiosidade (NIETZSCHE, 2006, p. 75).

Na perspectiva filosófica de Nietzsche, Dionísio é antípoda do deus das religiões judaico-cristãs que pregam uma redenção inatingível, uma alegria a ser alcançada apenas em um além-mundo, digno dos sofrendores, dos tidos como homens de bem, bons e justos. Para Nietzsche, Dionísio é incompatível ao Cristo crucificado – sendo este a figura da morte e da culpa preconizadas e eternizadas. Uma religião que alça um corpo crucificado e morto a ser adorado, pregando o regozijo apenas em um além-mundo, em uma vida-no-além ou em um além-vida, realizando a valoração negativa e depreciativa de tudo o que vive e existe no plano terreno, na superfície, neste mundo. Em que a vida é tida como uma penúria, carregada de um sofrimento religioso mortificador, a ser recompensada apenas em um além-mundo, pós vida. O cristianismo é encarado pelo filósofo como uma moral de negação da vida, do corpo e da terra, em prol de um outro mundo transcendente, com a pregação do pecado, da culpa, da dívida e da descrença neste mundo. E nos corpos são pregados: o pecado, o castigo, o flagelo, o medo, a constrição, a dor, o pudor, o desprazer e a (co)medida. O que nada tem a ver com a paixão dionisíaca, a implicação dadivosa neste mundo no ato de criar e afirmar plenamente a existência e a mundanidade. Sem que qualquer “eu”, supremo Ser ou substância, venha substituir o lugar vazio de Deus.

Nietzsche se denomina e se apresenta como o primeiro filósofo trágico, assim ele se anuncia à humanidade, a uma posteridade que estaria, enfim, à altura de sua obra, quem sabe aos seus leitores do século XX. Sob a égide da multiplicidade de Dionísio é que Nietzsche pensa o trágico e se considera o primeiro filósofo trágico, segundo ele, por ter sido o primeiro filósofo a “transferir o dionisíaco para o *páthos* filosófico” (NIETZSCHE, 2003, p. 85- 86). Assim, fez

resplandecer o dionisíaco como impulso e força plástica, potência intempestiva, envolvendo qualidades e sentidos pertinentes à afirmação da vida e ao devir vital.

O trágico dionisíaco de Nietzsche convoca o desafio criativo de dizer-sim à vida integralmente, sendo uma antítese combativa de todo pessimismo e niilismo dos valores forjados como supremos e imutáveis, assim, buscando superá-los por meio da avaliação dos valores (genealogia nietzschiana) e da criação de novos valores. Nesse sentido, o filósofo enfatiza o contínuo vir-a-ser e o devir como condições intrínsecas à vida, à criação vital e trágica, especialmente, ao questionar e dismantelar o conceito de “Ser” como categoria fixa, identitária, transcendente e imutável. Conforme Nietzsche (2003, p. 86): “A afirmação do fluir e do destruir, o aspecto decisivo em uma filosofia dionisíaca, o dizer sim à oposição, à guerra, ao vir-a-ser, com a refutação radical até mesmo do conceito de ‘ser’”.

Para tal, Nietzsche conclama as forças dionisíacas de um deus que dança<sup>157</sup>, de uma divindade tectônica, valorizando as forças e a extemporaneidade do arcaico<sup>158</sup>, a ligação do homem com a terra, com o corpo, com a festa, com a celebração da vida. A implicação trágica neste mundo passa a convocar a alegria e o riso, para a afirmação dionisíaca da vida em sua totalidade.

É importante salientar que as concepções e qualidades que dizem respeito tanto ao dionisíaco, quanto ao trágico na filosofia nietzschiana, transcendem e extravasam a divindade mitológica Dionísio e seus ritos na Hélade, assim como, as tragédias gregas. Dionísio é a máscara filosófica por excelência de Nietzsche, que em sua atuação provém uma pluralidade de sentidos antípodas à supremacia da razão, à prepotência do conhecimento científico, à moral, às metafísicas, idealismos e religiões que pregam um além-mundo ou mundos ideais. Conforme Deleuze e Guattari (2000, p. 87): “Não é o Dioniso dos mitos que está em Nietzsche, como não é o Sócrates da História que está em Platão. Devir não é ser, e Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo que Nietzsche se torna Dioniso”.

Dionísio festeja a vida e este mundo, sempre renascido neste e para este mundo, em sua dança atrevida torna-se a expressão das forças afirmativas da vontade de potência, da multiplicidade, do vir-a-ser, da afirmação trágica da vida e da existência. Em NT, Nietzsche questiona:

(...) a consideração dionisíaca do mundo, sobrevive nos mistérios e, nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações (...) Será que ela não voltará a elevar-se um dia, como arte, para fora de sua profundidade mística? (NIETZSCHE, 1992, p. 104).

<sup>157</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005, p. 66 – “Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar”.

<sup>158</sup> Cf. BARRENECHEA, 2014, p. 41, *passim*.

### 2.3 Trágico e dionisíaco – o triunfante Sim à vida

O artista trágico não é um pessimista – ele diz justamente Sim a todo questionável e mesmo terrível, ele é dionisíaco... (NIETZSCHE, 2006, p. 23).

Geralmente, o senso comum relacionado ao trágico e à tragédia dizem respeito aos acontecimentos negativos, que envolvem algo da ordem do terrível, da fatalidade, da implacabilidade, com desgraças, sofrimentos, destruição, dor e morte. As experiências trágicas muitas vezes envolvem o que é inexplicável, imprevisível, incontrolável, sendo comumente relacionadas aos aspectos negativos e tenebrosos da vida.

Nossa história pessoal e universal é perpassada pelo o que caracterizamos como “tragédias”, acontecimentos e fatalidades terríveis do existir, muitas vezes, atozes, então, tidos como “trágicos”. O sentido de “tragédia” pode ser referido à fatos cotidianos, históricos e sociais, assim como, às catástrofes naturais ou provocadas pelo homem. Pode envolver acontecimentos de grandes proporções com grupos humanos, povos e nações, ou mesmo tratar de vivências individuais, de determinados grupos familiares ou sociais. E, ainda, a tragédia enquanto gênero dramatúrgico e teatral.

A tragédia grega tão bem nos mostra que um acontecimento trágico, mesmo sendo da ordem individual, acaba por tocar a todos. A presença de situações inexoráveis que envolvem sofrimento, dor, morte, atos e desejos desmedidos, embates, disputas, ações e paixões genuínas e extremadas, geralmente, provocam comoção e empatia. O espelho da tragédia clássica mostra uma assustadora e surpreendente miríade de potencialidades e limites do humano, de forma intensa e extrema.

Temas recorrentes das tragédias gregas tratam do embate do homem com as leis humanas e divinas, afinidades e incompatibilidades dos pactos sociais e dos laços de sangue, desafio dos limites da ordem social, de si mesmo e até da natureza, luta pelo poder, vazão irrefreável do desejo, ações e paixões extremas, vivência das penas e do castigo, impotência diante do acaso e das forças de um cego destino.

Geralmente, tais tragédias envolvem a saga de heróis, personagens tidas como nobres, virtuosas e boas<sup>159</sup>. No entanto, fadadas à destruição, ao aniquilamento, ao desterro, ao fracasso e à morte. A travessia dos heróis trágicos apresenta uma gama de situações exemplares, de

---

<sup>159</sup> Aristóteles divide as personagens da tragédia grega em duas categorias: boas (representantes das virtudes) e más (representantes dos vícios). Essa diferença também distingue a tragédia – que imita os homens, tornando-os melhores do que são, da comédia que os representa piores do que são na realidade (ARISTÓTELES, 2011, Cap. 2, ponto 7, p. 5).

fundo arquetípico, onde geralmente vemos o homem exposto, em suas facetas inconfessáveis, com seus aspectos sombrios e brilhantes, fortes e frágeis.

Porém, Nietzsche em seu pensamento sobre a tragédia e o trágico apresenta uma visão distinta, e até reversa, do que comumente concebemos como “tragédia” e “trágico”. Especialmente, ao associar o trágico com a abundância e as dádivas da vida, e, na fase final de sua produção, com a alegria e o riso. A interpretação da tragédia e do trágico em Nietzsche, não se fixa ou se reduz aos aspectos terríveis e cruéis e às vivências negativas do viver e do existir da humanidade no decorrer do tempo. Contudo, o filósofo não desdenha ou nega tais aspectos.

Em seu pensamento sobre o trágico, Nietzsche excede a sua relação germinal com a tragédia grega, visto que, seu interesse não se centra e nem se restringe a uma análise estética ou histórica deste gênero teatral. Para além de uma avaliação estética e filosófica sobre a tragédia grega, Nietzsche se depara com o problema trágico da existência. Assim, dando consistência à motriz concepção de dionisíaco, como qualidade de força, de impulso, do que quer afirmar a vida, “divinizar” a terra, o corpo, a existência, a arte, as forças criadoras e as formas plásticas do eterno vir-a-ser, na transitoriedade do que existe.

Em seu último livro EH (1888), Nietzsche enfatiza a problemática essencial em torno de seu pensamento sobre o *páthos* afirmativo ou trágico. Neste livro, em que Nietzsche realiza uma auto-revisão biográfica e bibliográfica, retorno e crítica à sua própria produção, ele evidencia o seu conceito sobre o trágico como: “a mais alta afirmação”, “um grávido e alegríssimo sim para a vida” (NIETZSCHE, 2003, p. 84-85). Isto é, a capacidade de afirmar a vida com alegria, sem reservas, envolvendo todos os aspectos e acontecimentos da existência, inclusive os mais estranhos e terríveis<sup>160</sup>. Também, em CI (1888), Nietzsche discorre sobre sua concepção de dionisíaco e trágico, sob a égide do simbolismo de Dionísio:

O mais profundo instinto da vida, aquele voltado para o futuro da vida, a eternidade da vida, [...]— e o caminho mesmo para a vida, a procriação, como o caminho sagrado [...] A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento trágico [...] O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inescapabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos — a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. [...] ser em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser — esse prazer que traz em si também o prazer no destruir... (NIETZSCHE, 2006, p. 75-76).

Trágico e dionisíaco são palavras distintas que confluem para um mesmo conceito, ou melhor, uma visão de mundo, uma jornada do vir-a-ser, na avaliação e criação de valores, na

---

<sup>160</sup> Cf. NIETZSCHE, 2003, p. 84-85.

invenção de novas formas de vida. O dionisíaco é trágico e o trágico é dionisíaco, ambos são afirmativos.

### 2.3.1 Amor *fati* e eterno retorno

A afirmação trágica se alia ao *amor fati*<sup>161</sup> (amor ao destino) e ao pensamento do eterno retorno em Nietzsche. Segundo Deleuze (1976, p. 30), trata-se do jogo da vida em que se afirma “o acaso e a necessidade do acaso, se afirma o devir e o ser do devir, o múltiplo e o um do múltiplo”.

Uma afirmação dionisíaca da existência, capaz de dizer e efetivar um sim à vida, ao ponto de querer que todos os instantes vividos, inclusive os que apresentam os aspectos mais problemáticos e terríveis, retornem incessantemente, querer vivê-los de novo, mais uma vez e outra – “o que quer que eu queira (...), devo querê-lo de tal maneira que lhe queira o eterno retorno” (DELEUZE, 1994, p. 31).

Uma afirmação trágica e alegre da vida, aliada ao amor à vida em sua exuberância, finitude, incompletude, instabilidade, imperfeição e imprevisibilidade, necessariamente envolvendo os acontecimentos trágicos, até os mais terríficos e tenebrosos. Como analisa Marton (1993, p. 30): “Não evitar nem se conformar e muito menos dissimular, mas afirmar o necessário, amar o inevitável”. Trata-se de um sim radical e absoluto a tudo o que acontece, à própria vida em sua totalidade.

Em um aforismo de GC (1882), com um intrigante título “O maior dos pesos”, Nietzsche prenuncia o pensamento do eterno retorno, que será elaborado com Zaratustra – aquele que se tornou leve e verorridente:

Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem. [...] Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez por incontáveis vezes?”, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2001, p. 230).

<sup>161</sup> “Minha fórmula para a grandeza no homem é amor fati: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo — todo idealismo é mendacidade ante o necessário — mas amá-lo...” (NIETZSCHE, 2008a, p. 33).

A questão de peso para Nietzsche, sobre o retorno incondicional de todos os acontecimentos grandes e pequenos da vida, recai não apenas sobre o passado (o que foi feito e vivido) e o futuro (o que será e virá) – que até parece perder o encanto como um novo porvir desconhecido, já que se insinua como a própria repetição do passado. A questão toca fundamentalmente o presente, como ponto crucial do que estamos sendo, fazendo e querendo, como decisivo portal entre o que foi e o que será – no justo aqui e agora: a possibilidade de viver “instantes imensos”.

O presente como ponto de mudança e criação que envolve simultaneamente passado e futuro, sendo já ele mesmo passado e futuro na extrema fatalidade do instante, em que se encontram efemeridade-e-eternidade. Deste modo, o que acontece, o que fazemos, o que sofremos, o que mudamos e criamos, também muda e (re)cria passado e futuro. Assim, o presente parece ser sempre a chancela e o tempo da afirmação, envolvendo e modificando passado e futuro. Uma imagem circular do tempo em que passado e futuro se tocam e não cessam de cruzar o instante presente, que além de apresentar-se como o tempo da ação atual, do aqui e agora, é o tempo contínuo da transformação e da (re)criação da própria vida.

Deleuze (1976) apresenta uma interessante interpretação e apropriação do eterno retorno nietzschiano, colocando que nos ciclos eternos de repetição é a própria diferença que se repete. A diferença como condição essencial de todo devir, de tudo o que vem a ser, foi, é e será. A diferença intrínseca e extrínseca de toda a singularidade, existência e criação. Assim, para ele, a repetição é a repetição da diferença, sendo esta a condição e a própria expressão da vida e de sua multiplicidade. Também, para Deleuze, o eterno retorno é seletivo, ou seja, não é a repetição do mesmo ou de tudo o que se sucedeu na mesma sequência e ordem, para ele, só se repete o que pode ser, foi e é necessariamente afirmado (Cf. DELEUZE, 1976, 56-59, *passim*).

A concepção de um tempo circular do eterno retorno encontra ressonância com o sentido do tempo no acontecimento teatral, especialmente, no que diz respeito à fatalidade de cada instante e ato. A própria repetição de cada apresentação teatral: a cada vez, tudo de novo, mais uma vez. A diferença na repetição teatral: cada apresentação, sempre a mesma, no entanto, sempre diferente. Visto que, trata-se de presenças de corpos e vidas em ação e relação (atores e espectadores), com conjunções e efetuações de forças, sentidos e qualidades diferentes, a cada vez (apresentação, ato e acontecimento), ainda que a peça continue a “mesma”. Mesma como a lua, sempre igual, mas a cada vez, sempre diferente.

O próprio ensaio (*répétition*, em francês) como repetição em busca do “instante imenso”, da repetição da diferença ou do afirmado. “Repetir, repetir até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1993, p. 13). A diferença da emanção da vida, da fulguração

de sensações e sentidos, transformações de estados na superfície das expressões, composições e encontros do acontecimento teatral.

O eterno retorno, em sua repetição, não implica estagnação. O peso de limitar-se sempre ao mesmo, incluindo o que não se quer ou se deseja, pode ser interpretado como um desafio para a mudança, a transformação e a criação no presente – que pode recriar o próprio passado e modificar o futuro, na mutabilidade do eterno vir-a-ser. Como coloca Dias (2011, p. 77), sobre o presente enquanto criação e modificação de passado e futuro: “a vontade criadora se constitui numa relação essencial com o tempo. O tempo é a única via do criador”<sup>162</sup>.

A afirmação trágica e dionisíaca envolve o ato de dizer sim à vida com alegria e *amor fati*<sup>163</sup>, afirmando cada momento, enquanto vivemos como criadores de modos finitos de existência, nos ciclos de retorno incessante do eterno vir-a-ser. Como nos diz, Rubens Alves, “a reverência pela vida é o supremo princípio ético do amor”<sup>164</sup>.

### 2.3.2 Pelo crivo da vida

Sobre o dizer-sim da afirmação da vida é preciso atentar para um crivo especial, pois nem tudo o que há, se passa e se manifesta é condizente à afirmação e à potência da alegria trágica. Podemos afirmar, amar e querer de novo Hitler<sup>165</sup>, o holocausto? Enfim, as formas de poder totalitárias, tais quais são, mais uma vez? Ou ainda, os mais dissimulados regimes e instrumentos de dizimação política e econômica que operam nas favelas, nos campos de refugiados, nos guetos e aldeias do século XXI? Banalização da morte ou da vida? Quanto vale uma vida?

É potência de afirmação alegre e dionisíaca as ações cotidianas dos inúmeros tipos ressentidos<sup>166</sup> que tanto agem para estancar, obstaculizar, burocratizar, enfraquecer, regulamentar, julgar e punir os modos de existência e de pensamento que não coincidem com um sistema padrão de poder (raqúitico, fraco e débil em potência) e que denigrem e extirpam a vida e a criação? Muitas vezes, em prol do próprio proveito, com falácias, vaidades e

<sup>162</sup> Também cf. DIAS, 2011, p. 81, passim.

<sup>163</sup> “Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: assim me tornarei um daqueles que fazem belas coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores” (NIETZSCHE, 2001, p. 187).

<sup>164</sup> ALVES, Rubens. Disponível em <[www.releituras.com/rubemalves\\_morte.asp](http://www.releituras.com/rubemalves_morte.asp)>. Acesso em 17 de maio de 2016.

<sup>165</sup> Cf. Ferraz sobre a inapropriação e equívoco em associarem Nietzsche ao nacionalismo e ao nazismo, também ver aforismo 377 de “Gaia Ciência” (2001, p. 280-282) em que o filósofo se coloca contra seu tempo, os alemães e a onda nacionalista e racista.

<sup>166</sup> “O levante dos escravos na moral começa quando ressentimento mesmo se torna criador e pare valores: o ressentimento de seres tais, aos quais está vedada a reação, o ato, que somente por uma vingança imaginária ficam quites. Enquanto toda moral nobre brota de um triunfante dizer-sim a si próprio, a moral de escravos diz não, logo de início, a um “fora”, a um “outro”, a um “não-mesmo”: e esse “não” é seu ato criador” – NIETZSCHE apud MARTON, 1993, p. 99.

mesquinhas. “Julgar-se-á a vida de acordo com os ditos superiores à vida (...) Tudo está invertido: os escravos chamam-se senhores, os fracos chamam-se fortes, a baixeza chama-se nobreza” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 1976, p. 25)<sup>167</sup>.

Marton (1993, p. 62) ressalta a vida como critério principal, valor em si, no procedimento genealógico de avaliação de valores em Nietzsche:

Fazer qualquer apreciação passar pelo crivo da vida equivale a perguntar se ela contribui para favorecê-la ou obstruí-la; submeter ideias ou atitudes ao exame genealógico é o mesmo que inquirir se são signos de plenitude de vida ou da sua degeneração; avaliar uma avaliação, enfim, significa questionar se é sintoma de vida ascendente ou declinante.

Aqui, a “vida” não é concebida como um atributo limitado ao orgânico, tampouco com as concepções da vertente biológica respaldada na racionalidade biomédica. Nessa pesquisa, a vida diz respeito ao campo e ao movimento das potências, às forças e formas em relação, ao poder de afetar e ser afetado, à capacidade de inventividade e de composição – o que atravessa os modos específicos de viver e existir. Segundo Dias (2011, p. 15), a vida em Nietzsche é invenção e vontade de potência:

A vida foi definida a partir da ótica da arte, que privilegia o aspecto de intensificação da potência. O conceito de vida adquiriu uma nova significação — vontade de potência — quando Nietzsche privilegiou as forças criadoras em relação às forças inferiores de adaptação. Viver não é apenas adaptar-se às circunstâncias externas: a vida é, antes de tudo, atividade criadora. A adaptação é o resultado da ação da vontade de potência.

Nietzsche pensa a arte e a filosofia junto da vida que cresce, perece e luta, pressupondo a existência de sofrimento e sofredores. Assim, o filósofo distingue dois tipos de sofredores: os que sofrem de abundância de vida, – “que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e uma compreensão trágica da vida” (NIETZSCHE, p. 272-73), e os que sofrem de empobrecimento da vida – que buscam a quietude, “redenção de si mediante a arte e o conhecimento” (*ibidem*) ou o entorpecimento. Assim, ele aborda uma avaliação dos valores artísticos, utilizando-se da seguinte questão: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” (*ibidem*).

(...) pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, “dionisíaco”), mas também pode ser o ódio do malgrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, tem que destruir, porque o existente mesmo, toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita (NIETZSCHE, 2001, p. 272-273).

<sup>167</sup> “Escravos” na tipologia nietzschiana é um termo que qualifica os fracos, ressentidos, negadores e desprezadores da vida. Segundo Deleuze, aqueles que ao invés de agirem por potência, apenas reagem por subtração da força do outro e por ressentimento (Cf. DELEUZE, 1976, p. 22).

Sendo assim, tendo a vida como critério principal, a afirmação trágica, o dizer-sim à vida, é associada à vontade de potência, ao fluxo criador que ao se manifestar denota a qualidade do que não nega, deprecia, obstaculiza ou vai contra à vida e às suas forças afirmativas de criação.

Do mesmo modo, a afirmação trágica se contrapõe, isto é, diz Não à todas as forças e modos antitrágicos<sup>168</sup>, isto é, àquilo que denigre, enfraquece, deprecia, extingue, condena, oprime, avilta e mata as potencialidades e os engendrades das criações, dos modos e expressões múltiplos – dos que vivem e da própria Vida.

A afirmação trágica ou dionisíaca não é um sim imbecil de “onicontentamento”, como aponta Nietzsche (2005b, p. 232):

Não gosto daqueles para os quais todas as coisas são boas e este é o melhor dos mundos. A esses chamo onicontentes. Onicontentamento que sabe saborear tudo: não é o melhor dos gostos! Respeito as línguas e os estômagos rebeldes e exigentes, que aprendem a dizer “eu” e “sim” e “não”.

Para Nietzsche, a afirmação da vida não tem a ver com a correção da vida, nem com a resignação, o conformismo e a postergação diante da vida. A noção nietzschiana de trágico também é contraposta à purgação de terrores e paixões interpretadas como maléficas (*katharsis* aristotélica); à resignação do homem diante das desgraças e terrores da existência (schopenhauerismo); à salvação em um além-mundo das religiões judaico-cristãs e suas derivações; ao mundo Ideal da metafísica.

O sim dionisíaco também nada tem a ver com o “sim do asno”<sup>169</sup>, aquele que só consegue responder com o relincho “IA” (sim) – o “sim” daquele que é incapaz de dizer não. Em AFZ, Nietzsche apresenta o episódio da Festa do Asno, uma paródia burladora da missa, um ritual de dessacralização, em que um asno é adorado por “homens superiores”, em uma atmosfera de zombaria. Zaratustra interpreta o ritual asinino como uma festa alegre necessária aos convalescentes, inventada por estes, para que se consolem, com invenções de novas e estapafúrdias crenças, diante do vazio da morte de Deus<sup>170</sup>. Ferraz (2002, p. 84), em relação ao

<sup>168</sup> As valorações e construções humanas que se mostram dissociadas e antípodas à possibilidade de efetivação dos sentidos e das expressões do trágico podem ser caracterizadas como “antitrágicas”, tais como: a moral, o otimismo científico ou homem teórico, a hipertrofia da razão, a metafísica, os idealismos, a religião judaico-cristã, o niilismo – que devem ser transvalorados para a expressão e a afirmação trágica e dionisíaca. Cf. BARRENECHEA, 2014.

<sup>169</sup> Em AFZ (2005b, p. 367-369) há o episódio da adoração do asno ou burro pelos homens superiores – louvado como um novo deus inventado, um deus ressuscitado, expressando a necessidade de invenção de uma nova crença para tomar o lugar da ausência do onipotente e único Deus, anunciado como morto. O burro é também aquele que diz sim, mas o sim da resignação, do carregador de fardos (Cf. DELEUZE, 1976, p. 151). Um sim da renegação, resignação, apatia, compaixão piedosa, vingança e do ressentimento dos que fazem da vida uma carga pesada à que se diz sim com um dorso suportador.

<sup>170</sup> A crença na soberania de um Deus judaico-cristão, tido como demiurgo e detentor de todas as criações, que justificaria a “penosa” existência, através de uma recompensa em um além-mundo, acaba por ser superada por outros valores, em que a fé nos transcendentais e no além-mundo passa a ser abalada, por exemplo, pelas mudanças de paradigmas do pensamento, das políticas, da ciência, do iluminismo, da revolução francesa, da revolução industrial, etc. Assim, a morte de Deus é o deparar-

“sim do asno”, analisa que “a mera repetição de ‘sins’ equivale à negação do gesto de seleção, sintomática, segundo Nietzsche, de um ser cansado, débil, que prefere se eximir da atividade de invenção de valores própria, (...) à vida.

O dionisíaco e o trágico da afirmação da vida, no turbilhão das paixões e experiências, demandam uma fortitude e um excesso de forças para a transvaloração dos valores que negam, depreciam a vida e fundamentam as distintas formas de niilismo<sup>171</sup> – que instauram uma vontade de nada e um nada de vontade.

Nietzsche ao distribuir marteladas, bufão imoral dos deuses e parodista da história da humanidade<sup>172</sup>, desenvolve uma crítica sagaz de seu tempo (a modernidade) e das construções dos valores morais que ainda constituem alguns dos principais pilares da cultura ocidental, tais como: a razão científica, o idealismo platônico, o cristianismo e o niilismo moderno. O filósofo realiza uma genealogia dos valores em que avalia, para além do bem e do mal, as pretensas verdades do “assim é, assim sempre foi”, e deflagra as invenções morais que negam a vida e a separam do que ela pode. E questiona: “que tolo acharia que basta apontar essa origem e esse nebuloso manto de ilusão para destruir o mundo tido por essencial, a chamada ‘realidade’? Somente enquanto criadores podemos destruir!” (NIETZSCHE, 2001, p. 96).

Ferraz (1994) analisa a abordagem de Zarathustra por Nietzsche, em EH, evidenciando que o filósofo é o tipo que nega tudo aquilo ao que sempre se disse sim, porém, sendo o oposto de um espírito de negação. Com isso, Nietzsche torna-se leve, bailarino; enfrenta a visão mais dura e terrível da realidade e encontra nela mesma motivos para ser o eterno sim a todas as coisas (Cf. FERRAZ, 1994, p. 88). Conforme Nietzsche (2008a, p. 59-60):

---

se com a própria invenção humana de Deus, ou melhor, com a decadência e a derrocada desta invenção humana, o que aporta o niilismo na modernidade e, também, a necessidade ressentida e convalescente de criar novos artigos de fé para ocupar o lugar de Deus, na busca insensata de justificação e sentidos para a vida além dela mesma. Podemos depreender que o próprio homem acabou por ocupar o lugar de Deus, se tornando o centro do universo, – o grande “Eu” do humano demasiado humano no lugar de Deus. De qualquer forma, este novo Eu-deus parece estar sempre sobrevoado e tomado pela aura de um novo “espírito santo” – que é o próprio niilismo em suas variadas formas e sintomas, tais como, niilismo passivo expresso pela falta de vontade, ausência de sentido, fraqueza e decadência vital, cansaço, desprezo, em que vida perde o valor, torna-se nada – sintomas tão contemporâneos.

<sup>171</sup> Niilismo – como total ausência de sentido provocada pelo esboroamento dos valores transcendentais (Cf. MARTON, 1993, p. 65), ou seja, dos valores que se tinham como superiores à vida, tais como: Deus, essência, bem, verdade, ideal. Trata-se do esgotamento dos projetos teleológicos e escatológicos baseados na crença de um além-mundo ideal (Cf. BARRENECHEA, 2014, p. 60). Tal falência de valores diagnosticado por Nietzsche, está presente em sua metáfora de anúncio da “morte de Deus”, ou seja, o declínio da metafísica e dos valores platônicos e judaico-cristãos (ibidem). O esfacelamento dos valores transcendentais acabou por instaurar uma ausência de valores, o que deve ser superado pela transvaloração dos valores e a criação de novos valores. Na interpretação de Deleuze (1976, p. 28): “Nietzsche chama de niilismo o empreendimento de negar a vida, de depreciar a existência; analisa as formas principais do niilismo: ressentimento, má consciência, ideal ascético; chama de espírito de vingança o conjunto do niilismo e de suas formas”. Dos diversos aspectos do niilismo, segundo Deleuze, um é a negação da vida pelos valores superiores (niilismo negativo); o outro é a negação da vida como reação (niilismo reativo), trata-se de uma vontade de nada advinda da própria negação dos valores superiores (o que chega a um nada de valores), em que a vida se torna sem sentido – um *tedium vitae*. Ainda, um terceiro estágio é do niilismo passivo, em que uma vontade de nada atinge o grau de um nada de vontade (Cf. DELEUZE, 1976, p. 123-130).

<sup>172</sup> A consideração poética de Nietzsche como um jogador da máscara do bufão será abordada no capítulo 3 desta tese, na seção “O filósofo bufão”.

O problema psicológico no tipo do Zaratustra consiste em como aquele que em grau inaudito diz Não, faz Não a tudo a que até então se disse Sim, pode no entanto ser o oposto de um espírito de negação; como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve — Zaratustra é um dançarino —: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abismal pensamento”, não encontra nisso entretanto objeção alguma ao existir, sequer ao seu eterno retorno — antes uma razão a mais para ser ele mesmo o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... Mas esta é a ideia do Dionísio mais uma vez.

### 2.3.3 No mar das ondas incontáveis de risos

A afirmação trágica e dionisíaca é um dizer-sim à vida, envolvendo todos os seus aspectos positivos e negativos, o que corresponde à geração e a capacidade de alegria afirmativa: alegria trágica. Tal afirmação demanda a criação, a avaliação crítica e a transvaloração dos juízos e valores morais transcendentais e tidos como verdades.

Nietzsche, para a criação e a afirmação trágica da vida, conclama o gênio do coração, sua máscara filosófica *par excellence*, Dionísio – o deus das metamorfoses, dos processos inconscientes e instintivos, do caos, dos coletivos orgiásticos, da festa profana, dos ritos de fertilidade, das passagens entre morte e vida, da congregação das forças criadoras e selvagens da terra e do corpo, da desmedida, do êxtase e do entusiasmo. Divindade tectônica, perturbador do *status quo*, travesso, brincante, minoritário, animalesco. Capaz de sofrer os mais terríveis dilaceramentos e renascer afirmativamente, na dança, na leveza, na metamorfose, padecedor alegre – das paixões afirmativas<sup>173</sup>.

Dionísio afirma tudo o que aparece, “mesmo o mais áspero sofrimento”, e aparece em tudo o que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico. (...) será tudo passível de tornar-se objeto de afirmação, isto, é de alegria? (...) Entretanto, na verdade o trágico não está nesta angústia ou nesta repulsa, nem numa nostalgia da unidade perdida. (...) O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação (...). **Trágico designa a forma estética da alegria**, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. **O que é trágico é a alegria**. (...) Uma lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica da pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde, é o sonho anti-dialético e anti-religioso que atravessa toda a filosofia de Nietzsche. O trágico não está fundado numa relação entre o negativo e a vida, mas na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo (DELEUZE, 1976, p. 14 – *grifo nosso*).

Nietzsche enaltecendo a dinâmica do vir-a-ser, do eterno criar-e-destruir, extravasa as condicionantes e categorias de fixação do “Ser”, afirma a multiplicidade e a pluralidade do que

<sup>173</sup> “Paixões alegres” no sentido espinosiano, de forma breve, são ações que recebemos, sofremos e padecemos, desdobram-se em afetos que aumentam a nossa alegria, a nossa potência e vontade de agir. A paixão é afeto que toca e transforma o corpo (ser próprio).

devém, rachando o pensamento metafísico fundamentado na invenção de transcendentos e, também, o pensamento dialético e dicotômico calcado na Identidade, que procede por uma lógica da semelhança e da valoração através da negação.

A afirmação dionisíaca ou trágica leva em conta a experiência, a afecção e a intensificação fortalecedora de todos os tipos de paixões, a manifestação dos instintos, o intenso fluxo beligerante da vontade de potência, a ênfase no corpo como relações de forças múltiplas, a valorização da terra e da vida em um plano de imanência, a celebração do vir-a-ser na alegria do múltiplo.

A afirmação, além de envolver a contínua avaliação dos valores, também implica fundamentalmente um trabalho ético e estético sobre si e a própria existência, a auto superação, o retorno incessante de avaliação e de recriação de si mesmo. Para tal, é importante ter a capacidade de rir, especialmente, rir de si mesmo, adquirindo a necessária sabedoria do riso.

O filósofo bufão Nietzsche, brincante de Dionísio, convida ao riso para o embate com a dor, a falta de sentido, o terrível – a fim de exaltar e acolher os múltiplos aspectos paradoxais da vida. Desejar o trágico, como aspecto e condição inerente à vida, em que a vivência do trágico é transmutada em fortitude e gaia ciência (saber alegre), coroa a vida de riso, de alegria de viver e de afirmação. Tais concepções tornam o pensamento sobre o trágico em Nietzsche extremamente singular e original.

No jogo de cara-e-coroa de Nietzsche, o que prevalece é o próprio jogo, o movimento, da moeda e da roda da fortuna, que se desenrola no fluxo e refluxo das forças e plasticidades do constante vir-a-ser, da transformação, preconizando a alegria diante da valorização e da prodigalidade da vida, envolvendo todas suas vicissitudes e múltiplos aspectos. E para jogar mais um lance neste aventureiro jogo, é preciso estar vivo e querer a vida, ao ponto de amá-la e celebrá-la, mesmo em seus aspectos tenebrosos.

Pois bem, outra vez! “*Da capo*” como dizem os mestres de pista do circo anunciando a repetição dos maravilhosos e perigosos saltos mortais dos trapezistas pelos ares. De novo, ao ponto de querer o eterno retorno de todas as coisas: “quero, quis, hei de querer<sup>174</sup>.” Quem quer? Quem pode? Como questiona provocadoramente Deleuze (1976, p. 14): “será tudo passível de tornar-se objeto de afirmação, isto é, de alegria?”.

A afirmação trágica envolve o ato e a reverberação do riso, como se a vida mesmo se alegrasse ao ser afirmada e assim risse. A vida deve rir a valer, “ondas de incontáveis risos”

---

<sup>174</sup> “‘Todo o ‘Foi assim’ é um fragmento, um enigma e um horrendo acaso – até que a vontade criadora diga a seu propósito: ‘Mas assim eu quis!’ Até que a vontade criadora diga a seu propósito: ‘Mas assim eu quis! Assim hei de querê-lo!’ (NIETZSCHE, 2005b, p. 173).

(NIETZSCHE, 2001, p. 53), diante da empreitada absurda, patética e alegre da afirmação da vida pelo humano na experimentação e criação de sentidos alegres e afirmativos que não pretendem dar finalidade à existência. Tampouco sentido à vida, que não carece de sentido.

Jogo e atuação patéticos em uma finita e efêmera jornada, em pleno mar da eterna comédia do existir – com suas ondas que não se detém e variavelmente devém. Nesse momento de riso, de afirmação e de instante imenso, talvez a vida nos abrace integralmente com seu sopro cheio de graça e beleza, por um instante que requer a profunda eternidade<sup>175</sup>. O que faz cantar: vida, “eu te amo junto com teus pesares”<sup>176</sup>! Pois, também, como já dizia o poetinha, “a vida só se dá pra quem se deu”<sup>177</sup>.

## 2.4 Trágico da seriedade: a breve tragédia e os mestres da finalidade da existência

Qual foi, até hoje, o maior pecado, na terra? Não foi a palavra daquele que disse: ‘Ai de vós que rides agora!’ Possível que ele mesmo não encontrasse, na terra, nenhum motivo para rir? [...] Esse – não amava bastante; do contrário, nos teria amado também a nós, os risonhos! (NIETZSCHE, 2005b, p. 342-343).<sup>178</sup>

No aforismo 1 de GC, Nietzsche (2001, p. 51) inaugura a distinção entre o trágico da seriedade (das morais, religiões e dos ideais ultramundanos) e o trágico ridente (dionisíaco). Aí, o filósofo trata dos “mestres da finalidade da existência”, agentes e perpetuadores de uma grave e séria tragédia ao promulgarem a melhora e a correção da existência, com valores *ad infinitum* forjados, tidos como supremos, superiores e verdadeiros acima de tudo. Em suas correções dos modos de existir e da vida, como se estes fossem insípidos erros e sem sentidos intrínsecos, ao fim, acabam por negar, depreciar e extinguir a vida, o mundo e o existir em sua multiplicidade, fertilidade, aporia, imperfeição e inacabamento. Sob pesos, castigos, punições, ressentimentos, prescrições, ideais, morais, valores e artigos de fé, a vida mesmo passa a ser um fardo a carregar, ao ponto de ser indesejada e desprezada, com o torpor, a lamúria, o

<sup>175</sup> “‘A dor diz: ‘passa, momento!’ Mas quer todo o prazer eternidade – quer profunda, profunda eternidade!’ – NIETZSCHE, 2005b, p.270.

<sup>176</sup> Frase de “Hino à Vida” (1887), composição musical de Nietzsche a partir do poema “Oração à Vida” (1881) de Lou Salomé, dedicado por ela ao filósofo. Nietzsche manifestou o desejo de que o hino fosse cantado em sua memória. Segundo Ferraz, para o filósofo, tal composição carrega o intuito de expressar o que a linguagem discursiva tantas vezes não dá conta, através da música, “o afeto de minha filosofia se exprime neste hino!” (NIETZSCHE, *apud*, FERRAZ, 1994, p. 127). Da mesma forma, Nietzsche considera o desfecho do poema como sendo uma forte expressão do *páthos* trágico – “a expressão mais forte da *hybris*, no sentido grego, do desafio ímpio do destino, por conta de um excesso de coragem e de arrogância” (ibidem, p. 126-127). A última frase do poema de Lou Salomé (epígrafe que abre essa tese) é uma fala à Vida: “Fecha-me em teus braços: se já não tens felicidade a me dar - pois bem, dá-me tua dor!”.

<sup>177</sup> Música “Como Dizia o Poeta” – de Vinícius de Moraes e Toquinho, 1971, LP “Vinícius de Moraes, Maria Medalha e Toquinho”.

<sup>178</sup> Nietzsche, em AFZ, coloca que se Jesus tivesse vivido mais, ele teria tido tempo de retratar-se de sua doutrina, louvaria o amor ao riso e à terra, e não às lágrimas. “Tivesse permanecido no deserto e longe dos bons e dos justos! Talvez aprendesse a viver e aprendesse a amar a terra – e a amar, também, o riso! Acreditei-me, meus irmãos! Morreu cedo demais: abjuraria ele mesmo a sua doutrina se tivesse chegado à minha idade! Nobre bastante, era ele, para fazê-lo” (NIETZSCHE, 2005b, p. 100).

ressentimento e a descrença do espírito de gravidade. A tragédia da seriedade tem seus “atores” trágicos que nada podem dar e criar em prol da vida como tendo valores em si mesma, assim, apenas tiram, negam, denigrem, lucram e perpetuam valores que negam e obstaculizam as potências e a prodigalidade da existência em seu devir e mundanidade. Esses trágicos da seriedade são nietzschianamente antitrágicos, pois não gozam da alegria do trágico dionisíaco, da consciência da comédia da existência, do saber alegre, do riso “corretor” (NIETZSCHE, 2001, p. 53), da leveza, da graça, da sensualidade, da transfiguração, da paródia zombeteira, em criação e amor de afirmação da vida e da existência.

Ora, mas quem são os atores ou os fantoches desta tragédia da seriedade? Pois, nós contemporâneos, “homens atuais” já estamos muito distantes do tempo do “excêntrico” filósofo Nietzsche e, mais ainda, dos tempos longínquos dos míticos heróis e das tragédias gregas... Porém, estamos ainda sendo tocados e mortificados pelas velhas tragédias das morais e das religiões, perpetuando-as em pequenas ações de um vil cotidiano, em um falso livre-arbítrio? Há muitos de nós sobrecarregados com penúrias, pesos, lamentos, ressentimentos, culpa, má consciência, levando a vida como um fardo? Somos heróis de pequenas tragédias “umbilicais”, em o que o “eu” e o “meu” despontam como o grande mundo reduzido à grande finalidade do proveito próprio? Ainda há entre nós quem busca o paraíso no além, num mundo ideal, num além-mundo? Ainda há o desejo de um salvador que possa redimir nossas desgraças? Precisamos de salvadores e corretores do mundo? Quem salva ou se salva? Quem é salvo por uma boa ação, uma pregação ou um voluntarismo de um homem bom e justo<sup>179</sup>? O que está sempre postergado para um depois de amanhã? O que nos deixa tão sérios ou pesados?

Quais fardos carregamos e com quais justificativas? Há cargas de um dia-a-dia sobrecarregado de “pequenas tragédias” cheias de justificativas sem vigor e prodigalidade? Há soterrados ou refugiados pelas pesadas tragédias do seu tempo? Há que se dizer sim, para suportar, servir, obedecer e logo adoecer? Por quanto? Tantas heranças e construções de uma longa história da humanidade, tanta evolução científica, tecnológica e virtual. Quem sabe a saída seria a colonização da lua? Quanta longevidade adquirida e a cada dia sente-se mais forte o olor pútrido dos que vivem ainda, com tanta apatia diante dos que morrem e matam. Quem sente? Ainda estamos no tempo das tragédias? As tragédias da seriedade, das morais, das religiões e das pequenas políticas? Quem sabe, indagaria Nietzsche:

(...) por enquanto a comédia da existência ainda não se “tornou consciente” de si mesma, por enquanto este é ainda o tempo da tragédia, o tempo das morais e religiões.

<sup>179</sup> “Oh, esses bons! *O homem bom* nunca diz a verdade; ser bom dessa maneira é, para o espírito, uma doença” (NIETZSCHE, 2005b p. 239). “Suspeitai de todos aqueles que falam muito da sua justiça! Na verdade, em suas almas não falta somente o mel!” (Ibidem, p. 130).

Que significa o aparecimento sempre renovado dos fundadores de morais e religiões, dos incitadores da luta pelas avaliações morais, dos mestres dos remorsos e das guerras religiosas? Que significam esses heróis neste palco? (NIETZSCHE, 2001, p. 52).

Diante de tais questões não temos mais os sete sábios da Grécia para nos responder e acudir. Mas para o “bem pensar”, o “bem-estar” e para redimir a vida dos sofrimentos e da falta de sentido, temos os renovados “mestres e doutores da finalidade da existência”! Para tais mestres, não basta existir, é necessário encontrar justificação, motivos e finalidades para a existência, para além dela mesma. Buscar a razão da vida, fora da vida, para além da vida.

A existência, com seus aspectos ameaçadores, incontroláveis, imperfeitos, inconstantes, temíveis, terríveis e irracionais, precisa ser justificada e, ainda mais, corrigida. Os mestres da finalidade da existência precisam saciar a vontade de justificação e de prescrição sobre o sentido da vida, para isso “levam a coisa a sério”. Assim, a vida e a existência tornam-se algo sério.

Levar a sério – O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina –oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: –assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda “gaia ciência”. – Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (NIETZSCHE, 2001, p. 217).

Os mestres da finalidade da existência “transformam a existência, nós mesmos, e principalmente eles próprios em algo de sério, a que se deve toda mímica de respeito” (FERRAZ, 1994, p. 101). Mas o que fazem os mestres com suas sérias finalidades da existência?

Como observa Nietzsche, criam e impigem uma tragédia da seriedade, condizente à tragédia perpetuada e sempre renovada das morais e das religiões, dos que fundam e pregam doutrinas e, assim, condicionam à existência humana a uma pretensa finalidade. A fim de que a existência possa ser melhorada, ou seja, de alguma forma tornada “útil”, “proveitosa”, “verdadeira”, “perfeita”, moralmente “boa”.

Os mestres da finalidade da existência aportam uma perspectiva pessimista e moralista da vida, subjugando a vida a uma tarefa séria e pesada, pois, como observou Nietzsche, escapa àqueles a visão e a consciência da comédia da existência. Tais mestres disseminam a crença em “verdades”, “leis” e “doutrinas” que eles mesmos forjam, justificando “tragédias”, com fundamentos, sentidos e juízos morais inventados. Ademais, levando a coisa a sério, não conseguem rir da existência, nem de si mesmos. Buscam privar-nos do riso e do saber alegre,

ao impingir à existência: o peso, os fardos, a seriedade, a suportação heroica ou resignada. “Ai de vós que agora rides! Porque gemereis e chorareis”<sup>180</sup>.

Conforme os mestres da finalidade, é preciso ter razões para poder suportar a vida e quem sabe até promovê-la, criando ou crendo em justificativas e razoabilidades para uma existência tão cruel, insensata, ilógica, imperfeita, indômita – que deve, pois, ser melhorada. Para isso, segundo Nietzsche, entram em cena os tais mestres:

Para que tudo o que ocorre necessariamente e por si, sempre e sem nenhuma finalidade, apareça doravante como tendo sido feito para uma finalidade e seja plausível para o ser humano, enquanto razão e derradeiro mandamento – para isso, entra em cena o mestre da ética, como mestre da finalidade da existência; para isso ele inventa uma segunda, uma outra existência, e com sua nova mecânica tira essa velha, ordinária existência de seus velhos, ordinários eixos. Sim, ele não quer absolutamente que riamos da existência, tampouco de nós – tampouco dele (NIETZSCHE, 2001, p. 53).

A renovada necessidade de justificativa e finalidade da existência para tornar a vida plausível e razoável, também produz a aparição renovada dos “mestres da finalidade da existência”, que apresentam pretensas soluções para problemas, muitas vezes, por eles mesmos inventados. Como analisa Nietzsche (2001, p. 53- 54):

(...) a natureza humana foi mudada por esse aparecimento sempre renovado de tais mestres e doutrinas da “finalidade”. O homem tornou-se gradualmente um animal fantástico, que mais que qualquer outro tem de preencher uma condição existencial: ele tem de acreditar saber, de quando em quando, por que existe, sua espécie não pode florescer sem uma periódica confiança na vida! Sem fé na razão da vida! E sempre de novo, de quando em quando, a estirpe humana decretará: “Existe algo de que não se pode mais rir em absoluto!”.

Lembremos que o riso foi considerado pelo catolicismo como impudico, mundano, um ato herético, pecaminoso e diabólico, como manifestação do corpo torpe, a ser punido e renegado. As expressões do corpo que ri e faz rir eram consideradas indignas. O poder de tornar-se outros e jogar múltiplos papéis afrontando, parodiando, satirizando as ordenações sociais e inventando outras realidades, com isso divertindo e agregando gentes, foi violentamente combatido pelo catolicismo medieval<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> Sermão de São João Crisóstomo, Bispo de Constantinopla (século V), seguindo as premissas de São Paulo: “Choremos, meus caros irmãos, choremos para que possamos rir e nos divertir sinceramente ao tempo da verdadeira alegria. As alegrias daqui de baixo são inteiramente misturadas de tristeza. Nunca são puras. As do alto, distantes de toda malícia, de toda impostura, são desprovidas de qualquer perigo” (Cf. MACEDO, 1997, p. 555).

<sup>181</sup> Os primeiros concílios excomungaram os atores, seus conjugues e descendentes (por exemplo, o Concílio de Arles em 314 d.C.). Ainda que os atores fossem contratados para atuar no teatro medieval religioso e catequético da igreja católica, geralmente era para fazerem papéis de diabos, cômicos ou taverneiros. Não tinham sequer o direito de receberem as honras fúnebres, sendo atirados em valas comuns. Podemos conjecturar que a caça às bruxas da Inquisição Medieval, por exemplo, com o *Malleus Maleficarum* (1484), no combate ao paganismo, dizimou muitos dos possíveis dados a respeito das mulheres que atuavam como cômicas. No paganismo, a mulher tinha uma figura essencial ligada aos ritos de fertilidade e de cura, aportando o poder mítico do riso vital e de renascimento. Mênades, bacantes, cômicas *dell'arte*, jogralesas, bobas, bufonas e perseguidas pela Inquisição poderiam nos apontar caminhos para necessários estudos e análises sobre quão antiga (inaudita, não visibilizada e não sabida) é a presença da mulher na história e na genealogia da palhaçaria.

A ode ao corpo e ao riso eram sinais de heresia, de afronta aos dogmas católicos baseados na negação do corpo e da terra, pregando a culpa, a penúria, o castigo e o sofrimento nesta vida, como forma de redimir a existência e encontrar a alegria e a bem-aventurança apenas em um além-mundo prometido.

Em “O Nome da Rosa”, a personagem do sacerdote erudito Jorge (sacerdote da negação), bibliotecário cego, detentor e proibidor dos manuscritos sobre o riso e a comédia (tais como, o segundo livro da “Poética” de Aristóteles, não escrito ou desaparecido), profere contra o sopro e a corporalidade do riso, julgado como ato blasfemo:

Se um dia – e não mais como exceção plebeia, mas como ascese do douto, consignada ao testemunho indestrutível da escritura – se tornasse aceitável, e aparecesse nobre, e liberal, e não mais mecânica, a arte da irrisão, se alguém um dia pudesse dizer (e ser escutado): eu rio-me da Encarnação... Então não teríamos armas para deter a blasfêmia, porque ela conclamaria as forças obscuras da matéria corporal, as que se afirmam no peido e no arrote, e o arrote e o peido arrogariam a si o direito que é só do espírito, de soprar onde quer! (ECO, 1983, p. 535).

#### 2.4.1 O espírito de gravidade

Os “trágicos” da seriedade, das morais e das religiões – tidos como mestres da finalidade da existência – acabam por fazer pairar uma atmosfera de chumbo sobre a existência, através da presença do espírito de gravidade que impera no funcionamento de suas máquinas rangentes<sup>182</sup>, ao edificarem finalidades e justificativas para o viver, porém, contra à vida e a valoração desta em si mesma.

O espírito de gravidade se sobrepõe, insiste e persuade para que se diga: “Sim, a vida é um pesado fardo!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 231). Até que se processe a interiorização da gravidade, do peso e da seriedade como traço de constituição de uma natureza pessoal deturpada, como paradigma subjetivo e psicológico. O espírito de gravidade, com perfídia e dúvida depreciativas, faz a vida não valer a pena, alastrando esterilidade, torpor, enfermidade do ser, opressão, prostração, tristeza, apatia, falta de gosto e impotência.

O espírito de gravidade, também foi representado por Nietzsche como um pesado anão – opressor e vingativo que monta e senta deliberadamente nas costas de Zaratustra, o puxa para baixo, seu demônio e mortal inimigo: “meio anão, meio toupeira; aleijado, aleijador; pingando chumbo em meus ouvidos e pensamentos como gotas de chumbo no meu cérebro” (NIETZSCHE, 2005b, p. 191).

<sup>182</sup> Referência ao aforismo “Levar a coisa a sério”, em GC. Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 217.

O espírito de gravidade, uma espécie de demônio articulador das máquinas rangentes de levar a coisa a sério, está atrelado aos processos de negação da vida e àqueles que precisam justificar a existência: “a vida *deve* ser amada, *pois!* O ser humano *deve* promover a si e ao próximo, *pois!* E quaisquer que sejam e venham a ser futuramente esses *Deves* e *Pois!*” (NIETZSCHE, 2001, p. 53). Pois, devem prerrogativa e necessariamente corrigir moralmente a existência, para então amá-la, sentenciando o que se deve ou não e, assim, criando, *pois*, “justificativas alheias”<sup>183</sup>, extrínsecas à vida em si mesma.

O trabalho da moral, das religiões e da metafísica na invenção de um mundo ideal e um além-mundo, com seus mestres da finalidade da existência que professam preceitos fundamentais de verdade, e para isso “inventam uma segunda, uma outra existência” (NIETZSCHE, 2001, p. 53), são expressões de pessimismo e de negação deste mundo e desta vida – que para ser suportada e aceita, precisa ser justificada. Conforme analisa Barrenechea (2014, p. 128-129):

Por isso, durante muito tempo, a existência do homem foi conspurcada, esvaziada de sentido em si própria. Nessa perspectiva, era outorgado ao viver um sentido fora do mundo, para além do mundo. Era preciso que os filósofos, os moralistas, os religiosos criassem um sentido, um objetivo para justificar a existência, pois esses indivíduos ascéticos, que rejeitavam a vida, sustentavam que o viver não tinha sentido em si mesmo. Eles argumentavam que as dores do mundo, a finitude, a morte, todos os aspectos trágicos demonstravam a inconsistência da vida, a sua insuficiência. Por isso, a existência precisava sempre de uma justificativa alheia: o viver era colocado na dependência de um fator extrínseco. [...] Em suma, todos os “melhoradores da humanidade”, inclusive os referidos trágicos da seriedade, torturam o homem com o peso de valores ultramundanos, com o peso de concepções que depreciaram o corpo, os instintos, as forças espontâneas. Nessa concepção prescritiva, a vida foi interpretada como uma *meditatio mortis*, apenas como uma meditação demorada para que o homem pudesse conquistar uma bela morte, e assim conseguisse voltar ao seu pretense lugar originário: o além.

Em a “Visão do Enigma” é justamente com o espírito de gravidade (na figura do anão) com quem Zaratustra se defronta para ser capaz de afirmar seu pensamento abismal: a afirmação integral da vida e o seu eterno retorno – envolvendo todos os acontecimentos, mesmos os terríveis e dolorosos. Para isso, com coragem, Zaratustra brada: “Anão! Ou tu ou eu!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 192).

Após este embate com o anão (espírito de gravidade), segue-se a visão de Zaratustra de um homem desesperado devido uma sufocação, ocasionada por uma cobra que envolve seu pescoço e entra em sua garganta. Zaratustra, sem sucesso, tenta ajudar o homem a livrar-se da cobra, até que lhe ordena: “Morde! Decepa-lhe a cabeça. Morde!”. Então, o homem (um pastor)

<sup>183</sup> Barrenechea (2014, p. 128) observa que os destaques de “deve” e “pois” feitos por Nietzsche, “aludem a uma correção da existência (“deve”), articulada com uma justificativa (“pois”), colocada para além dela mesma”, segundo o autor uma “justificativa alheia: o viver era colocado na dependência de um fator extrínseco”.

mordeu e cuspiu longe a cabeça da cobra e, a partir daí, mostrou-se como “um ser transformado, translumbrado que ria! Nunca até aqui, na terra, riu alguém como ele ria!” (Idem, p. 195).

A partir destas narrativas metafóricas da filosofia nietzschiana, prenas de imagens conceituais, podemos depreender que para poder afirmar a vida é preciso romper com a sufocação provocada pela negação (e a incapacidade de afirmação) da vida e seu eterno retorno, com o par – seriedade e espírito de gravidade, com a concepção do eterno retorno como fardo de repetições de ciclos viciosos e indesejados. Como ordenou Zaratustra, é preciso morder a cabeça da serpente de chumbo (o espírito de gravidade e da negação da vida) que se introjeta no ser, no corpo e sufoca quase até a morte. Cuspi-la para fora, então, poder dar trânsito ao livre sopro, ao respiro, à vida, ao riso aliado à alegria regozijante e redobrada, advinda da própria capacidade de afirmação da vida e de seu eterno retorno.

Ao contrário da sedução demoníaca feita pela serpente bíblica, para que se mordesse o fruto proibido da árvore da vida, na paródia nietzschiana, Zaratustra ordena que se morda a própria cabeça da cobra, para que se possa celebrar e desfrutar as tentações e as sensações desta vida e deste mundo. Em uma necessária queda no paraíso: o plano da imanência e da mundanidade. Sem impedimento, rejeição, culpa ou castigo em desfrutar os prazeres, as sensualidades e as intensidades dessa vida, desse corpo e de tudo o que frutifica e perece nessa terra. Se há um paraíso, é este mundo que não necessita da vergonha, dívida e culpa. E nós, seres deste mundo, somos seres-em-obra de mundos, em constante criação e devir.

#### **2.4.2 A horrível contrapartida do riso**

O trágico nietzschiano não nega os aspectos negativos da vida, pois eles são conteúdos dos processos de transmutação e criação para a afirmação alegre da existência. Portanto, são entendidos e afirmados como necessários.

Deleuze aborda a transfiguração paródica e zombeteira que Nietzsche opera em sua filosofia com humor, pela “horrível contrapartida do riso” (NIETZSCHE, 2001, p. 53):

Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos. Se você colocar o pensamento em relação com o exterior, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre. Acontece com frequência a Nietzsche encontrar-se diante de algo que considera repugnante, ignóbil, de causar vômito. E isto o faz rir, ele faria mais ainda se fosse possível. Ele diz: mais um esforço, ainda não está nojento o bastante, ou, então, é formidável como isto é nojento, é uma maravilha, uma obra-prima, uma flor venenosa, enfim, “o homem começa a tornar-se interessante” (DELEUZE, p. 5, 2015).

Eis que o trágico nietzschiano se alia à consciência da comédia da existência e ao distanciamento avaliativo que permitem a paródia transfiguradora que leva ao riso do que até então é considerado como melhor, verdade, ideal e valores supremos, com seus tipos, roupagens e “atuações” carregadas de seriedade e gravidade aparatosas. Portanto, o trágico do riso, da alegria e da afirmação, difere e não se coaduna com o trágico da seriedade dos mestres da finalidade da existência, das morais e das religiões.

É inegável que a longo prazo cada um desses grandes mestres da finalidade foi até agora vencido pelo riso, a razão e a natureza: a breve tragédia sempre passou e retrocedeu afinal à eterna comédia do existir, e as “ondas de incontáveis risos” – nas palavras de Ésquilo – devem finalmente se abater sobre os maiores desses trágicos também (NIETZSCHE, 2001, p. 53).

Na concepção de trágico afirmativo, dionisíaco e alegre em Nietzsche, a existência não precisa de prescrição ou correção, pois para o filósofo, a existência não é para ser justificada, melhorada ou suportada, mas, sim, ser afirmada e amada, como dádiva, graça e fortitude, implicando sofrimentos, incompletudes e imperfeições.

Podemos conjecturar que a questão problemática não está na criação de sentidos para a existência, mas na avaliação dos valores desses sentidos e criações, tendo como critério e crivo, a vida – sua potencialização e afirmação. Como coloca Nietzsche (2001, p. 215): “*In media vita* (no meio da vida). ‘*A vida como meio de conhecimento*’ – com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir alegremente!* E quem saberá rir e viver bem, se não entender primeiramente da guerra e da vitória?”.

Chaplin disse em “Luzes da Ribalta” (1952): “a vida não tem sentido, mas temos de lhe dar um”. E para tal, é decisivo adquirir e exercitar a capacidade de perceber a comédia da existência, tornando-se consciente desta e de si mesmo<sup>184</sup>, para a aprendizagem e a conquista de um saber alegre em afirmação trágica, que nos permitam rir de nós mesmos, das breves tragédias sérias da existência e para além de nós. Então, no plano da eterna comédia do existir, poder olhar nossas invenções, criações de sentidos, artimanhas, tentativas, mascaradas, atos, imbróglios e tantas breves tragédias e rir, inclusive rir de si mesmo! “E sempre ri de todo o mestre que nunca riu de si também” (NIETZSCHE, 2001, p. 5). Que possamos, com fôlego livre e *spiritus*<sup>185</sup> de alegria, agir, sofrer e desfrutar a “horível contrapartida do riso”:

Por mais tolas e entusiasmadas que sejam suas invenções e avaliações [...] – e todas as éticas foram sempre tão tolas e antinaturais que cada uma delas arruinaria a humanidade, caso se apoderasse dela – ainda assim! A cada vez que o “herói” entrava em cena algo de novo era alcançado, essa **horível contrapartida do riso**, essa profunda comoção de muitos indivíduos ao pensar: “Sim, vale a pena viver!”, sim,

<sup>184</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 52 – sobre a necessária perspectiva e consciência da comédia da existência.

<sup>185</sup> Em latim, *spiritus*: sopro, respiração.

vale a pena que eu viva! – a vida, eu, você, todos nós mutuamente, voltamos a ser interessantes por algum tempo (NIETZSCHE, 2001, p. 53 – *grifo nosso*).

A horrível contrapartida do riso abate a breve tragédia da seriedade, evidenciando a eterna comédia da existência, em que resplandece a “grande tragédia” e o retorno do trágico. Conforme analisa Barrenechea (2014, p. 131):

O retorno do trágico – para além dos trágicos da moral, da metafísica, da religião e da seriedade – consiste em rever, de forma lúdica e irônica, com alegre sabedoria, a condição desse torturado animal, desse animal tão sacrificado por fantasias, utopias, por visões teleológicas. Esse animal tornado antinatural, extraviado, cansado de sua seriedade, pode recuperar a leveza; leveza que pode ser enxergada a partir de outra perspectiva do trágico.

Um retorno do trágico que inaugura o trágico da paródia, do riso, do saber alegre, da fidelidade à terra, da leveza, da afirmação, onde os encontros e embates entre pranto-e-riso, prazer-e-dor, morte-e-vida, instante-e-eternidade possam ser afirmados como pares de composição paradoxal e forças plásticas da própria existência em constante devir. A tragédia encontra a paródia, o trágico afirmativo se alia ao cômico e ao riso. E, finalmente, o bufão e o palhaço entram em cena para acolher o herói abatido: e rir.

Quem sabe será possível uma solução cômica, uma superação das breves tragédias da existência? Para o fluxo e o refluxo da grande tragédia afirmativa da comédia da existência, Nietzsche conclama: que comece paródia!

[...] que monstruoso tema de paródia o estimulará em breve? “*Incipit tragoedia*” (a tragédia começa) – diz o final deste livro perigosamente inofensivo: tenham cautela! Alguma coisa sobremaneira ruim e maldosa se anuncia: *incipit parodia*, não há dúvida (NIETZSCHE, 2001, p. 10).

Para Nietzsche, a “breve tragédia” da seriedade é abatida pela eterna comédia do existir, que por sua vez afirma integralmente a vida, incluindo seus aspectos negativos, sem vontade de justificação, melhoria ou correção da existência. O trágico do riso, da alegria e da afirmação da vida opõe-se ao trágico da seriedade, pois não se pauta na necessidade de justificativas e finalidades para a existência além dela mesma. Não pretende melhorar ou corrigir a existência (considerada como imperfeita, falsa, inconstante, torpe), tampouco forja uma segunda existência, uma existência ideal, pretensamente perfeita – seja no plano filosófico, religioso ou mesmo social. O trágico do riso e da alegria é aliado à afirmação da vida em si mesma, celebra, ama a vida e a existência, com *amor fati* – ao ponto de querer o eterno retorno de todas as coisas.

O processo e a atitude de afirmação vital são acompanhados e impulsionados por uma potente alegria. Por sua vez, a própria afirmação vital também produz, reverbera e redobra tal alegria – uma alegria trágica.

## 2.5 A alegria trágica

A alegria trágica faz graças das desgraças, sem negá-las ou depreciá-las, o que demanda a aprendizagem e o exercício do riso e da inocência, em um processo de aquisição de uma grande saúde e de uma gaia ciência – um saber alegre. Uma alegria trágica das travessias e do saber travesso, que não abdica ou foge das inevitáveis vicissitudes e passagens por sofrimentos, afirmando-os como necessários (sem consolo e resignação), em aumento de potência, de regozijo de viver e da graça do riso.

A alegria trágica envolve os aspectos trágicos da vida e não se confunde com otimismo supérfluo, alienação, autoengano, pretensa atitude “positiva” ou “proativa”, “onicontentamento”, atos e desvios simplesmente paliativos ou recompensatórios, breves prazeres hedônicos, consumo e exibicionismo de “felicidade” virtual ou material. Refuta a adesão acrítica aos padrões, modelos, mercadorias e valores da “felicidade contemporânea”, felicidade ou benevolência da moral cristã. Como disserta Nietzsche (2003, p. 148):

Na grande economia do todo, os horrores da realidade (nas emoções, nas cobiças, na vontade de poder) são incalculavelmente mais necessários do que aquela forma de pequena felicidade, a assim chamada “bondade”; é preciso até mesmo ser indulgente para chegar a conceder a esta última um lugar que seja, pois ela é condicionada pelo caráter mentiroso do instinto<sup>186</sup>.

A alegria trágica não se limita à “pequena felicidade” ou simplesmente ao “estar feliz”, pois vai além dos estados de felicidade, pondo à prova a capacidade dionisíaca de alegrar-se e rejubilar-se com a totalidade da existência e dos acontecimentos, incluindo os momentos em que não se foi feliz, como necessários. Destarte, alegria trágica não se detém apenas aos estados anímicos ou aos sentimentos de felicidade, visto que, também abarca os momentos tidos como infelizes, tristes, doloridos e tenebrosos da existência.

Nós, que nos refugiamos na felicidade; [...] que nos sentamos à beira das ruas, onde a vida passa como um grande fluxo, como um bloco de mascarados; nós, que cobiçamos justamente a embriaguez da felicidade: será que não possuímos um saber terrível? [...] Essa aversão a todos os espetáculos tristes, esse ouvido surdo a todo sofrimento, essa superficialidade arrojada e petulante, esse epicurismo voluntário de todo o coração [...]. Essa zombaria face aos melancólicos de gosto, dos quais sempre suspeitamos de falta de profundidade [...] Parece que nos sabemos muito facilmente destrutíveis e, talvez, até já destruídos e incuráveis; parece que tememos o peso da mão da vida e que, por isso, encontramos consolo em seu reflexo, em sua falsidade, em sua superfície e embuste variegados. Parece que somos alegres porque somos

---

<sup>186</sup> Nesta passagem de EH, “Por que sou um destino”, Nietzsche realiza uma crítica à moral cristã, à estimação da bondade e da benevolência, considerados por ele como sintoma de fraqueza, valores de decadência, incompatíveis com uma vida ascendente e afirmativa. Do mesmo modo, refuta o otimismo (o *homines optimi*) e o pessimismo, ambos daninhos. Assim como, a “pequena felicidade” do homem bom e de rebanho, imbuído em valores da moral cristã.

monstruosamente tristes. Nós somos sérios, nós conhecemos o abismo: é por isso que evitamos a seriedade (NIETZSCHE, *apud* SUAREZ, 1994, p. 20).

Segundo a citação acima, a felicidade, apontada por Nietzsche, envolve um saber trágico, um “saber terrível” que também passa pela dor. Uma felicidade que também conhece a tristeza e não foge dos enfrentamentos dos abismos de si e da existência. Uma alegria que quer a felicidade e tem a sua própria seriedade – “nós somos sérios, nós conhecemos os abismos”. Uma felicidade que se mede com o que se apresenta grandioso e pode revelar nossas pequenezas, fragilidades e limites. Com a possibilidade da queda, da perda do chão firme, das certezas, fundamentos e finalidades onde buscamos assentar e fixar nossa existência e crenças, incluindo a iminência dos riscos, do incontrollável e das necessárias passagens pelas questões abismais da vida.

O próprio sofrimento e a dor passam a ser encarados como oportunidades de superação, no embate produtivo de forças no fluxo da vontade de potência. O que demanda o exercício de distanciamento de si e do vivido, necessário para a visão da comédia do existir, a presença do riso e da alegria. Não há um culto do sofrer, o que é considerado como mau gosto “melancólico” e fraqueza para Nietzsche. Há uma escolha pela busca e o exercício de um saber alegre, um saber trágico e terrível.

No entanto, é importante perceber, para afastar simplificações conceituais, que tal alegria é considerada trágica, não apenas porque envolve os aspectos comumente tidos como trágicos e infelizes da vida. Alegria é trágica, pois, em Nietzsche, o trágico refere-se à afirmação irrestrita e amorosa da vida. A alegria é trágica, pois “trágico”, no sentido nietzschiano, diz respeito fundamentalmente ao *páthos* trágico, afirmativo e dionisíaco da afirmação vital.

Spinoza (2008) trata das paixões tristes e alegres que brotam das relações e dos encontros dos corpos (dos seres) e destes com o mundo. As paixões alegres aumentam a nossa potência de agir e a alegria de viver; as tristes nos enfraquecem, diminuem nossa potência de agir. A nosso ver, pela perspectiva nietzschiana, as paixões comumente consideradas tristes não são tidas como ruins, a serem desprezadas, evitadas ou negativas. Visto que, tudo o que nos acontece é considerado como sendo necessário, seja ruim ou bom, triste ou alegre.

Nesse sentido, as tristezas, fraquezas, adoecimentos, decadências e sofrimentos são vistos como meios de autoconhecimento, de superação de si e dos valores dados, então, transformados em paixões ativas, transfiguradas e transfiguradoras. Fundamentalmente, a afirmação da vida advém da conquista e da expressão genuínas de uma alegria irrestrita e trágica, que não se limita aos bons momentos, felicidades e prazeres vividos. O jogo

nietzschiano é o saber alegre advindo inclusive das paixões tristes, tornando-as alegria – necessidade, (re)criação, transfiguração e afirmação.

Trata-se de uma alegria exuberante e também inocente, que envolve um excesso de forças no processo da afirmação vital, uma espécie de *hybris* dionisiaca que aceita e lida com os desafios do destino, podendo ultrapassar os limites, com abertura e suscetibilidade para as dilacerantes metamorfoses do vir-a-ser, com implicação na luta e jogo agônico dos instintos, forças paradoxais das criações e necessárias transfigurações.

O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisiaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessita o máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança – em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas (NIETZSCHE, 2001, p. 273).

Segundo Nietzsche (2003, p. 85), trágico é o dizer-sim irrestrito à vida, mesmo aos seus aspectos mais terríveis e dolorosos. Uma afirmação plena, em que a vida em si mesma é coroada pelo riso e pela leveza, consagrada como cheia de graça. A alegria trágica é prenhe da afirmação da vida, a afirmação da vida é prenhe de alegria afirmativa, isto é, trágica.

Dissestes, sim algum dia, a um prazer [alegria]? Ó meus amigos, então o dissestes, também, a todo o sofrimento. Todas as coisas acham-se encadeadas, entrelaçadas, enlaçadas pelo amor – e se quisestes, algum dia, duas vezes o que houve uma vez, se dissestes, algum dia: “Gosto de ti, felicidade! Volve depressa, momento!”, então quisestes a volta de tudo! – tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, entrelaçado, enlaçado pelo amor, então, *amastes* o mundo – ó vós, seres eternos, o amais eternamente e para todo o sempre; e também vós dizeis ao sofrimento: “Passa, momento, mas volta!” *Pois quer todo o prazer [alegria] – quer eternidade!* Todo o prazer [alegria] quer eternidade para todas as coisas, quer mel, quer fermento, quer ébria meia-noite, quer túmulos, quer o consolo de lágrimas sobre os túmulos, quer dourados crepúsculos – o que não quer o prazer [alegria]! É mais sedento, afetuoso, faminto, morde em si mesmo, nele luta a vontade do anel – quer amor, quer ódio, é opulento, dadivoso, esbanjador, mendiga que alguém o tome, agradece a quem o tomou, gostaria de ser odiado – tão rico é o prazer [alegria] quem tem sede de sofrimento, de inferno, de ódio, de opróbrio, do aleijão, do mundo, pois este mundo, vós bem o conheceis (NIETZSCHE, 2005b, p. 376-377)<sup>187</sup>.

A alegria da afirmação da vida e o trágico alegre se relacionam à capacidade de perceber e exercitar uma perspectiva cômica da existência. O riso trágico advém com a abertura para a presença e a passagem da alegria em todos os episódios da existência, mesmo naqueles em que parece inexistir motivos de alegria ou de riso. A alegria e o riso trágicos são inerentes às possibilidades de superação da negação da vida e de seus momentos espinhosos. Podem abater

<sup>187</sup> Entre parênteses, acrescento o termo utilizado na tradução do mesmo texto por José Mendes, em que traduz “prazer” por “alegria” (Cf. NIETZSCHE, 2002).

o espírito de gravidade, liberar o peso e a sufocação da ideia do eterno retorno como mera repetição de ciclos indesejados, através de um processo de transmutação e ressignificação pela perspectiva cômica da existência. Junto ao trágico do riso, a vida passa a ser compreendida e sentida, sobretudo, como graça, dádiva e plano de composição (ética e estética) em constante devir.

O riso<sup>188</sup> trágico ou afirmativo é um riso de transmutação, de transvaloração, de abertura e exercício para outro entendimento – para uma “outra perspectiva do trágico” (BARRENECHEA, 2014, p. 131) da existência. Isto sugere uma perspectiva cômica do existir, mesmo onde se instaura o peso e a gravidade das tragédias da seriedade. Trata-se de um riso salutar da grande saúde e da afirmação trágica da vida.

Portanto, a alegria trágica se atrela à superação dos acontecimentos terríveis da vida e das tragédias da seriedade, permite a reinterpretação de tais acontecimentos pela ótica do riso e da comédia da existência. Para tal, são necessários a aquisição e o exercício de um saber alegre – uma “gaia ciência”. Um saber alegre que deseja a leveza, a sensualidade, o encanto e os tropeços de uma contínua dança “de pernas para o ar” com a vida, neste mundo.

## **2.6 O antitrágico do mundo sério e os palhaços trágicos de humor, diversão, distração, subtração e traição**

Homens cuja vida não é “ação”, mas um negócio, ficam sentados diante do palco e observam seres estranhos, para os quais a vida é mais que um negócio? “Isso convém”, dizem vocês, “isso distrai, assim pede a cultura!”. Pois bem! Então me falta frequentemente a cultura: pois a visão disso é muitas vezes é nauseante para mim. Quem tem em si tragédia e comédia bastantes fica de preferência longe do teatro [...] Oh quem nos contará toda a história dos narcóticos! É quase a história da “cultura”, da chamada cultura superior! (NIETZSCHE, 2001, p. 115).

Como vimos, Nietzsche (2001) ao tratar do trágico da seriedade, das morais e das religiões, no aforismo 1 de GC, põe em foco os “mestres e doutores da finalidade da existência”, peritos em levar a vida a sério, para o “bem pensar”, o “bem-estar” e para redimir a vida dos sofrimentos e da falta de sentido. Para eles, a existência e a vida, com seus aspectos ameaçadores, incontrolláveis, imperfeitos, inconstantes, temíveis, terríveis e irracionais, precisam ser justificadas e, ainda mais, corrigidas. Portanto, buscam encontrar razões para que a vida seja plausível para o ser humano – ainda que sejam razões e justificativas extrínsecas à

---

<sup>188</sup> Ferraz (1994; 2002) e Suarez referem-se ao riso em Nietzsche, como um “riso corretivo”. Barrenechea aporta a qualidade do riso como corretivo, assim como, “curativo”; especialmente enfatizando a qualidade do riso nietzschiano como sendo afirmativo e vital, um riso pleno e extraordinário ligado à afirmação da vida e ao dionisíaco (Cf. BARRENECHEA, 2014, p. 135, passim).

vida. Os renovados “salvadores da humanidade” têm vontade de melhoramento e correção do mundo, esforçam-se para que a vida seja “útil”, “proveitosa”, “verdadeira”, “perfeita”, moralmente “boa” e “exitosa”. Ignoram que a vida pode ser celebrada tendo sentidos em si mesma. E, assim, levam a vida a sério – como mestres das finalidades e justificativas, melhoradores e salvadores da existência, heróis dos fardos e “donos” da verdade –, não sendo capazes do riso paródico sobre as cenas do mundo, tampouco sobre si mesmos, pois carecem da consciência da comédia da existência. Assim, “sempre de novo, de quando em quando, a estirpe humana decretará: ‘existe algo de que não se pode rir em absoluto!’ (NIETZSCHE, 2001, p. 54).

“Uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento” (idem, 2001, p. 217) – é o levar as coisas a sério. Trabalhar bem e pensar bem. “A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica ‘séria!’” (*Ibidem*). E para estar bem, no pensar e no agir, necessita de brandura, bondade, paz e bem-estar<sup>189</sup>. Precisa da lógica – “da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança – em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas” (NIETZSCHE, 2001, p. 273). Precisa forjar e crer em um D(eu)s, em um além, em um Ideal para aplacar os mistérios da vida. Ao menos, é preciso ter finalidades para a existência, com justificativas e valores morais de juízo.

A existência deve, pois, ter finalidade; deve, pois, ser justificada; deve, pois, ser valorada; deve, pois, ser melhorada<sup>190</sup>. Pela religião, pela ciência, pela lei, pela história, pela filosofia e até pela arte. Afinal, trata-se da grande finalidade do homem de bem, de bens, dos homens sérios e superiores, dos que sabem muito bem levar as coisas a sério e fundar as devidas justificativas e finalidades da existência. Como deve ser.

Isso não compete aos palhaços. Aos palhaços compete a plena incompetência. Os palhaços não levam nada a sério, nem a si mesmos. Não há como levá-los a sério. São fora de lugar, estão fora da ordem, fora do progresso, fora do sério, fora da lógica, fora da razão. Aos palhaços cabe a completa inutilidade. A total falta de sentido. A gravidade?! Ora, só se for a gravidade daqueles que caem. Vagueadores, vagabundos, uns à toa na vida! “Palhaços nada valem. Aos paspalhos, os pontapés e as tortas na cara! Os risos e palhaçadas frívolas. Que assentem lajes e farão melhor bem à sociedade” – assim desdenham os homens sérios e utilitários. Homens sérios que possuem tanto apreço pelo riso fortuito e vil que serve à descontração, à diversão, ao relaxamento, à distração e à alienação das grandes ou pequenas

<sup>189</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 273.

<sup>190</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 53, sobre os mestres da finalidade da existência.

tarefas, fardos e finalidades sérias e valorosas da existência. Então, é para isso que servem os palhaços e suas “desimportâncias” e nulidades, para agradar e descontrair os homens sérios?

O labor moral do homem sério: “ele não quer absolutamente que riamos da existência, tampouco de nós – tampouco dele” (NIETZSCHE, 2001, p. 53). Pois, ““onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda ‘gaia ciência’. – Muito bem! Mostremos que é um preconceito” (*ibidem*, p. 217).

Ao levarmos a vida tão a sério, não conseguimos rir da existência, nem de nós mesmos. Privamo-nos do riso e do saber alegre, ao atrelar à vida: o peso, os fardos, a resignação, a suportação dos valores milenários, as mortificações e remorsos perpetuados, a descrença no mundo, no corpo e na própria vida. Desta feita, o riso é desqualificado, denegrado, imbecilizado, mecanizado, tornado vil e fútil, capturado e mercantilizado. Decididamente valorado como desimportante, pueril, supérfluo e não-sério, não servindo ao pensamento.

Porque o riso dá medo, já que afasta o medo do que deve, pois, ser temido, respeitado, obedecido e levado a sério. Porque o riso questiona e relativiza os valores, os tabus, as proibições e os limites. O riso aporta a licenciosidade, a desforra e a liberação do que é represado e oprimido. Porque o riso ri do correto e exalta o imperfeito, desordena o ordenado, torna inferior o que é tido como superior. O riso inverte, reverte, transverte, subverte. Faz verter os humores – as seivas e fluxos da vida. Porque o riso nos dá corpo. O corpo nos dá consciência. E, logo, a consciência tropeça no instinto, no impensável, na animalidade e na intangibilidade do que nos é próximo. O riso aproxima-nos das pequenas coisas da vida e também de suas grandezas imponderáveis. Pois, quando a vida sorri tragicamente, se abre uma fenda abismal, onde perdemos o passo. E apenas o chão, quiçá, pode nos sustentar. Afinal, se você cair, quem é que te segura?

Eis que o palhaço perde o pé nesse abismo, rola em cabriolas no horizonte de um desfiladeiro, em uma queda sem volta na realidade da cena, rolando para a boca do mundo, pronto a se perder e se expor ao ridículo dos colossais fracassos e paixões ridentes. Um abismo sem fundo é uma superfície de artifícios. Um salto em vertigem para mergulhar na pequena máscara do nariz vermelho do palhaço, e aí fazer aí um respiro de *Ars* – arte.

“Ora, esses palhaços que divertem e fazem rir, querem chacoalhar a árvore da vida?! Como se aí tivessem bons frutos” – assim, ironizam os homens sérios. Rir torna-se a mais alta tentação da diversão diabólica, quando no chacoalhar dos risos, quem cai somos nós. Nossas finalidades, seriedades, certezas e valores, onde tanto tentamos nos sustentar. Tombados na terra, com o corpo e o nariz atolados na cova fértil do mundo. Tombados de rir.

O palhaço, que tanto cai e levanta, apresenta um universo bobo. Com seu nariz vermelho de tantas trombadas nas arestas do mundo ordenado, fareja as direções de um mundo em rotação inversa, contra a maré dos dias úteis e das finalidades do mundo sério. Em seu passo e compasso desenha e planteia saídas para alegria e possibilidades outras do mundo.

O movimento e o tilintar dos mequetrefes, dos passos trôpegos dos palhaços nos convidam a involuir, a nos tornarmos pequenos demais, até infantis. E quão insignificantes nos tornamos. O riso nos abate, faz cócegas nas verdades e nos sentidos. Podíamos tentar encerrar os ouvidos, como fez Ulisses diante das sereias, para continuarmos heroicamente sérios e imbatíveis, rumo às nossas grandes conquistas e finalidades. Porém, os risos e as quedas nos desfazem, nos transportam ao plano das inversões, das deformações e das transformações. Nos picadeiros, arenas e tablados clownescos é possível que, como por um encantamento de Circe, nos percebamos como porcos tontos, ao invés de bravos guerreiros. E ríamos disso. E assim, quiçá, aprendamos melhor a guerrear, aprendendo qual batalha se quer e se escolhe fazer, ao ver nossas tolices como “heróis”, homens sérios e superiores.

Palhaços divertem, distraem, parodiam. Fazem comédia: perturbam em *Kômos*<sup>191</sup> o coma dos viventes. Palhaços fazem rir. Mesmo quando parece não haver mais motivos para rir. Fazem rir de seus próprios fracassos, erros, malogros, dores, debilidades, defeitos, inaptidões e imperfeições. Fazem graça, inclusive das desgraças. São sustentados pelos risos dos outros. O riso e a dor. “*Seti tu forse um uom? Tu se’pagliaccio! Vesti la giubba e la faccia infarina. La gente paga e rider vuole*<sup>192</sup>”.

A união de opostos, as contradições do ser e do existir, os conflitos de poder estão apinhados na máscara e no jogo do palhaço. Uma figura que está sempre no limite entre o trágico e o cômico, onde o riso sobrevém, em uma virada poética: a chance cômica para o humano e a vida. O trágico ridente que aporta a falha humana e a catástrofe cômica, a catarse da seriedade, a breve tragédia da existência tornada comédia, pelo palhaço – um grande herói do zero à esquerda.

Os palhaços não conseguem pensar bem, fazer bem, mostrarem-se como um “homem de bem”, ainda que passem tentando tudo isso. Não corrigem nada, não melhoram nada. Tudo desordenam, invertem, caotizam, fazem falhar. Inocentemente se confrontam com a lógica vigente e tranquilizadora; com as ordenações, finalidades, valores e convenções de um mundo

<sup>191</sup> Coro festivo dos rituais antigos de fertilidade que deram origem à comedia grega. Cf. BRANDÃO, vol. 2, 2001, p.126-127.

<sup>192</sup> “Por acaso és um homem? Tu és palhaço! Veste teu traje e a cara enfarinha. A gente paga e quer rir” – trecho da ópera “*Pagliacci*” (1892), de Rugero Leoncavallo.

dado e padronizado; com os modos de ser e existir condicionados e institucionalizados; com a realidade do “assim é, assim sempre foi” (NIETZSCHE, 2001, p. 96).

Ora, o palhaço não passa de um tolo que serve à simples diversão dos outros?

Diversão, do latim *divertere*, tem o sentido de afastar-se, apartar-se. Na língua portuguesa, divertir é também mudar de direção, de fim, de objeto; desviar; distrair; dissuadir, despersuadir (AURELIO, 2010, p. 732). Pois bem, divertir também é divergir; não estar de acordo; abrir outros caminhos, uma outra versão; diversificar; desvirtuar; fazer verter. Desencaminhar – e até perder-se.

Os palhaços em seus descaminhos e perdições acabam por apontar outras direções, desvios e visões do mundo dado, ordenado, sério, convencionado como correto ou como deve ser. Um mundo dado com o qual o palhaço se encontra em dissonância e constante conflito – o que se mostra em sua total inadequação, que acaba por sublevar a falha, o erro, o insucesso ou o inesperado êxito de suas tentativas e ações. Tal relação com o mundo, que evidencia os erros, imperfeições e falhas do palhaço, não se restringe à simples apresentação de torpezas e limitações do humano. A relação do palhaço com o mundo é, sobretudo, um experimentalismo criativo e lúdico. O jogo do palhaço envolve o questionamento, a inversão, a deformação, a não-compreensão, a subversão e a inaptidão, como meios de lidar e brincar com os valores e formas dadas, através do humor e da poesia cênica-clownesca. Para Deleuze (2004, p. 82):

O humor é a arte das consequências ou dos efeitos: está certo, está tudo certo, você me dá isso? Você verá o que sai daí. O humor é traidor, é a traição. O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho.

Ao divertir, através de um exercício de distanciamento (*divertere*), o palhaço se aparta dos códigos e sentidos comuns, para usufruir artificialmente do desconhecimento e do esquecimento como nova condição de conhecer, ou melhor, de experimentar e reinventar, através do corpo, do jogo, da imaginação e do riso. O palhaço distancia-se para implicar-se em novas relações, experimentações e produções de sentidos pelo humor, em jogos e atos poético-cênicos. Com isso, o palhaço também introduz a indagação e a crítica. E, talvez, pode criar novos valores, mais próximos da vida, da arte e da alegria. Por que não competiria aos palhaços tal experimento, em suas inverdades e brincadeiras?

O *divertere* do palhaço é capaz de fazer com que se distancie mesmo do sofrimento que lhe punge, pois, no plano do jogo, abre saídas para o redimensionamento do que se apresenta e vive, pela alegria e o riso. No jogo clownesco, o distanciamento implicado e a ruptura cômica suspendem a patética do drama, subvertida em patética do riso e saída cômica pela alegria. Ora, o que o palhaço promove não passa de puro entretenimento e diversão?

Os palhaços entretêm ao nos ter com eles, ao nos enredar em suas redes e imbróglios, quando entre nós (palhaço e público) algo acontece e afeta. A arte do entretenimento do palhaço é como uma pescaria do inefável, em agitação de ondas de sensações e espumas de risos. Como coloca o farsista Songe-Creux, no ano de 1515:

Eu traço um círculo, eu bato sobre meu tambor, eu sono a trompa e os guizos. Quando eu tenho gente ao meu redor, eu os agito como ondas, para que os risos surjam como espuma. Se isso não movimenta, se é como um lago, eu não tenho o que fazer além de cavar um buraco para me enfiar. Mas nada como a ideia de senti-los dançar sobre minha tumba, sem que eu mesmo ordene e ritme a medida, então eu me desesqueleto, eu me desdubro, e aí está! Eles batem em suas próprias mãos, eles choram de rir, e aí está, tão claro como as lágrimas de um pescador (FABBRI; SALLÉE, 1982, p. 77 – *tradução nossa*).

O que move o palhaço que diverte? O divertido, aquele que diverte, é um alegre, em estado de alegria. O alegre é o que tem prazer de viver; que inspira jubilo, prazer; ligeiramente embriagado, riscado, tocado, calibrado, bicado; um tanto licencioso e libertino – nos informa o “amansa burro” (AURELIO, 2010, p. 96). Se o que diverte é também o que diverge, muda direções e sentidos, aquele que se move e move em direção ao contentamento, aquele que (se) põe em alegria... Então, como palhaços podemos ir muito além da mera diversão, do dever do riso ou do riso a qualquer custo, em direção à alegria. Qual alegria?

Ao nos “entre-ter” na rede de corpos, afetos e humores que emergem do acontecimento entre público e palhaço, este distraído nos distrai. O palhaço distraído nos trai, enquanto distraídos por ele estamos. Trai nossas certezas, nossa superioridade, nossa inteligência, nosso heroísmo, nossa seriedade, nossa rigidez, nossa segurança, nosso choro, nossa descrença, nossa desistência, nossas verdades, nossa felicidade, nossa paz, nossa vã filosofia e nosso suplício. E sorratamente, se concubina com o nosso vazio, com nossos erros, com nossa sombra, com nossa grande pequenez, com a total falta de sentido que nos atravessa como seres humanos. E, especialmente, se alia com a nossa capacidade de rirmos disso tudo e gozar a vida, abertos para novas chances e tentativas.

A sagacidade da colocação acerca da traição do palhaço junto à distração que ele provoca, e que também lhe constitui, é da colega palhaça, pesquisadora Dornelles, que reflete:

A distração, comumente relacionada com um valor negativo, no palhaço é encontrada em toda sua positividade, já que é esta distração quem garante que o palhaço possa trair, sem culpa, a positividade das certezas. O humorismo nos traz duas perspectivas à primeira vista conflitantes, que trabalham nossa atividade reflexiva ao limite das ambivalências, relativizando nossas convenções morais (DORNELLES, 2006, p. 5).

O verbo *distrain* significa: atrair ou chamar a atenção de alguém para outro ponto ou objeto; desviar(-se), fazer sair, daquilo em que estava concentrado ou fixo; dar emprego diverso

a; desencaminhar(-se), extraviar, afastar; tornar desatento, esquecido; do latim *distrahere* – puxar para diversas direções (AURELIO, 2010, p. 730).

O palhaço ao deter-se nas ações e situações que interpelam seu caminho, por distração, como içado pelo o que acontece aqui-e-agora, enredado pelo acaso e o movimento de mundo, em constantes desvios e mudanças de direções, reinaugura o mundo ou um encontro novo com o mundo a cada instante. Assim, também põe foco nas pequenas coisas do aqui-e-agora, que nos envolvem e pululam. Em cada parte, encontra uma nova partida. Sua atenção infantil a todo momento caça e é caçada por um e outro interesse, pois é um interessado desconhecedor e experimentador do mundo.

Desse modo, o palhaço conduz a nossa atenção ao que não prestamos mais atenção, ao que não damos valor, ao que já perdemos o afeto ou a capacidade de nos afetar. A sua distração, que separa uma parte do todo e deixa se levar para outras direções, desvela visões poéticas, outros olhares sobre o já visto e sabido. Incluindo o desconhecido no conhecido, a diferença no semelhante, o estranhamento no comum. Assim, o palhaço embaralha códigos e tácitas visões.

Além de nos (dis)trair, os palhaços subtraem. Subtraem o poder, o respeito, o inquestionável, a obediência, a soberba, a gravidade, a tristeza, a regra, o tabu, a lei, a apatia, a razão, a ordem, os grandes valores, as convenções sociais. Da arte clownesca, muitas vezes, tida como menor, os palhaços destacam-se como minoradores por excelência. Como meios: o riso, o humor, o corpo, o jogo e a gaia ciência (saber alegre).

Em um jogo arriscado, palhaços adulam o riso de superioridade do espectador pela exposição de suas próprias fragilidades e inferioridades. No rodar do cara-coroa, superioridade e inferioridade desvelam o ridículo e a vulnerabilidade do ser. O rei se descobre nu, sem os andrajos da civilização e descoroadado, um animal bifurcado como um bobo<sup>193</sup>.

“Ora, os palhaços não são os que sempre servem ao poder e aos poderosos? Aduladores dos risos dos homens sérios e superiores? Quando o riso não está junto ao poder?” – inquires os senhores dos graves pensamentos.

A própria dupla clássica de palhaços, *Branco* e *Augusto*, pode ser analisada como configuração poética e estilística de conflitos e lutas entre hierarquias sociais, instâncias diversas de poder e forças. O *Augusto* realiza a desforra do oprimido, burla o poder e o expõe ao ridículo, busca saídas pela troça, derrisão, não-seriedade, inadequação, falha, desordenação, desobediência e dissonância. O *Augusto* apresenta a rebelião dos instintos, do corpo, dos desejos

---

<sup>193</sup> Fala de Rei Lear ao seu bobo: “O homem, sem os artificios da civilização, é só um pobre animal como tu, nu e bifurcado”. (SHAKESPEARE, p. 2007, p. 80).

e da necessidade vital da alegria, expressa o ato brincalhão de resistência. Sobretudo, a luta do *Augusto* é pela vida, em prol da vida, em alegria.

Vários tipos da genealogia da palhaçaria desfilam pela história numa longa marcha nupcial de braços enlaçados com figuras representantes do poder, numa união contra pontual. O *fool*, o bobo da corte, o bufão, o *parásito* enchiam a pança nos banquetes restritos aos nobres, pois viviam ao lado de um senhor poderoso, e por troca de pago, comida e morada deviam propiciar o riso e a palavra engenhosa. Os bobos que eram morósofos, conselheiros sábios-loucos e filósofos-tolos, no jogo da loucura artificiosa, na disfunção e ambiguidade de seus palavreios e ações, provocavam engasgos nos comensais, entre risos e verdades. Os bobos eram posses e servos de senhores da corte, de reis, bispos e até taverneiros. O estômago dos bobos é um grande motor de criação e diversão, dá-lhes pão e te darão o circo? O circo da grande fome de vida. Para Fo (2004, p. 83):

Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *Commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que faz e desfaz.

A nosso ver, a potência do palhaço é não estar em algum lugar ou papel de poder, nem o almejar; e sim burlar e parodiar o poder e as suas figuras. Distrair o poder, fazer vazar, minorar, desconjuntar, desencaminhar, trair, subtrair, desequilibrar, mover o fixo.

O poder é fraco, anêmico vampiro, sem propriedades em si mesmo, tem dificuldade de criação e em nada é dadivoso. Poder sem potência é uma oportunidade perigosa, em que muito se pode destruir, sem nada criar e dar. Quiçá por isso, reis precisavam de bobos. Um rei impõe, um bobo compõe e expõe. A potência pode não ter poder e posse, no entanto, é forte, criativa e esbanjadora. A potência é o que resiste, escapa, flui e cria. A potência enaltece a vida, a criação e a multiplicidade, o poder enaltece o poder e os poucos que se assentam provisoriamente em seu trono.

Fo (1998, p. 69) também trata da arte e do jogo dos jograis com os poderosos: “Jogral sou eu, que salta e pirueteia e faz rir, que burla dos poderosos e lhes mostra que cheios de si e vaidosos, são como balões e globos onde se fazem guerras, em que os degolados somos nós, e eu os desfaço, tiro-lhes o tampão e pffs...”. O humor desfaz, contrafaz, faz vazar e esvaziar...

E não são risíveis os ditos “poderosos”? Diante de um bobo um rei perde a razão, e não sabemos se um rei reina sobre um bobo ou se um rei se destrona como um bobo. Para um bobo, os reis estão sempre nus. Um bobo apresenta a exata medida da desmedida de um rei. E não é

o rei o mais tolo e desarrazoado, já que precisa de um *fool* ou um bobo para tomar conhecimento de suas descabidas ordens e razões?

Os bobos das cortes medievais eram legitimamente tolerados, tinham “direito de ofício”. A infâmia fora do escuro das masmorras, iluminada pelo brilho dos dentes das nobres bocas que riam. Ainda assim, bobos e bufões podiam ser punidos, castigados, surrados e penalizados por suas desmesuras e transgressões cômicas, por “crime lesa-majestade”. Afinal, caros palhaços, “quem vive para agradar, deve agradar para viver” (JHONSON, Samuel *apud* TOWSEN, 1976, p. 30)?

Os bobos e os palhaços passam e deslizam entre os aparelhos de poder, as durezas da vida enrijecida e mecanizada, entre as máquinas pesadas e rangentes da seriedade e da gravidade, pelos fluxos do humor, com pés ligeiros sob o gelo das invenções que suportam as existências justificadas e as certezas instituídas. Estrangeiros nativos que pisam no solo da pátria de sua própria terra poética. Cultivam e lançam sua própria terra de existência artística sobre a terra. “Mais terra sobre a terra da vida” (ARTAUD, 2004, p. 266). Composição de uma terra nômade e artística em “fidelidade à terra” e mundanização.

### **2.6.1 Movimento de mundo, encantamento e outros do mundo**

O que movem os palhaços nas diversões e distrações que realizam? Os palhaços não movem ou se movimentam simplesmente, pois o que move é o movimento de mundo que os carrega. No passo a passo do palhaço, em sua produção de humor, criação poética e relação com o público, se processa uma mundanização. Assim, o palhaço acaba por constituir um “círculo encantado”, ou melhor, de encantamento, em movimento de mundo ou mundanização, em que menos se dança, do que se é dançado.

Deleuze (1990, p. 84) contraria a tese de Bergson, ao colocar que “o cômico já não é o mecânico aplicado sobre o ser vivo, mas um movimento de mundo que leva e aspira o ser vivo”. Segundo ele, o movimento de mundo é um movimento virtual de ondulações e modulações, um feixe energético que leva involuntariamente a personagem, “em uma nova maneira de dançar, de modular: o ondulatório de fraca amplitude substitui o mecânico de forte peso e a envergadura dos gestos. [...]”. Assim, a personagem “[...] traça a seu redor um sonho implicado, ‘círculo encantado’ ou verdadeiro encantamento” (DELEUZE, 1990, p. 84-86).

O espaço-tempo do jogo e da cena clownesca se erige atravessando e avançando no aqui e agora, na relação real do palhaço com o público, em uma espécie de pacto (sempre móvel, frágil e a ser estabelecido continuamente) entre palhaço e público – como a pescaria e o círculo

encantado de Soungé-Croux. Um campo de vivências mútuas e móveis, em que ora o palhaço adentra na realidade da plateia, ora a plateia adentra na realidade do palhaço – em um grande mar de múltiplas ondas e reverberações (quando algo move, quando algo acontece – entre nós).

O palhaço habita e se move entre a ficção e a realidade, o tempo-espaço da cena e o tempo-espaço do presente, o jogo desprendido e o ato decisivo, em relação real com o público. Sempre tendo que agir e reagir, adaptar-se, responder criativamente e afetivamente em relação ao que (lhe) acontece, em experimentação e expressão poéticas, ou como comenta Fellini (1980, p. 84) sobre o circo: “ao mesmo tempo em que se desenrola o espetáculo preparado e repetido, arrisca-se realmente algo, isto é, vive-se ao mesmo tempo”.

Em suas extravagâncias, hipérboles, inversões, fantasias, absurdos e criação de poesia, os palhaços rompem com a identificação e a ilusão da realidade, assim como, com a verossimilhança. O palhaço em cena realiza um livre trânsito entre realidade e ficção, plateia e palco, absurdo e verossímil. Em sua poesia não-realista em relação com o real, o palhaço nos lembra que “a realidade também é lugar possível à subversão”<sup>194</sup> e à reinvenção.

Para Dornelles, a arte do palhaço e do riso é um exercício humano de criação de mundos possíveis, de cultivo e criação de outras realidades em relação ao mundo dado, assim como, engendramento de modos singulares de pensar:

Palhaços ao traírem o mundo com o qual nos reconhecemos, constroem outro mundo concomitante a este; e assim anteveem os universos paralelos que propõem seus modos singulares de pensar. Por viver neste mundo e realizar seu modo de vida na materialidade que é um limite ao mesmo tempo burlável, a arte do riso é um exercício humano de construção de mundos possíveis. Uma construção nas bordas do que o homem pode ou não abarcar como mundo, num mundo que não possui “realidade” fora do plano de referência que se cultiva para si (DORNELLES, 2009, p. 71)

O que pode antever o palhaço com os olhos de bobo que possibilita a criação de seu quinhão no mundo, em um plano de referência próprio que cultiva para si e que, ao mesmo tempo, dá a ver e compartilha com os outros, em novas digressões e possibilidades de viver em um mundo com seus limites e modos de existência dinâmicos e sempre burláveis?

Leo Bassi, em seu espetáculo “Revelação” (2003), profere:

Os palhaços nunca mudaram o mundo. Passam o tempo tentando sem nunca conseguir. Por isso são palhaços. Os palhaços gostam do fracasso e das ações ineficazes. São perdedores alegres. E isto é a verdadeira força que têm. Nunca se cansam de perder. Desfrutam de cada fracasso e voltam, em seguida, a fracassar de novo, diluindo assim, as certezas das pessoas sérias e que nunca duvidam.

---

<sup>194</sup> Cf. SOUZA, 2009, p. 1-2. “O fato é que o palhaço nunca se perde da realidade, nunca adere completamente à ficção – e paradoxalmente, colado à realidade, ele é capaz das ações mais absurdas, dos gestos mais estilizados e inverossímeis. O objetivo claro de fazer rir o mantém ininterruptamente conectado ao público, e a expressão de sua individualidade está profundamente enraizada na existência material. Como artista, ele é a prova de que a técnica não é ingênua, neutra ou abstrata, mas é uma bússola de sentidos para a arte – à medida que sinaliza uma abordagem do corpo, sinaliza também a que fins este corpo servirá” (ibidem).

Em seus fracassos reiterados, os palhaços descobrem outras visões, valorações e (des)funcionamentos do mundo, dando saídas cômicas para este mundo e o humano. Ao colocarem a si mesmos e o mundo de ponta cabeça em sua *gaia ciência*, em suas desordenações, disjunções, desequilíbrios e inversões, nada efetivamente mudam no mundo, para além do próprio mundo do palhaço. Os palhaços podem mudar quiçá a si mesmos, e isso já não é pouca coisa na cena deste mundo. Talvez entre o mundo dado e o mundo poético do palhaço, entre a cena dos palhaços no mundo e o mundo na cena dos palhaços, o que o palhaço expressa e possibilita não seja a possibilidade de um outro mundo, mas justamente outros do mundo.

O palhaço reconhecido por todos, em seu caráter universal e arquetípico, como o tolo, o idiota, o estúpido, o vagabundo, o desajustado, o sem razão, o desvalido, o marginal, o louco – para onde diverte (muda a rota), o que diverte (diversifica o olhar comum e rompe a lógica padrão), do que diverge e o que redimensiona? Como tolo e idiota, o palhaço se dá o prazer do desconhecimento, como condição para o experimentalismo e o próprio conhecimento. Não reconhece e não aprende as palavras de ordem. Inadequado às formas dadas e pregadas do “tu deves”. Como um estrangeiro não comunga os códigos universais e as convenções sociais do mundo dado, sério e verdadeiro. Estranha e faz estranhar o senso comum, a regra, a *doxa*, a ordem mundial.

A sua linguagem confusa, confunde a própria linguagem e embaralha os sistemas de significância e representação. Ao não saber falar bem, o palhaço reconduz a linguagem ao corpo e à animalidade. Cacareja, grita, gagueja, arrotta, geme, grunhe, cala, peida. Leva ao pé da letra e faz a linguagem tropeçar nela mesma, na produção de não-sensos, contrassensos, ambiguidades e absurdos.

Fora da razão, aporta a desrazão da razão. Em seus extravasos e disparates faz surtar as ordenações da lógica e dos juízos instituídos. Desajusta e desajuíza. Atiça a folia no mundo, com seu estado festivo e dionisíaco, de embriaguez e entusiasmo. Desfila e dança o carnaval das formas deformantes, em suas paródias irrisórias e inocentes. Desenvolve uma dança de acasalamento e sedução para distraidamente trair, no âmago do que o une com o público. E, paradoxalmente, assim, seguir mais junto com o público. No baile de um encontro sempre novo, entre palhaço e público, entre mundos.

Na exposição da anormalidade do palhaço, o mundo normalizado é que se torna anormal. Os palhaços operam uma outra (des)ordem mundial, uma nova economia patética do esbanjo de vida e de produção de alegria, pela resistência subversiva dos desvalidos, inúteis e desonrados, dos que não levam nada a sério e não têm finalidades sérias para a existência. Palhaços possuem a seriedade dos que estão a brincar. O palhaço, ao não levar as coisas a sério,

pode não entrar na corrente da banalização do sério ou do não levar nada a sério, já que pelo o humor justamente questiona o sério e o banal. Para Dornelles (2009, p. 99):

A inversão é a inversão desta forma que acha que o não se levar a sério é a própria banalidade a serviço de uma cultura que não tem nada de firme. Não há banalidade no não se levar a sério. É este o trabalho da atenção profundamente superficial do cômico.

Poetas do corpo cômico, corpo que faz rir, corpo-que-ri. Corpo de máscara, corpo-palhaço. Corpo pessoal e corpo público. Prostitutos da arte clownesca, da alegria no sacro-ofício de prazer, no desejo de encontros “obscênicos” e erráticos em eróticas poéticas.

Gaulier (2009) aborda a liberdade do palhaço como sendo aquele de um lugar não-sabido, vindo de algum lugar longínquo e sem ter para onde ir. Assim, o palhaço “aporta a liberdade daquele que, por não ter raízes, ri melhor” (GAULIER, 2009, p. 135, *tradução nossa*). O *clown* apresenta-se como um errante, um nômade, um vagueador, sempre em caminho e constantes desvios.

Jankélévitch (*apud* Slavutzky, 1999, p. 2) coloca que o humor:

(...) caminha sem alvo sobre a terra, não tem tese, não advoga, vai sempre mais além, está sempre a caminho; mesmo no fundo da infelicidade extrema e da vergonha, o gracioso arabesco, o bizarro, faz emergir o sorriso do deslumbramento. A ironia é a arma dos fortes, enquanto o humor é a única arma dos fracos, pois a humildade humorística permite ultrapassar a humilhação. O humor é a arma dos desarmados e não triunfa, pois o humor goza a si mesmo. O humorista traz à tona a dúvida e a precariedade, sempre busca a liberdade de brincar com o poder de qualquer ordem. O humor não leva a sério nada, nem a si mesmo.

Em caminho, o palhaço encontra-se sempre em passagem, entre mundos, no nomadismo sem-lugar das relações e dos afetos cambiantes e incontroláveis entre palhaço e público, entre realidade e ficção, entre cena e vida. Na zona de no mínimo entre-dois, entre dois planos, entretempos, entre arte-vida, entre verdade-mentira, entre trágico-cômico. No meio dos seres, dos corpos, em atravessamentos pelos fluxos do humor. Uma secular arte de *intermezzo*. Em ziguezague de passos bêbados entre planos de referências diversos, em contraponto e contratempo, no movimento zen do *nez* (nariz)<sup>195</sup>. Mesmo diante “da infelicidade extrema e da vergonha” (JANKÉLÉVITCH *apud* SLAVUTZKY, 1999, p. 2) pelo humor buscar a abertura e a liberdade para a graciosidade, dando chances cômicas à vida, ao mundo, à existência e a si mesmo.

Pelas passagens e fluxos do humor de uma arte das superfícies, pelos risos que escapam dentre os cisos, os palhaços se tornam passageiros por excelência. Prisioneiros da passagem,

<sup>195</sup> “O ZZZZ da mosca, o ziguezague da mosca. O Z é o ziguezague. [...] O que acontece com o Z? O Zen é o inverso de nez [nariz], que também é um ziguezague. É o movimento... a mosca... [...] O que significa isso? Para mim, o ziguezague lembra o que dizíamos sobre universais e singularidades. A questão é como relacionar as singularidades díspares ou relacionar os potenciais. Em termos físicos, podemos imaginar um caos, cheio de potenciais, mas como relacioná-los?” (DELEUZE; PARNET. Abecedário: letra Z. Disponível em: <<http://www.oestrangeiro.net>>. Acesso em: 14 mai. 2013).

sempre em partida, não se sabe de onde vêm, para onde vão, seguem na corrente dos devires, na navegação das paixões e ações, entregue às incertezas e a toda sorte de contingências, em movimento de mundo. No interior do exterior e no exterior do interior. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão entre dois mundos, entre palhaço e público, entre arte e vida<sup>196</sup>.

## 2.7 A comédia da existência e o “olho de teatro”

O trágico da alegria é imbuído de um saber alegre, envolve a aprendizagem e o exercício do riso, inclusive o riso de si mesmo. Para a presença do riso e a abertura para a alegria, Nietzsche aponta a necessidade de tomarmos consciência da comédia da existência, mesmo quando esta não é evidente ou justamente é o seu contrário que se manifesta. Para isso, convoca um outro olhar – um “olho de teatro”:

O quê? Ainda tens necessidade do teatro? [...] Sê razoável e procura a tragédia e a comédia onde são mais bem representadas! No local onde isso se passa de maneira mais interessante e mais interessada! Certamente, não é fácil permanecer ali como espectador somente — mas aprende-o! E em quase todas as situações que te parecerem difíceis e penosas, encontrarás uma saída para a alegria e um refúgio, mesmo quando fores assaltado por tuas próprias paixões. Abre teu **olho de teatro**, o grande terceiro olho que olha o mundo através dos dois outros! (NIETZSCHE, 2007a, p. 311-312 – Aforismo 509).

Ao trazer à cena filosófica e à existência a perspectiva de um “olho de teatro”, o filósofo evidencia a teatralidade inerente à vida humana. Pelo olho de teatro, a própria existência é vista como uma encenação variegada (ou um contínuo processo de criação e obra), o mundo como um *theatrum mundi*, pois tudo pode ser visto e interpretado como sendo criações e aparências (ou máscaras) forjadas. Ferraz (1994, p. 104) analisa que o pensamento nietzschiano do trágico dionisíaco reconhece e vive um “mundo-teatro”, constatando a necessidade de se forjarem ilusões. Tal consideração filosófica-teatral da existência mostra-se análoga à sentença poética de Shakespeare em “Como Gostais” (1998, p. 526-527), sobre o mundo concebido como teatro:

O mundo inteiro é um palco, todos os homens e mulheres não passam de atores. Têm suas entradas e saídas e um homem em seu tempo representa muitos papéis e sete idades tem seus atos (...). Finalmente, a cena derradeira, a que termina esta estranha história cheia de acontecimentos, é a segunda infância e o total esquecimento, sem dentes, sem olhos, sem paladar, sem casa alguma.

Na perspectiva do olho de teatro, inclusive as tragédias da seriedade podem ser vistas e avaliadas como encenações e criações inventadas, o que permite a relativização e a percepção

---

<sup>196</sup> Esse parágrafo é inspirado no texto de Foucault sobre a Nau dos Loucos, em que ele belamente analisa o louco lançado ao mar, na deriva desta Nau que não leva a algum lugar ou o leva para uma pátria estrangeira, sendo ele próprio o estranho apartado do mundo do qual foi escorraçado, tornando-se um prisioneiro da passagem, um passageiro por excelência. Cf. FOUCAULT, 2000, p. 12.

da faceta cômica de tais tragédias, trazendo a “horrrível contrapartida do riso”, por exemplo, riso sobre os fundadores de morais e religiões, os mestres da finalidade, os homens sublimes, heroicos, superiores e comuns, – o que pode “tornar por certo tempo a vida e os homens interessantes” (NIETZSCHE, 2001, p. 53).

Viesenteiner (2010) aborda como elemento crucial da afirmação e da transfiguração nietzschianas: o *páthos* da distância – a capacidade de distanciar-se e pairar acima do vivido, para redimensioná-lo. Desse modo, podendo ir além dos códigos comuns, dos regimes de significância da linguagem, da mera compreensão conceitual, das interpretações e representação gregárias, dos limites da consciência, da vontade de justificar e criar finalidades para a existência.

O olho de teatro, uma espécie de terceiro olho espiritual, ao viabilizar uma outra perspectiva da existência, abre a possibilidade da revisão e reinterpretção das situações difíceis e dolorosas da vida, dos nossos próprios dramas e (tristes e sérias) paixões, através do humor e da alegria. O olho de teatro possibilita vislumbrar a comédia da existência, trazendo um riso libertador e ousado, inclusive às custas de todas as coisas tidas, até então, como sérias, intocáveis, dignas de respeito, submissão e solenidade – um riso da “grande saúde” (NIETZSCHE, 2001).

O olho de teatro permite vermos com distanciamento o que se sucede, sem nos isentarmos do que vemos ou vivemos. Dado que, ao mesmo tempo que vemos de forma distanciada, estamos implicados no que vemos, o que faz revermos as nossas próprias visões e paixões, os valores aí comprometidos, “o que” e o “como” vivemos. Um jogo de distanciamentos e aproximações de uma visão que se distancia do que vive, para isso rever e viver a partir de uma outra perspectiva, podendo criar novos sentidos e visões do que viu, sentiu e viveu – ainda, podendo desde aí novamente se distanciar para rever e reavaliar infinitamente.

Ademais, tal olhar poético e teatral não é o de um espectador distante da cena do mundo, já que ele mesmo vê e se vê enquanto está em ações e paixões neste mundo, como agente, “ator” e criador de perspectivas enquanto age, interpreta e avalia, em relação com o mundo e o que lhe acontece. Um olhar poético e avaliativo que acompanha a própria ação e o papel que desempenhamos, em uma perspectiva reavaliadora e criativa da existência, ao mesmo tempo em que se vive. Como coloca Ferraz (1994, p. 103):

Os trágicos nietzschianos são ao mesmo tempo atores e espectadores observando o espetáculo da existência de cima, de uma distância superior, eles não se fundem jamais completamente com as peças encenadas na existência, reservando sempre ao seu alcance uma pequena porta de saída para a alegria.

No palco da existência, exercer o olhar do teatro é poder observar o mundo e o que acontece, estando em ação, implicado na cena e no mundo, participando e recriando o drama que nos engendra e que também engendramos, o que constitui visões de mundo e, portanto, mundos plurais e múltiplos. No aforismo “Nosso novo ‘infinito’”, em GC (2001), Nietzsche ironicamente trata da pluralidade de perspectivas ou de interpretações, sendo que nenhuma delas tem caráter de verdade única, pois, sobretudo, sempre serão interpretações humanas, demasiado humanas:

(...) penso que hoje, pelo menos, estamos distanciados da ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele pode-se ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente “infinito” para nós: na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações (NIETZSCHE, 2001, p. 278).

Nesse sentido, podemos relacionar o olhar de teatro com a noção de perspectivismo presente na filosofia de Nietzsche. Alexandre Nehamas aborda o perspectivismo nietzschiano, da seguinte forma: “toda a visão é somente uma entre outras várias interpretações possíveis, incluindo-se aqui, também esta visão” (NEHAMAS *apud* SUAREZ, 2007, p.14). Para Suarez (2007, p. 14), o perspectivismo implica uma espécie de torção do olhar, “por meio do qual o olho tentaria ver-se no próprio ato de olhar [...] o olhar se reconheceria como criador de seu próprio sentido [...]”. Segundo a autora (SUAREZ, 2007, p. 73), “ver é avaliar, preferir, preterir, arbitrar, falsificar”. Para Marton, o perspectivismo está profundamente relacionado ao experimentalismo, ou seja, o pensamento e a filosofia experimentais de Nietzsche:

Em seus escritos, a intenção de fazer experimentos com o pensar encontra tradução em perseguir uma ideia em seus múltiplos aspectos, abordar uma questão a partir de vários ângulos de visão, tratar de um tema assumindo diversos pontos de vista, enfim, refletir sobre uma problemática adotando diferentes perspectivas (MARTON, 1993, p. 47).

A perspectiva do mundo como encenação e teatro reconhece o conhecimento, a moral e as religiões como invenções, interpretações e perspectivas de mundo, portanto, não podem ser considerados como verdades substanciais e supremas. Tais “verdades”, para Nietzsche, são vistas como ilusões de verdade, crenças (artigo de fé), pois, segundo o filósofo, não há substratos ou verdades *a priori* e transcendentais que possam se sustentar, legislar ou coagir como “coisa em si”. As coisas não são e nem sempre foram assim, já que tudo se trata de criações humanas (demasiado humanas) implicadas em jogos de forças, no devir do tempo e da história, inclusive no que constitui o que é ser “humano”. O olhar de teatro reconhece, recria e reavalia as visões de mundo e de si mesmo como possíveis perspectivas, sempre criativas e modeláveis, não tidas como verdades fundamentais e absolutas. Um olhar que também é exercido de forma inatural, ou seja, capaz de ir além de seu tempo e do vivido.

A perspectiva do olhar de teatro em Nietzsche inclui tanto a crítica à verdade, quanto o reconhecimento da invenção. Deleuze ao analisar a filosofia nietzschiana, corrobora a crítica ao idealismo, à metafísica, à correção da existência, ao otimismo teórico, à vontade de verdade, de tudo saber e dominar, à busca transcendente das essências – como se houvesse um sentido oculto ou truque a ser revelado por trás de tudo, por trás das máscaras, uma “moral da história”, a verdade verdadeira, uma lógica superior e exata, alguma finalidade ou justificativa cabal. Assim, Deleuze evidencia a noção nietzschiana sobre a “potência de modelar máscaras, interpretar e avaliar” (2006, p. 127), em que não há essências ou substratos transcendentais e imutáveis que possam definir e prescrever a vida e seus diversos domínios em padrões estáveis e fixos de definição e identidade *ad eternum*:

Com efeito, podemos perguntar: se tudo é máscara, se tudo é interpretação e avaliação, que haveria, então, em última instância, já que não há coisas a serem interpretadas, nem avaliadas, nem coisas a serem mascaradas? Em última instância, nada há, salvo a vontade de potência, que é potência de metamorfose, potência de modelar as máscaras, potência de interpretar e de avaliar (DELEUZE, 2006, p. 157).

O próprio olhar de teatro sobre o mundo também é inventivo, poético, criador de interpretações e de mundos. Um olhar distanciado, de uma artística distância – o que nos leva à associação com a contemplação do homem estético em Nietzsche (1995, p. 49-50): “Ao mundo só assim o contempla o homem estético, (...) como o artista se coloca meditativamente acima da sua obra e nela está quando trabalha, como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se jungem constantemente para gerar a obra de arte.

A contemplação do homem estético também é presente no que se refere ao “olho de teatro” e ao “olhar poético do ator”<sup>197</sup> em Nietzsche. Um olhar escrutinador, garimpeiro, ativo, criativo, imaginativo e inatural que vê e seleciona em prol de uma criação, torna o que vê e o que não é visto poeticamente visíveis, sensíveis e cognoscíveis. Um olhar que toma um necessário *páthos* da distância – do próprio fazer, do que vive ou acontece. Ao mesmo tempo se distancia e não se separa completamente, pois é um olhar contemplativo e ativo, parte da criação e da ação. Ainda, permite que mesmo de dentro dos dramas da seriedade, haja um artístico e salutar distanciamento, propício às torções e aos redobramentos contínuos do olhar, inclusive sobre suas próprias visões, no exercício de avaliar, interpretar e criar sentidos múltiplos e saídas alegres.

Assim, mesmo de dentro dos dramas ou tragédias da seriedade, é possível abrir espaços para o riso e o jogo, ao inverter, bagunçar, minar, perverter, redimensionar, romper, desvirtuar, parodiar o sério e torná-lo ridículo. Diversificando e experimentando visões de mundo e de si,

---

<sup>197</sup> Cf. NIETZSCHE, 2007a, afo. 533, p. 319.

em processos de superação, transfiguração e afirmação junto do riso e do saber trágico. Nesse sentido, podemos inferir que a afirmação alegre e trágica da vida também se associa à capacidade de exercer uma perspectiva cômica da existência, através do “olho de teatro”, abrindo passagens para a alegria e o riso.

### 2.7.1 Olho de teatro e olho de bobo – a perspectiva poética-cômica dos palhaços

A força de criar para si olhos novos e seus, sempre novos e cada vez mais seus... (NIETZSCHE, 2001, p. 157).

Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil (LISPECTOR, 2004, p. 112).

Em seu exercício poético, o palhaço trata justamente de criar e dar a ver uma perspectiva cômica da existência e do humano, inclusive das situações desconcertantes, penosas e difíceis. No divertir do palhaço está implicado o distanciamento (*divertere*) que engendra uma visada divertida e poética das cenas da existência, dos tipos humanos e do teatro-mundo. Tal distanciamento implica uma perspectiva engendrada por uma corpo-ótica clownesca em presentificação e presença, em efetuação de ações e paixões, relação, criação, expressão e experimentalismo. Assim, se constitui uma visão poética e clownesca de mundo que se dá a ver, que se dá a todos os sentidos, que se dá pelo corpo a corpo, envolvendo formas e forças (sensações, afetos, emoções, pensamentos). E que só pode dar a ver, se há corporificação e presença do que age e padece, no que se atua e vive como corpo-máscara-palhaço. E para tal, lança mão de um outro jogo de cena: cômico, paródico e humorado. Pelos olhos de teatro do palhaço nos é dado uma perspectiva cômica da existência e de nós mesmos, sem vontade de justificação, verdade, melhoria ou correção.

Um bobo ou palhaço nada enxerga e dá a ver sem o olhar de teatro, o olhar de ator ou de artista, a contemplação estética sobre o mundo e a sua própria arte. Pelo olhar de teatro é o que palhaço pode despertar e conquistar ainda outro olhar: o de bobo.

O olhar de bobo é o daquele em que seu distanciamento também se aproxima do mundo, dos outros e de si mesmo. O olhar de bobo é daquele que não só compõe, mas se expõe, de corpo inteiro e presente. O olhar do bobo só existe porque ele entra com o corpo todo no que olha e dá a olhar, na cena e na vida. Como agente sacrificial e padecedor do que dá a ver. O olhar do bobo-palhaço existe como corpo em poesia-em-ação, diante do público e em relação com este. Só pode ver e dar a ver à medida que faz, poetiza, vive, presentifica e reapresenta.

Pela ponte do olhar de teatro, o bobo escorrega e cai de corpo inteiro no meio do mundo, na cena de um possível, controverso e duplo do mundo. Eu torna-se bobo, eu torna-se máscara, prestando o corpo-ser ao que é mais que uma visão distanciada, pois trata-se de uma visão também encarnada. Ou seja, trata-se uma vivência transfigurada, uma experiência, um ato efetivo e poético, com todos os riscos e turbulências de ações-paixões.

O olhar de teatro do bobo o sobrevoa sempre. Na artística distância contemplativa e criativa do humor, o bobo está de corpo inteiro na arte de ser bobo. O bobo se põe e se expõe atolado no meio da vida, ainda que ele seja um distanciado, um deslocado, um estranho ou um fora de lugar no mundo tácito e convencionado dos homens.

Paradoxalmente, o palhaço só pode estar tão enviesado e perto do mundo, atravessando de corpo inteiro, através de um salutar e artístico distanciamento. Porém, trata-se de um distanciamento em envolvimento na criação e na forma de relação com o mundo. O olho de teatro do palhaço é uma espécie de terceiro olho que se localiza bem no seu nariz: a máscara.

O perspectivismo e as distorções pelos olhos poéticos de um bobo nos convidam a diversificar o olhar comum sobre as coisas, romper a lógica, redimensionar e reinventar a realidade com humor, no encontro com o disparate, o absurdo, o erro, o difuso.

O distanciamento em envolvimento do palhaço, sobre o que lhe acontece e apresenta, permite que ele rompa a lógica padrão e a linha causal de suas ações e paixões, realizando quebras, trocas abruptas e contrapontos dos estados emocionais, ações e sentidos expressos. Inclusive, servindo-se da técnica de triangulação, para distanciar-se do que acontece e faz, então, compartilhar e comentar outra perspectiva do acontecido, sentido e feito com o público. Como artista da relação, o palhaço distancia-se para aproximar-se e também aproxima o que é distante.

Um dos princípios elementares da técnica de *clown* é o jogo de relação com o público. Ele se relaciona com tudo o que faz, não olha com distanciamento, olha com proximidade envolvente, relacionando-se com tudo à sua volta. Quem observa um *clown* ao se relacionar com as coisas percebe logo que ele é, de certa forma, um curioso que penetra naquilo que vê, dependente da interação, do momento, das pessoas, dos objetos, olhando com afinco. Ele olha porque quer ser percebido e quer ser olhado. Quer aparecer. Precisa aparecer para revelar de perto o que ele é. Por isso, muitas vezes, sentimos haver uma invasão em nossa pessoa quando um *clown* nos olha (WUO, 2005, p. 121).

O bobo-palhaço leva ao último grau o olho de teatro, através do teatro do bobo dentro do teatro do mundo, cruzando fronteiras, redobrando visões e sentidos, colocando em abismos (*mîse en abîme*<sup>198</sup>). Diante do espectador o bobo é o fazedor-padecedor, o jogador, o fabulador,

<sup>198</sup> Processos de reduplicação e auto reflexividade: o teatro dentro do teatro, o ator interpretando o ator interpretando seu papel; retomada de cenas do espetáculo como parte do espetáculo; o palco dentro do palco (Cf. PAVIS, 2007, p. 245).

o performer, aquele que simultaneamente age, se contempla e se dá a contemplar. Na abertura para ser atravessado pelo olhar dos outros, no corpo a corpo, olhos nos olhos.

O bobo-palhaço não é aquele que ri de forma distanciada, mas o que de uma artística distância se presta e se entrega ao ridículo e ao riso dos outros. Compõe-se como bobo-palhaço para expor-se poeticamente ridículo. Wu (2005, p. 219) coloca: “Um bobo é sempre bobo de si mesmo, acredito que a grande prova de coragem do ser *clown* é assumir as bobagens em si mesmo, é ser fraco para o outro que vê, mas forte para aquele que é”. Na arte da bobagem, os palhaços também podem encontrar chances cômicas e alegres para si mesmos: a de se tornarem criativamente bobos.

Segundo Townsen: “Dizem que um bobo se torna sábio quando conquista a liberdade de ser um bobo. Um bobo pode saber de muitas coisas e continuar sendo um bobo, mas se torna sábio quando tem a humildade de se aceitar tal como é” (JOHNSON, 2000, p. 55). Sem prescindir do riso de auto superação, um riso de si mesmo e para além de si, na travessia de suas próprias sombras, em recriações e transformações afirmativas de si como palhaço.

O *páthos* da distância do olho de teatro permitiria o afastamento não só dos códigos comuns, mas também das vivências e feridas pessoais, em uma luta de forças consigo mesmo, possibilitando a revisão, a reinvenção e a transfiguração da própria existência, do vivido e do acontecido, com humor e leveza. Assim, com a consciência religada ao cômico, seguindo pelos fios do corpo e o olho de teatro, podemos exercitar uma artística distância sobre nós, para nos tornarmos matéria poética do próprio ridículo pessoal e nos refazermos como palhaços e bobos, antes de tudo, palhaços de si mesmos.

### **2.7.2 Dar luz do riso às sombras**

O palhaço (o bobo) é o que atravessa as sombras, ele mesmo também é sombra. Em suas transfigurações mascaradas e paródias cômicas, os palhaços lançam as sombras à luz dos olhos que os veem, assim, desdobram outras iluminações (ou visões) do mesmo, do já visto ou do ainda não visto. Trazendo as sombras à luz, revelando as sombras ocultas do que está sob o sol do meio-dia. Jogando com os contrastes, sendo ele mesmo um contraste, a sombra no meio-dia e o sol na plena noite<sup>199</sup>. Assim, o palhaço traz as sombras humanas e de si mesmo à luz do riso.

Quem atravessa o escuro e as sombras, tem o corpo como guia. O ato de fazer um corpo-máscara-palhaço é uma travessia de um corpo transversal que em sua plasticidade torna-se ele

---

<sup>199</sup> Aqui, não há alusões aos sentidos e metáforas nietzschianos de “meio-dia” e “meia-noite”.

mesmo talhado e riscado de sombras. Uma travessia para que se possa melhor ver, como bobo, o que não somos capazes de ver em plena luz do dia ou o que escondemos nas sombras das vergonhas, dos medos, interditos, ignorâncias, tabus, convicções, orgulhos e heroísmos.

Interpretado como ente do noturno, dos sonhos e do desconhecido, o bobo (palhaço) tem a capacidade de atravessar o sombrio e o ífero. Como os mistérios, o inconsciente, o caos, a morte, as entranhas, os espaços iniciáticos da terra, o ventre, “as cavernas do ser” (WUO, 2005, p. 221).

Houve época em que o bobo sentava-se à esquerda do rei, ao lado de quem rege, de quem governa, organiza; o bobo sentava-se ao lado do centro, do eixo, da linha reta; sentava-se ao lado esquerdo do cardo. O bobo, portanto, imposturava no (seu) ponto cardeal, à esquerda do ponto fixo, isto é, ele transbordava o lugar a oeste do rei, onde fica o poente ou onde se declinam as metáforas do Sol. (...) Por não estar à direita da ordem fixa do rei, o bobo é aquele que, não agindo por conveniência, não estando de acordo com a aparência do dia, senta-se à esquerda de quem governa para se exceder e, excedendo-se, ouve aqueles que se excederam à noite em suas fantasias, delírios oníricos em desacordo com a ordem do dia. (...) Sendo rebento de Nix que atravessou a fronteira entre a escuridão e a luz, para se sentar à esquerda de quem impõe, o bobo é o noturno que se fantasiou de bobo a fim de, ocultando-se, descobrir, à luz do dia, o que o Sol oculta. O bobo, sombra que impostura a fim de que a clarificada “verdade” das coisas diurnas, encobertas pela própria luz do dia, ponha-se do avesso. Isso bastaria para o bobo ser perigo; (...) Em grego, perigo é *kindinos*, derivado do verbo *kino*, “mover”. Se tudo fosse imóvel, qual perigo nos ameaçaria? Se tudo fosse fixo, não haveria traço. Movimento é perigo. O segundo significado de perigo, este: risco (NASCIMENTO, 2006, p. 433-434).

Na travessia pelas sombras, o palhaço (bobo) apresenta-se como transfiguração corpórea e plástica em plena luz da cena. Em sua poética clownesca, o palhaço abarca e expressa contrastes e paradoxos de escuro-claro, visível-invisível, sonho-realidade, corporal-incorporal, formas-forças, pranto-riso, morte-vida, trágico-cômico. O próprio bobo-palhaço é criação. Então, assim é que pode olhar, ser olhado e dar a ver.

O riso do público ilumina o palhaço e as sombras que ele atravessa, incorpora, transfigura, expressa e dá a ver. O riso torna-se a luz do palhaço, centelha de lume que o toca, que ele porta em seu corpo para atravessar os caminhos sombrios. O palhaço, ele mesmo, torna-se um guardião e guerreiro do riso como lume na escuridão tenebrosa do mundo. Um riso como sopro alegre e chamamento à vida em toda sua potência e luz. No entanto, o riso que o palhaço ri enquanto riem dele é como uma sombra, eco silencioso, dos risos dos outros. Já que o palhaço não ri dos outros, mas se põe como um reflexo e alvo destes. Esses risos lhe dão luz e prazer de dar à luz boba ao mundo e o humano. Assim, o riso silencioso que o palhaço ri torna-se energia vital e poética de ação, reverberação e transfiguração dos risos que lhe tocam o corpo, como paixões alegres para criar e existir. As sombras do corpo-máscara do palhaço, como um espelho, recebem e refletem o riso do público sobre as sombras do mundo e de si mesmos. Nesse sentido, o palhaço torna-se um garimpeiro da luz vital dos risos por meio da sua arte, para que no

encontro com o público, então, germine e irrompa o sol da vida com a centelha de cada um. Assim, mais abrasados, com o lume do riso no corpo-coração, para as necessárias travessias poéticas em arte e existência.

Há muitos mitos e ritos arcaicos que associam o riso à vida e à fertilidade. Por exemplo, um mito xintoísta (do Japão antigo) apresenta a deusa do sol, Amaterasu Omokami, que decide encerrar-se para sempre em uma caverna, devido aos atos destrutivos e desleais de seu irmão Susano-o (o deus das tempestades), que arruinava seus jardins, plantações, animais e servidoras. A deusa, ressentida e enfurecida, ao recolher-se na caverna, acaba por privar o mundo e os seres da sua luz solar divina e vital. Logo, a noite infinita se fez na terra. Vários deuses tentaram dissuadir Amaterasu, a fim de que ela retornasse à superfície com sua luz. Porém, ela mantinha-se irreduzível. Então, Omoikane, deus da inteligência e da sabedoria, aconselhou aos outros deuses que preparassem um espetáculo para Amaterasu, e o apresentassem diante da caverna, onde deveria ser posicionado um espelho, de modo que pudesse refletir a imagem e a luz da deusa, caso ela saísse para ver o que acontecia.

A deusa Ame-No-Uzume-No-Mikoto<sup>200</sup>, a mais engraçada e alegre dentre os deuses, foi encarregada de realizar e atuar o espetáculo. Diante de uma plateia de mais de mil deuses, Uzume posiciona um grande barril defronte a caverna, sobe em cima dele, inicia a bater fortemente os pés e dançar. Tratava-se de uma dança ritual e sagrada. Porém, Uzume começou a burlar as convenções rituais da dança, realizando movimentos esquisitos e engraçados com o corpo. Dançando de forma grotesca, inesperadamente, a deusa mostra os seios, depois o ventre, e acaba por desnudar-se. No ritmo da dança bizarra, ela começa a manipular a sua vagina.

A transgressão, a ridicularização inesperada e obscena do ritual pela deusa Uzume, com sua nudez, trejeitos e danças engraçadas, levou os deuses presentes às gargalhadas incontroláveis. Os risos eram tantos e altissonantes, que Amaterasu não resistiu e acabou saindo da caverna para espiar o que acontecia. Com isso, ela se deparou com sua própria imagem no espelho, impressionando-se com sua própria luz e beleza. Enfim, a deusa do sol convenceu-se em voltar à superfície da terra e ao convívio de todos, para compartilhar plenamente a sua luz, sem a qual nada sobreviveria e frutificaria. Neste mito, vemos o riso, proporcionado pelo ato ridículo e ritual de Uzume (deusa cômica e clownesca), chamar a luz do sol, da vida, em plena escuridão e noite infinita.

---

<sup>200</sup> Retratada como uma mulher madura, com formas volumosas, de personalidade vibrante, bem-humorada e sensual, Uzume é uma xamã com total poder sobre a sua imagem. Promovia a cura, brincando com sua própria figura e fazendo piada com os rituais. A energia sexual marca o arquétipo dessa deusa que inspirou formas teatrais que chegaram a ser temporariamente proibidas no Japão, especialmente o Kabuki. O mito e a deusa Uzume são relacionados à origem do teatro japonês. Fonte: <<https://medium.com/@mariagabrielasaldanha/preparando-o-solst%C3%ADcio-1-amaterasu-e-uzume-o-mito-das-deusas-do-sol-nascente-37f090d2cdd9>>. Acesso em 24 de jan. de 2018.

Agora, estamos em tempos contemporâneos de trevas e nós mesmos somos sombras passageiras deste tempo. Nas trevas do nosso tempo e em travessias pelas próprias sombras. Agora, veste a tua máscara de palhaço-bobo para atravessar a cena do mundo. Abre teu terceiro olho, o olho de teatro. “O encantamento é o pressuposto de toda arte dramática” (NIETZSCHE, 1992, p. 60). “Agora, quando acordares, espreita o mundo com **teus próprios olhos de bobo!**” (SHAKESPEARE, 2001, p. 87, grifo nosso).

– Ora, responde o bobo-palhaço, isso que chamas de “mundo”... Também é preciso criá-lo.

## 2.8 Gaia ciência – o saber alegre

Salve quem novas danças cria! Dancemos de mil maneiras. Livre – seja chamada nossa arte e gaia – nossa ciência! (NIETZSCHE, 2001, p. 313).

A poética clownesca convoca a todo momento o exercício do olho de teatro e o saber alegre, como condições de ver e criar perspectivas cômicas para a existência e para si mesmo como palhaço. O saber alegre é condizente ao saber trágico, trazendo o riso, a leveza e a perspectiva da comédia da existência à potencialização e à afirmação da vida.

O saber alegre tem a vida como meio de conhecimento e critério principal, glorifica a fidelidade à terra, o corpo, os instintos e as paixões. A fidelidade à terra<sup>201</sup> ou crença na terra é parte de uma perspectiva que enseja a felicidade efetiva aqui neste mundo e nesta existência. Portanto, não crê e nem busca uma felicidade prometida em um além-mundo ou em um trás-mundo, um merecimento ou recompensa pós-morte. O saber alegre envolve a crença na terra e na própria existência, como plano de imanência, superfície plena de composição. O saber alegre considera e afirma positivamente a superfície e as aparências como expressão plural da vida, como formas e forças dinâmicas de caráter ontológico e poético do mundo, dos seres em constante criação e perecimento.

O trágico do riso e da alegria se distingue e não se coaduna com o trágico da seriedade dos mestres da finalidade da existência que buscam “algo significativo nesta vida, ela tem algo por trás de si, embaixo de si, atenção!” (NIETZSCHE, 2001, p. 52), para além desta superfície e do plano deste mundo. O trágico da alegria não necessita de mestres da finalidade da existência, necessita de bons ridentes, brincantes, burladores, parodiadores, jogadores do riso e da eterna comédia do existir – os poetas da existência.

---

<sup>201</sup> Segundo BARRENECHEA (2007, p. 10): “A proposta de fidelidade à terra exige a afirmação da vida em todas as suas manifestações, abdicando das fantasias escatológicas, da fuga para supostos mundos ideais”.

Nietzsche refere-se ao ato de Baubo, a serva brincalhona dos mistérios eleusinos, como uma efetiva resposta aos que precisam tudo saber e desvendar; aos que buscam incessantemente verdades e essências por trás de tudo; visam corrigir, justificar ou negar a existência e a vida como torpes e falsas aparências. Na vontade de verdade eterna, despidoradamente, buscam rasgar e desvelar os véus das aparências, arrancar as máscaras e encontrar essências substanciais. O que faz a velha ama Baubo diante de tanta seriedade e vontade de verdade ou sentido final? Levanta os véus da sua saia e revela o que há por trás e por baixo de tudo: sua bunda e vagina!<sup>202</sup>

Segundo, Vernant e Frontisi-Ducroux, tanto os sátiros (que portavam falos eretos), quanto Baubo, personagens associadas aos ritos e mistérios dionisíacos, provocam o riso ao mostrar o sexo e o baixo ventre, enaltecendo a fecundidade, a graça e a dança. Segundo os autores, isso evidencia uma associação direta entre a máscara e o sexo, pois o sexo (e o baixo ventre) passa a fazer o papel da máscara na promoção do riso, da vitalidade e da transformação.

A exibição do sexo que, dentro de outros contextos, particularmente dos ritos iniciáticos, suscita um efeito de terror sagrado, aqui provoca hilaridade, e coloca um fim na angústia do luto. Esse rosto-sexo, esse sexo feito máscara, cuja visão é liberadora, se encontra nas curiosas estatuetas de Prínea, onde o ventre e a face são sobrepostos e fundidos (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT in ASLAN; BABLET, 1988, p. 21 – *tradução nossa*).

Em uma estatueta de Prínea, a escultura de Baubo (400-200 a.C.) apresenta uma mulher com uma lira, o rosto coberto por uma túnica, com a vulva e o ventre expostos. Sendo que é justamente no ventre que se mostra um grande rosto, ou melhor, uma grande máscara. A figura de Baubo (ou Iambe) é presente nos Mistérios de Elêusis, rito feminino que tem como figuras centrais Deméter e Perséfone (ou Core), de onde provém os versos iâmbicos, que faziam parte de cantos lascivos, obscênicos e cômicos, tendo como função o alívio das tensões emocionais presentes no ritual. Baubo também é uma personagem das récitas etiológicas dos Mistérios de Elêusis, assimilada nos contos grotescos sobre gravidez.

Reconectar-se às potências do baixo ventre, como a figura mítica de Baubo, velha serva, que mostrou suas genitálias à Deméter, assim, fazendo que ela irrompesse em risos, saindo da

<sup>202</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 15. No Prólogo (1886) de GC, Nietzsche refere-se à Baubo, uma ama grega que faz parte do mito de Deméter e dos mistérios eleusinos (também associados à algumas versões do nascimento de Dionísio). No mito de Deméter (deusa da vegetação), Baubo diante da prostração e tristeza da deusa pelo rapto de sua filha Perséfone ao Hádes, após inúmeras tentativas não correspondidas em agradá-la, em um ato jocoso e provocador, a serva levanta a saia e mostra suas partes íntimas à deusa. Com isso, finalmente, Deméter sai da ira, da prostração e ri. Tal riso, faz com que Deméter quebre o encanto de infertilidade à terra, impingido por ela como vingança ao rapto de sua filha. Ao rir, a deusa também quebra o luto e reconecta-se com a alegria e a vida. Há diferentes e incertas versões para o ato obsceno de Baubo, em uma delas a serva manipula o ventre e a vagina como se fossem um rosto, dando-lhes aspectos risíveis. Em outra, Baubo geme e age como se estivesse parindo e, inesperadamente, tira debaixo da sua saia o filho pequenino de Deméter – Iaco, que, então, salta nos braços da mãe. Com isso, a deusa finalmente ri. Iaco é um avatar de Dionísio, sendo a criança divina que nos mistérios eleusinos é portador das tochas nas procissões, simbolizando a criança que porta a luz em plena escuridão.

prostração, do extremo luto e da vingança que instaurou a infertilidade à terra. Baubo nos mostra que o riso se liga à vida, ao ventre, à fertilidade, à alegria enquanto potência vital. O baixo ventre, fole do riso: sopro que anima, sopro do degelo, areja e alia a consciência às tripas.

Recorrentemente, Nietzsche associa o saber alegre (gaia ciência) à dança, ao corpo bailarino que dança e põe o próprio pensamento a dançar. Nietzsche (2005b, p. 344-346) convida ao pôr-se de pernas para o ar e ao mesmo tempo erguer o coração. Ou então, pensar com os pés bailarinos e ligeiros que sabem deslizar como sobre o gelo liso das sérias e pesadas invenções. Assim, o saber alegre é o que faz dançar, põe em movimento e alça outras perspectivas, ao mudar as posições do próprio corpo-olhar, ao provar outros (des)equilíbrios e formas de se pôr no mundo e em movimento. Um corpo-pensamento em movimento que dança junto da vida, com leveza, graça, humor, paixão e pulsação. O saber alegre viabiliza a perspectiva e a consciência da comédia da existência, a criação de novas e próprias danças, ou seja, a experimentação e criação de novos e outros sentidos e valores, junto do riso e da vida.

Nietzsche também chamou de virtude dadivosa a alma que corresponde a um corpo bailarino, flexível e persuasivo, que se oferece como espelho e resplandece em contentamento consigo mesmo.

Ao próprio contentamento de tais corpos e tais almas chama-se “virtude”. Com suas palavras do bem e do mal, esse contentamento se defende como com bosques sagrados; com os nomes da sua felicidade, proscree para longe de si tudo o que é desprezível. Proscree para longe de si tudo o que é covarde; diz “Ruim – isso é covarde”. Desprezível é sempre, a seus olhos, o que vive preocupado, suspirando, lamentando-se, aquele que respiga até as menores vantagens. Despreza, ainda, toda a sabedoria feliz na dor; porque, na verdade, há também, uma sabedoria que floresce na escuridão, uma sabedoria de sombras noturnas: tal como a que geme sempre: “Tudo é vão!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 227-228).

Nietzsche ao convocar a gaia ciência (o saber alegre) se opõe ao cientificismo e otimismo teóricos (socratismo), às metafísicas socrático-platônicas e às religiões judaico-cristãs. Enfim, aos modos de valoração moral e da supressão do trágico afirmativo através da depreciação e da negação da vida e do corpo.

Outro bom amigo do trágico do riso é Yorick – o bobo da corte, da memória e da infância de Hamlet (Shakespeare, 1995), nos apresentado como um crânio. Seguindo os passos de Hamlet, diante do crânio de Yorick, o que restou do nobre e divertido bobo morto, evocado por aquele como memória e lembrança, levantando algumas questões com tal caveira na mão: – Aonde levam as piruetas do tolo? Senhor bobo, o que há por trás da sua máscara de bobo? Um simples crânio, agora em decomposição? O que faz mover e sonar seus guizos, bailes e mascaradas através dos tempos?

Hamlet – Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! (SHAKESPEARE, 1995, p. 100).

Yorick mostra o que há por trás disso tudo, por trás das máscaras de máscaras: o osso<sup>203</sup>, a impermanência e a finitude! Atrás dos ossos, o caos e a multiplicidade de toda imanência. A representação do bobo morto, como um crânio de uma caveira na mão de Hamlet, um herói desconsolado e melancólico, aporta uma questão ao homem atual diante da morte ou da vida: qual a importância do riso para a vida?

Que as caveiras sejam ridentes enquanto podem rir como viventes, para que não se sofra melancolicamente de saudades do riso e de alguma infância perdida.

## 2.9 Saber alegre na lógica do palhaço

A lógica do *clown* é físico-corpórea: ele pensa com o corpo (BURNIER, 2001, p. 217).

A lógica do palhaço, ou seja, seu modo próprio de agir, pensar e sentir, se relaciona à produção de sentidos e interpretações através da experimentação e da expressão de um corpo lúdico e criativo em jogo. O palhaço desdobra e apresenta um pensamento corpóreo e de jogo, no campo da comicidade cênica-clownesca – o que a nosso ver associa-se com o saber alegre em Nietzsche. Sobre a lógica própria de cada *clown*, Burnier (2001, p. 219) coloca:

É o *modo de ser e pensar* do *clown* que determina todas as suas ações e reações, sua dinâmica, seu ritmo. Não se trata de um pensar puramente racional, mas de um pensar corpóreo, muscular, físico. É o corpo que age e reage segundo a lógica do *clown*. É um pensar também afetivo e emotivo. Mas, sobretudo, o aspecto corpóreo desta afetividade e emocionalidade.

A lógica lúdica-corpórea do palhaço faz contraponto à lógica baseada na supremacia da razão, no pensamento retórico, discursivo ou científico. Ou, ainda, como coloca Nietzsche (2005b, p. 273), a lógica que tranquiliza, traz confiança e brandura, buscando aplacar o medo, as paixões, os mistérios, a ambiguidade, o sem sentido e o incontrolável da vida com todo o terrível e discutível.

<sup>203</sup> “Se alguém vos tirasse véus e mantos e cores e gestos, sobraria apenas o suficiente para espantar os pássaros. Em verdade, eu mesmo sou o pássaro assustado que vos viu, uma vez, nus e sem cor; e saí correndo, quando o esqueleto me acenou, amorável, para mim!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 150-151). “Para existir basta abandonar-se ao ser, mas para viver/ É preciso ser alguém/ E para ser alguém/ É preciso ter um osso/ É preciso não ter medo de mostrar o osso” (ARTAUD, 1983, p. 151).

Portanto, a lógica do palhaço é sobretudo um saber alegre, que nada tem a ver com a lógica que persegue e forja uma “compreensibilidade conceitual da existência”, um “encerrar-se em horizontes otimistas” (NIETZSCHE, 2001, p. 273), que pretende tudo saber e dominar. A lógica do palhaço realiza um contraponto à lógica vigente das ordenações e valores sociais. Como coloca Wuo (2005, p. 203):

O *clown* é um corpo portador de uma aquisição artística que recupera os elementos perdidos dentro do processo social controlado, na busca de uma lógica pessoal para poder sentir, reagir e transgredir corporalmente, ficando na outra margem oposta aos padrões estabelecidos.

Nesse sentido, podemos colocar que “é no desencontro entre a lógica do *clown* e a lógica do público que reside o riso” (FERRACINI, 2001, p. 226). A lógica do palhaço é sobretudo uma lógica de jogo, de imaginação e brincadeira no campo da poesia cênica e clownesca. Uma lógica (saber alegre) que opera por instinto de jogo, impulsividade, dinâmicas e desejos do corpo. Uma maneira de ser-pensar-agir que está próxima dos animais e das crianças pequenas, das que ainda não aprenderam as convenções sociais e culturais e os condicionantes das formas de ser-pensar. Também, uma lógica relativa à produção do humor em suas múltiplas qualidades, implicando o absurdo, o *nonsense*, a fantasia, o irreal e a crítica.

O saber alegre dos palhaços permite fazer graças das desgraças, sem negação ou depreciação, em que pelo riso e o humor se dá a transmutação do peso em leveza, pela perspectiva cômica e criativa da existência alçada pelo olho de teatro e o olho do bobo, em aliança com a inocência, a máscara, o jogo e o corpo – meios e guias para atravessar os aspectos sombrios, graves e negativos. Um saber alegre que deseja a leveza, a sensualidade, o riso, o encanto e os afetos de um corpo flexível e ativo em uma contínua dança “de pernas para o ar”, com pés ligeiros para deslizar entre os pesadumes e as seriedades do mundo pelos fluxos de humor e de pulsação da vida.

Na possibilidade poética de uma comédia trágica é com penas de asas de anjos caídos que os palhaços se debatem em tentativas de novos voos, bem rentes à terra e aos sentidos da terra<sup>204</sup>. Neste debater-se, com penas leves acabam por fazer cócegas nas penúrias, nos corpos e mundos que suportam e incorporam as rígidas estruturas, ordenações, convenções e valores que entristecem, despontencializam, obstaculizam, estagnam e fazem a vida pesar.

---

<sup>204</sup> “Permaneça fiéis à terra, meus irmãos, com o poder de vossa virtude! Que o vosso amor dadivoso e o vosso conhecimento sirvam o sentido da terra! Isso eu vos rogo e imploro. Não os deixeis voar para longe do que é terrestre e bater com asas contra as eternas paredes! (...) Trazei, como eu, essa virtude desorientada de volta à terra – sim, de volta ao corpo e à vida: para que dê seu sentido à terra, um sentido humano! De cem modos tentaram encontrar o caminho e o erraram, até aqui, tanto espírito como a virtude. Sim, uma tentativa foi o homem. Ah, em muita ignorância e descaminho se nos converteu o nosso corpo!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 103-104).

A poética do palhaço envolve o exercício e o experimentalismo de um saber alegre. Também no que diz respeito à relação do ator consigo mesmo, o que demanda, sobretudo, saber rir de si e para além de si. Para expor a si mesmo ao riso dos outros, deve-se encontrar em si mesmo o que é risível, em doação e dádiva, em transformação de si em palhaço. “Tornar-vos vós mesmos em oferendas e dádivas, é essa a vossa sede; tendes sede de acumular, na vossa alma, todas as riquezas. (...) Obrigais todas as coisas a ir a vós e a estar em vós, para que voltem a fluir do vosso manancial como dádivas do vosso amor” – é o que Nietzsche (2005, p. 102) percebe como uma qualidade da virtude dadivosa.

A lógica do palhaço é exercício de saber alegre, de “ser superficial por profundidade” (NIETZSCHE, 2001, p. 15), de tornar leve a vida e a si mesmo. De não levar as coisas e a si mesmo a sério, tampouco levar a vida como uma tarefa grave, um dever pesado e penoso. Saber rir de si mesmo e das mascaradas da existência, justamente ao encontrar e criar saídas pela alegria, encontrando graças até nas desgraças. Celebrando a máscara, o devir, a arte e a vida em transfigurações criativas e afirmativas da existência, em um plano poético, estético e ético de tornar-se o palhaço que se é.

O palhaço abre passagens ao riso, possibilitando novos olhares, passos, ritmos e danças alegres. Na arte clownesca dos desequilíbrios, os pesos são postos na balança da alegria vital, em que a mais alta grandeza é a vida tornada leve, criativa e preta de riso. Na interpretação de Deleuze sobre a afirmação da vida em Nietzsche, ele coloca:

Afirmar é tornar leve: não é carregar a vida sob o peso dos valores superiores, mas criar valores novos que sejam os da vida, que façam a vida leve e ativa. Só há criação propriamente dita à medida que, longe de separarmos a vida do que ela pode, servimo-nos do excedente para inventar novas formas de vida (DELEUZE, 1976, p. 151).

O saber alegre envolve a capacidade de rir de forma irrestrita e afirmativa, com inocência, livre de ressentimentos e sem quaisquer necessidades de buscar finalidades ou sentidos extrínsecos à vida e a este mundo. Conforme Barrenechea (2014, p. 133), “o riso ligado ao saber (a sabedoria que enxerga todas as nuances da vida humana sem separar o riso da dor)”.

## **2.10 Paródia e teatralização filosóficas em Nietzsche**

Na fase madura de sua produção, Nietzsche vislumbra a passagem de um trágico da seriedade para um trágico do riso, do saber alegre e da consciência da eterna comédia do existir. Para Ferraz essa passagem em Nietzsche é indissociável da paródia: a “superação da ‘tragédia’ das morais e das religiões pelo trágico dionisíaco, através da paródia” (FERRAZ, 1994, p. 109).

Por meio da paródia, além de uma crítica sagaz, Nietzsche apresenta uma perspectiva cênico-filosófica que oferece uma visada cômica ao que ele traz à cena e para onde dirige nosso olhar e pensamento. O autor integra o humor e o riso ao pensamento em sua filosofia. O movimento em direção ao riso e à paródia torna-se mais explícito em “Gaia Ciência” (1886), mas também é notável em outras obras, tais como, “Assim Falou Zaratustra” (1883-1885) e “Ecce Homo” (1888)<sup>205</sup>. Na fase final da produção do filósofo, a tragédia reverte-se em paródia, ou seja, a paródia torna-se dispositivo e procedimento do trágico do riso.

Ao enaltecer a comédia da existência, capaz de abater a “breve tragédia” com “as ondas de incontáveis risos” (NIETZSCHE, 2001, p. 53), Nietzsche busca realizar a reversão e a superação da “tragédia e dos trágicos da seriedade”, através de uma parodização do mundo-teatro em seu *thêatron* filosófico, tornando visível e risível as mascaradas e imbróglis da existência, do devir da história, da cultura e da civilização.

Segundo Ferraz (1994, p. 89), o traço característico da paródia nietzschiana é “produzir no interior de um discurso, sua destruição; é miná-lo, por assim dizer, ‘a partir do interior’, provocando uma tensão estratégica entre certo texto, que é retomado, ‘imitado’, e aquilo que é efetivamente afirmado”. Nessa estratégia nietzschiana o que é afirmado também é contradito, revertido e deformado na produção de sentidos dissonantes da referência parodiada. O procedimento paródico de Nietzsche caracteriza-se por atacar determinado ideário dentro de seu próprio terreno e forma de expressão, utilizando termos e conceitos próprios desse ideário, porém, com sentidos diversos, reversos e até antitéticos.

A paródia nietzschiana trata-se de uma operação de ultrapassagem e transvaloração de valores<sup>206</sup> do que é parodiado, não se caracterizando como um modo de simples negação ou inversão. Nietzsche (2003, p. 145-147) afirma:

Eu contradigo conforme jamais foi contradito e ainda assim sou a antítese de um espírito negador. Eu sou um mensageiro alegre, (...) só a partir de mim é que voltaram a existir esperanças (...) eu obedeço à minha natureza dionisíaca, que não sabe separar o ‘fazer-não’ do ‘dizer-sim’ [...] negar e aniquilar são condições no ato de afirmar.

Através de uma parodização caricatural, o filósofo faz com que a negatividade opere contra si mesma, negativo contra negativo. Como analisa Ferraz (2002, p. 83): “A radicalidade da caricatura, além de liberar o riso e de curar de todo o peso da gravidade, funciona com um espelho deformante em que a negatividade refletida, por efeito de sua própria intensificação, volta-se sobre si, para ser, ela mesma, negada”.

<sup>205</sup> Ferraz (1994), além dessas obras, também cita a presença radical em direção à estética da paródia em Nietzsche, a partir de seus numerosos escritos, cartas e bilhetes do final de 1888 a 1889.

<sup>206</sup> Cf. FERRAZ, 1994, p. 103-115.

Ferraz (1994) aponta como procedimento paródico a crítica de Nietzsche à moral, em que ele busca superá-la através da própria moral, radicalizando seus preceitos e levando-os às últimas consequências. Com tal operação, Nietzsche tem o intuito de fazer com que se reconheça a moral como algo forjado e introjetado em diversos campos do conhecimento, da cultura e do existir. Radicalizando os princípios que fundamentam a moral (tal qual a sua virtude suprema: a veracidade), ele faz com que esta vire-se contra si mesma e se contradiga. Para isso, inclusive, o filósofo usa um vocabulário moralista (Cf. FERRAZ, 1994, p. 91 *et seq.*). Por exemplo, como estratégia paródica da superação da moral é que cunha o personagem central de sua tragédia dionisíaca – o Zaratustra.

Zaratustra foi o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a verdadeira roda motriz na engrenagem das coisas – a transposição da moral para o metafísico, na condição de força, causa e objetivo em si é obra sua. [...] Zaratustra criou esse mais fatal dos erros, a moral: por consequência, ele também de ser o primeiro a reconhecê-lo<sup>207</sup>.

Nesse movimento paródico de torções, qualquer verdade em si, “na condição de lei, de imperativo categórico” (*ibidem*) é apenas uma ilusão de verdade, uma mentira tida como verdade, relacionada a um modo de valoração a ser avaliado, questionado e ultrapassado. Para Nietzsche (2003, p. 152), a moral, especialmente a cristã, é um grande engano (e autoengano) da humanidade. Ao levar a veracidade às últimas consequências, Nietzsche apresenta-se como um desmistificador de verdades, denotador das mentiras tidas até então como verdades supremas. Segundo ele:

Tudo o que era chamado de “verdade” até hoje foi reconhecido como a mais nociva, pérfida e subterrânea forma de mentira; o pretexto sagrado de “melhorar” a humanidade foi reconhecido como ardil para sugar a própria vida, torná-la anêmica. Moral na condição de vampirismo... (NIETZSCHE, 2003, p. 153).

Ao mesmo tempo em que Nietzsche se coloca como um aniquilador das verdades, também se apresenta como um descobridor da verdade.

Um dia, meu nome será ligado à lembrança de algo tremendo — de uma crise como jamais houve sobre a Terra, da mais profunda colisão de consciências, de uma decisão conjurada contra tudo o que até então foi acreditado, santificado, requerido. Eu não sou um homem, sou dinamite. (...) Eu fui o primeiro a descobrir a verdade, ao sentir por primeiro a mentira como mentira (NIETZSCHE, 2008a, p. 79).

---

<sup>207</sup> NIETZSCHE, 2003, p. 146. Nietzsche refere-se ao Zaratustra histórico, um profeta persa que viveu nos meados do século VII a.C., fundador da primeira religião monoteísta, tendo o bem e o mal como dualismo moral, princípio cósmico e teogônico. Tal personagem histórico possui várias similaridades com o Zaratustra de Nietzsche, por exemplo: vivia isolado no alto de uma montanha em uma caverna; andarihou pelo deserto e após anos de solidão regressou ao povoado para pregar sua religião; tinha revelações (divinas) que se apresentavam por ideias e visões.

A paródia traz à cena uma espécie de riso *pharmakós* que é curativo e também pode ser perigoso e maldoso<sup>208</sup>, tanto para aquele que ri, quanto para o alvo do riso, já que o riso pode se mostrar como ato e efeito cáustico, de desconstrução, desordenação, relativização, subversão, derrisão e burla. Como coloca o filósofo-bufão Nietzsche (2005b, p. 67): “não é com a ira que se mata, mas com o riso. Eia, pois, vamos matar o espírito de gravidade!”<sup>209</sup>.

Nietzsche quando anuncia a morte de todos os deuses, traz o riso como um “alegre fim”:

Já está tudo acabado, de há muito, com os velhos deuses; – e na verdade, um alegre fim, digno de deuses, tiveram eles! Não um crepúsculo, foi a sua morte — mente-se ao dizê-lo! Ao contrário: morreram, um belo dia de tanto rir! Isso ocorreu quando a mais ímpia palavra pronunciou-a um próprio deus: “Existe somente um Deus! Não terás outro Deus a não ser eu!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 219).

Podemos perceber na filosofia nietzschiana o riso dos tabus, dos sagrados, dos segredos, das convenções, dos costumes, das certezas, dos grandes homens, das morais, das verdades, do que não se pode ou não é dado a rir. Um riso trágico e dionisíaco de uma grande saúde que toca as tragédias das mortificações e das forjadas finalidades da existência para além dela mesma. Um riso-*pharmakós*: veneno e remédio, destruidor e regenerador. No entanto, o riso dionisíaco em Nietzsche está sempre associado à prenhez e a valorização da vida, como ato de celebração, regeneração e engendramento.

### 2.10.1 Nietzsche: bufão de Deus e de si mesmo

Para Ferraz (2002, p. 114), em Nietzsche, o travestimento, o riso e a paródia se fazem filosofia. Especialmente a partir do aforismo 223 de ABM, a autora evidencia Nietzsche como sendo um grande bufão dos deuses, um parodiador universal.

No aforismo 223 de ABM, Nietzsche trata do “*homem-mistura*”<sup>210</sup>, o homem do século XIX, que se utiliza da história como um depósito de andrajos e fantasias, de onde ele provém “súbitas predileções” e “mascaradas de estilos”. No entanto, na troca e sobreposição incessantes de fantasias, que são pedaços do passado mesclados com o presente, nada cai bem ao estapafúrdio homem-mistura. Seja em sua apresentação como “romântico, ou clássico, cristão, florentino, barroco ou ‘nacional’” (NIETZSCHE, 2005a, p. 114), nada assenta ao homem do

<sup>208</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 108, prefácio de GC: “[...] quem sabe que tipo de vítima ele procura, que monstro de assunto paródico o excitará em breve? *Incipit tragoedia* – está escrito no final deste livro de uma inquietante desenvoltura. Que se tome cuidado! Algo de essencialmente mau e sinistro se anuncia: *incipit parodia*, não resta a menor dúvida”.

<sup>209</sup> Em contraposição ao espírito de gravidade, Nietzsche reivindica a leveza e a dança, especialmente um pensamento que dance e que se faça ao dançar, ou como se dançasse: “Agora, estou leve, agora voou; agora, vejo-me debaixo de mim mesmo; agora um deus dança dentro de mim” (NIETZSCHE, 2005b, p. 67).

<sup>210</sup> “Homem-mistura” em ABM, Nietzsche (2005a, p. 114). Em várias traduções o termo adotado é “mestiço”, “mestiço europeu”. No entanto, siga a tradução e o uso do termo “homem-mistura” como Ferraz (1994 e 2002), que adotou a solução proposta pelo tradutor Henri Albert.

século XIX. Aí, Nietzsche considera a sua época como sendo uma perita estudiosa em matéria de fantasias, ou seja, de “morais, artigos de fé, gostos artísticos e religiões, preparada como nenhuma época anterior, para o Carnaval de grande estilo, para a mais espiritual gargalhada e exuberância momesca, para a altura transcendental da suprema folia e derrisão aristofânica do mundo” (NIETZSCHE, 2005a, p. 114).

Há uma grande similaridade entre o “*homem-mistura*” e o “*homem atual*” apresentado em AFZ, parte II “Do país da cultura”. O homem atual é um homem do presente, e considera-se um tipo real. Conforme Nietzsche (2005b, p. 152), o homem do presente mostra-se tão sarapintado que causa riso, todo coberto por borrões de cores que parece estar “na pátria de todos os potes de tintas”, e ainda rodeado por espelhos que refletem e reduplicam a sua imagem. Tais borrões de tintas, com que o homem do presente se sarapinta e se cobre, são sinais do passado, cobertos ainda por outros sinais de todos os tempos, povos, costumes e crenças.

A reação de Zaratustra, ao defrontar-se com este “*homem real*” do presente, foi a vontade de rir incontrolavelmente de tal disparate: um homem que sem saber o que é, busca compor-se com borrões e fantasias de todos os tempos e culturas. Neste episódio, Zaratustra nega o presente e os homens atuais, considerando estes tipos como estéreis e não mercedores de fé. Zaratustra diante do presente se coloca como sem pátria e sem mátria, sua terra ainda está por descobrir, “a terra dos meus filhos” – diz ele, e para isso ele içou sua vela para o futuro, “para compensar em todo futuro – este presente!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 152).

Já no aforismo de ABM, ao zombar de sua época e do homem-mistura, o filósofo vislumbra na vontade momesca de fantasiar-se com andrajos, fantasias, borrões e pedaços do depósito da história e do passado, nessa brincadeira pueril e esvaziada, justamente aí, a possibilidade de invenção e de ainda podemos ser originais. E para tal, lança mão da paródia bufonesca e do riso:

Talvez descubramos precisamente aqui o domínio da nossa invenção, esse domínio em que também nós ainda podemos ser originais, como parodistas da história universal e bufões do Senhor, quem sabe. Talvez se nada mais do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro! (NIETZSCHE, 2005a, p. 114).

A tipologia de personagens do teatro nietzschiano assenta-se tão bem aos homens do nosso presente, não como simples borrões ou fantasias, mas como traços de constituição, como máscaras que se aderiram aos rostos na perpétua mascarada do homem-atual.

Em verdade, não poderíeis usar máscaras melhores, ó homens do presente, do que vossos rostos! (...) Totalmente cobertos com os sinais do passado, e também esses com outros sinais pintados por cima: assim vos escondestes bem de todos os intérpretes! E ainda que um arúspice quisesse escrutar vossas entranhas; quem ainda acreditaria que tendes entranhas? De cores, pareceis amassados, e de papeluchos

colados juntos. ... Pois vós falais assim: “Totalmente reais, somos nós, e sem fé nem credences’; assim bazofiais (...) (NIETZSCHE, 2005b, p. 150).

Em sua análise, Ferraz aporta uma série de dados da obra e da biografia de Nietzsche, que enriquecem a possibilidade de o considerarmos como um bufão em seu jogo e fazer filosóficos. A autora (FERRAZ, 1994, p. 45) aponta que a filosofia de Nietzsche é marcada pela crítica e rejeição de todos ideais de sua época, destacando-se um tom agressivo e provocador, principalmente em seus últimos escritos.

Nietzsche, no distanciamento de seu tempo, acaba por se colocar no lugar de um bufão, ou seja, à margem, para justamente desde aí poder parodiar e jogar a burla da sociedade, para além de seu tempo. O filósofo<sup>211</sup> se denomina como um apátrida, sem pertencimento de pátria, não se sente alemão e inclusive rejeita o modo de ser alemão<sup>212</sup>. Nietzsche percebe-se fora de seu tempo e de sua época, a modernidade.

Não faltam, entre os europeus de hoje, aqueles que possuem o direito de denominar-se sem pátria, num sentido honroso e eminente, e a eles é encarecidamente recomendada a minha secreta sabedoria e *gaya scienza!* (...) Nós, filhos do futuro, como poderíamos nos sentir em casa nesse presente? (...) O gelo que ainda suporta as pessoas tornou-se muito fino: o vento do degelo sopra, nós mesmos, os sem-pátria, somos algo que rompe o gelo e outras ‘realidades’ demasiado finas... (NIETZSCHE, 2001, p. 280).

O bufão no teatro é o portador da crítica mordaz, através do jogo com a paródia cômica e a confrontação. Segundo Brondani (2012, p. 82): “o bufão [na história e no teatro] é portador da verdade e, por isso, é agressivo por natureza – não se está falando de uma agressividade no plano físico, mas sim de uma agressividade moral; ele burla todas as normas da sociedade – eles não são seres imorais, mas amorais”.

A loucura, a anomalia, o desterro, a imbecilidade, a inferioridade e a total destituição dos bufões operam como potências, traços poéticos e estratégias de jogo da máscara-bufa. Os bufões não são representantes de algum tipo de classe ou minoria social – e sim, que estão em agenciamento e composição com os fluxos e os devires minoritários de uma sociedade para a profanação do mundo dado e a desforra dos inadaptados em criação de outras perspectivas, experimentos e modos de existir. Os bufões não se ressentem, não se vingam, não tem compaixão e muito menos querem ser incluídos em qualquer rebanho social ou de Deus. São

<sup>211</sup> Por decisão própria, Nietzsche renunciou à condição de súdito prussiano (guerra franco-prussiana de 1870), quando aos 24 anos foi nomeado como professor na Universidade de Basileia (Suíça). Após desistir da vida acadêmica (1879), torna-se um filósofo viajante e andarilho e não retoma a cidadania alemã.

<sup>212</sup> “[...] estamos longe de ser suficientemente ‘alemães’, como hoje é corrente a palavra ‘alemão’, para falar em prol do nacionalismo e do ódio racial, para poder nos regozijar do nacionalista envenenamento do sangue e sarna do coração, em virtude do qual cada povo da Europa de hoje se fecha e se tranca, como se estivessem todos de quarentena. [...] bem preferimos viver nas montanhas, à parte, ‘extemporaneamente’, em séculos passados ou vindouros, apenas a fim de nos poupar o mudo furor a que nos saberíamos condenados, como testemunhas de uma política que torna desolado o espírito alemão, ao torná-lo vão, e que é, além de tudo, política pequena [...]” (NIETZSCHE, 2001, p. 281).

demônios da irrisão, da necessária negação do que vai contra a vida, tendo o riso como arma e potência. Cáusticos, irônicos, cruéis, infantis, parodiadores e brincantes. Máscara cômica que por sua condição marginal e corpo de insígnias (deformidade, loucura, doença, banimento, punição) pode falar as verdades aos homens tidos como nobres, aos heróis, reis, homens superiores, homens de bem, os bons e os justos, os filhos de Deus e também aos comuns. Com o humor e a promoção do riso, o bufão utiliza-se da palavra engenhosa para atacar, falar verdades, muitas vezes de forma ambígua e metafórica.

Diante de tais homens e sociedade, os bufões atuam o espetáculo da aberração cômica e da confrontação paródica do humano e da sociedade, aportando um riso divertido e grotesco das tragédias da seriedade, que tanto atuamos e perpetuamos. O bufão brinca ao fazer caricaturas paródicas das situações e tipos sociais, pela deformação traz à superfície da máscara-bufa o ridículo e a “monstração” da besta humana social, civilizada, convertida, educada. Diante do jogo e da paródia bufonescos, podemos rir de nós mesmos ao nos vermos parodiados, deformados e expostos pelos bufões – um jogo perigoso, bélico e lúdico de tensão e riso. Um riso frágil e arriscado, pois, não se é permitido rir e burlar de tudo.

Nietzsche elege como um dos alvos preferidos de sua derrisão e crítica os bons e justos, os eleitos – os que se puseram do lado da verdade, “carolas hipócritas e mentirosos que começaram a reivindicar para si os conceitos ‘Deus’, ‘verdade’, ‘luz’, ‘espírito’, ‘amor’, ‘sabedoria’, ‘vida’, como se fossem sinônimos deles mesmos, para com isso delimitar o ‘mundo’ contra eles” (NIETZSCHE *apud* FERRAZ, 1994, p. 47). Em “Aurora” (1881), Nietzsche (2007a, af. 451, p. 286) trata sobre “aqueles que têm necessidade de um bobo da corte”:

Os seres muito belos, muito bons, muito poderosos quase nunca captam a verdade completa e comum, seja qual for o assunto [...]. Se pessoas dessa espécie querem, apesar de tudo, ouvir a qualquer preço a verdade, precisam arranjar um *bobo da corte* — um ser que possua o privilégio da loucura de não poder se adaptar.

Foucault (2000) analisa o papel do louco ou do bobo no final da Idade Média, como um detentor da verdade, em que a noção de loucura mostra-se aliada à crítica social e moral, em que a loucura mostra a sua razão e a razão a sua loucura. Conforme Foucault (2000, p. 14): “se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano”. A palavra do louco ou daquele que portava a máscara do *fool*<sup>213</sup>, também era considerada profética e sagrada.

<sup>213</sup> *Fool* (louco) – bobo da corte inglês, termo geralmente remetido aos bobos shakespearianos.

O bufão teatral também é associado ao louco, pois usa da loucura, da tolice ou de alguma deficiência de forma dissimulada e artificiosa. O bufão pela loucura e anormalidade recebe uma espécie de concessão para exercer a burla e a crítica sagaz através do humor. Os bobos da corte, por exemplo, tinham o “direito de ofício” – uma regulamentação e permissão oficial para que pudessem cumprir tal função. Os reis tinham os seus morósofos, conselheiros sábios-loucos, filósofos-tolos. Por suas anormalidades e diferenças, muitas vezes, bufões e bobos do medievo se safavam de possíveis punições e repreensões, agindo com desmesura e irreverência em seus jogos, comportamentos e falas. Como narra a loucura em Erasmo (2006, p. 55):

Os reis não amam a verdade. Mas é uma razão mais para ficarmos espantados que eles ouçam com prazer, da boca de meus loucos, não apenas verdades, mas até mesmo as injúrias menos equívocas, e que uma maledicência, pela qual mandariam enforcar um filósofo, os divirta na boca de um louco.

As obras de Nietzsche, no período de sua vida, tiveram poucos leitores, foram mal interpretadas, sofreram apropriações indevidas (como pelo movimento nacionalista alemão e antisemita). Não raro, a produção do filósofo foi considerada como um caso psiquiátrico, patológico e excêntrico. Nietzsche já considerara que a loucura atinge, em todas as épocas, os que ousaram novos pensamentos e julgamentos de valor<sup>214</sup>. Ainda que a loucura tenha dilacerado o filósofo em sua etapa final de vida, podemos relacioná-la ainda como uma faceta e componente sacrificial da máscara do bufão.

O bufão está na genealogia do palhaço, ficando mais atrelado à crítica, à perspicácia, ao questionamento, à suspeita, ao confronto e ao choque através da comicidade e da paródia. Porta as insígnias da marginalidade, da anormalidade e da loucura como condições da máscara-bufa para poder burlar, blasfemar e falar verdades em suas paródias derrisórias e expressões ambíguas. Assim, os bufões<sup>215</sup> jogam a paródia cômica e escarnekedora dos papéis que nos constituem como seres de valores sociais, históricos e morais. Pelos movimentos e desordenações do cômico os bufões fazem a crítica, a chacota e a burla dos valores morais ordenadores e condicionadores do rebanho humano.

Pelo uso da paródia e do humor, Nietzsche filosofa como um bufão, um grande parodista da história universal, na comédia do engano do engano, se ele não divertiu os seus contemporâneos, ao menos, divertiu os deuses entediados pela monotonia da eternidade<sup>216</sup> e a

<sup>214</sup> Cf. NIETZSCHE (2007a), “Aurora”, afo. 14 – “Significação da loucura na história da humanidade”.

<sup>215</sup> A nosso ver, um potente bufão contemporâneo é o ator Sacha Baron Cohen (1971-), com suas produções filmográficas, especialmente: “O Ditador” – 2012; “Brüno – 2009 e “Borat” – 2006.

<sup>216</sup> “O homem, comediante do mundo. — Deveria haver criaturas mais espirituais do que os homens, apenas para fruir inteiramente o humor que há no fato de o homem se enxergar como a finalidade da existência do mundo e a humanidade se contentar seriamente apenas com a perspectiva de uma missão universal. Se um Deus criou o mundo, então fez o homem para ser o macaco de Deus, como permanente ensejo de distração em suas longuíssimas eternidades. A música das esferas, envolvendo a Terra, seria então o riso de escárnio de todas as demais criaturas em torno do homem. Com a dor, esse enfadado

nós – seus almeçados leitores do século XXI. Ainda mais contemporâneos da época do filósofo do que o próprio filósofo, tão adiante e além de sua época.

O último livro de Nietzsche, EH (1888), o filósofo expõe a si mesmo, sua obra e vida, como tema e alvo de sua paródia radical. “Eis o homem” (*ecce homo*) é a frase de Poncio Pilatos ao apresentar Cristo coroado de espinhos aos hebreus, antes da crucificação. Com esta sentença, o filósofo usa o emblema do Cristo destinado ao sacrifício, por julgamento e punição, justamente em sua derradeira obra, em que deseja explicar-se, e, assim se apresenta: eis-me aqui, *ecce homo*.

Em EH, Nietzsche realiza uma revisão de sua obra e biografia, com intuito de esclarecer e se afirmar – o que eu quis dizer foi isto e isto, “fui compreendido?” (Cf. NIETZSCHE, 2003, p. 146-154), a fim de não ser mal interpretado e confundido com o que não era, de evitar que cometessem abusos com ele. Com isso, Nietzsche também buscava negar as formas indevidas de apropriação de seu pensamento (pelo nazismo<sup>217</sup>, por exemplo). Sobretudo, ele não queria ser confundido ou interpretado com “o embusteiro superior, o idealista” (idem, p. 150 *et seq.*), que é um incapaz de ver e lidar com a realidade tal como ela é.

Em seu livro derradeiro, EH, na seção em “Por que eu sou um destino”, de certa forma, Nietzsche se reconhece como um bufão<sup>218</sup>:

Eu não quero ser um santo, seria antes um bufão... Talvez eu seja um bufão... E apesar disso, ou melhor, não apesar disso – pois, até o momento nada houve mais mendaz que os santos – a verdade fala em mim. – Mas a minha verdade é terrível; pois até agora chamou-se à mentira verdade (NIETZSCHE, 2008, p. 79).

No decorrer da vida e obra de Nietzsche, a luta filosófica, criativa, crítica e de transvaloração de valores que ele fazia questão de levar adiante contra poderosos inimigos, os quais ele mesmo elegia, e contra os pilares da civilização ocidental, também se dava dentro dele mesmo. Um intenso combate de autocrítica, revisão, saúde-e-doença, auto superação, experimentações e (re)criação de si no caminho experimental para “tornar-se o que é”.

No processo de auto superação, de ultrapassagem de si mesmo, está implicado a superação e a transformação de fatores contextuais e exteriores – em si mesmo.

É preciso haver se livrado de muita coisa que justamente a nós, europeus de hoje, oprime, inibe, detém, torna pesados. O homem de um tal Além, que quer ele próprio avistar as supremas medidas de valor de seu tempo, necessita antes **‘superar’ em si próprio** esse tempo – é a prova de sua força – e, por conseguinte, não apenas o seu

---

Imortal faz cócegas em seu animal predileto, a fim de regozijar-se nos gestos e interpretações trágico-orgulhosas do seu sofrer, na inventividade espiritual da mais vaidosa criatura — como inventor desse inventor” (NIETZSCHE, 2008b, p. 30).

<sup>217</sup> Cf. FERRAZ, 1994, p. 52 *et seq.*

<sup>218</sup> Em outras traduções, aparece “sátiro” ao invés de “bufão”. Também é pertinente, tanto pela questão do retorno ao dionísio e ao ritual de Dionísio, com os sátiros que compunham o coro dionísio – figuras híbridas (metade animal, metade homem), signos da fertilidade (eram representados com membros sexuais eretos), quanto pelo fato do surgimento do bufão, na historiografia dos tipos e máscaras cômicas, estar associado a um desdobramento dos sátiros (sobre isso, Cf. BRONDANI, 2012, p. 80, *passim*).

tempo, mas também a aversão e contradição que até agora experimentou ante esse tempo, seu sofrimento por esse tempo, sua extemporaneidade, seu *romantismo...* (NIETZSCHE, 2001, p. 284, *grifo nosso*).

A paródia que provoca a inversão e a explicitação de valores mascarados em seus contrários, também pode ser notada nos títulos de EH que contrariam os preceitos de modéstia e humildade, revelando a megalomania dissimulada no idealismo e no cristianismo, alvos da paródia combativa e derrisória de Nietzsche (Cf. FERRAZ, 1994, p. 46). Em EH, o autor se elogia e se supervaloriza em vários títulos dos seus textos: “Por que eu sou tão sábio”; “Por que eu sou tão inteligente”; “Por que eu escrevo livros tão bons” – o que não deixa de ser uma brincadeira que envolve desmesura e humor, um riso de si mesmo e da falsa modéstia exposta em seu contrário. Neste jogo paródico, o filósofo apresenta e brinca com o reverso, a sombra, a apresentação da contra-máscara da máscara.

O filósofo se apresenta: “*ecce homo*”, fantasiado de Cristo, mas logo revira o jogo, mostrando que quem joga a máscara de Cristo, atua, brinca e parodia é Dionísio – o gênio proliferador de máscaras, a máscara por excelência de Nietzsche. Sobre isso, Ferraz (1994, p. 111) coloca que ocorre a dessacralização da saga de Cristo martirizado e condenado à crucificação, que é revertida na grande farsa e carnaval de Dionísio. Nesse jogo, Nietzsche, mais uma vez, aposta na máscara e no artifício – em que atrás de uma máscara não há essências ou verdades a serem reveladas, mas apenas uma máscara atrás de outra máscara, e assim sucessivamente.

No final de EH, o filósofo referencia-se a si mesmo com uma dupla assinatura, deflagrando um movimento de guerra de forças e tensões antagônicas em luta e jogo, criação e destruição: “Dionísio contra o Crucificado” (NIETZSCHE, 2003, p. 154). No embate nietzschiano entre Dionísio contra Crucificado, mesmo no jogo paródico, portar uma máscara é também tornar-se esta máscara, cumprir o seu destino, ainda que por jogo e brincadeira. Ao tratar do jogo mascarado de Nietzsche, Ferraz (1994, p. 129) observa que “uma vez colocada, a máscara põe em marcha um processo de identificação com o elemento sacrificial que ela comporta, suscitando e impondo determinado devir”.

A autora também analisa que o alvo e o conteúdo paródico de Nietzsche em EH: “não é mais a paródia de textos sagrados judaico-cristãos que está em jogo, mas a vitória sobre toda a gravidade, sobre todo o véu de desolação, de tristeza, de culpa e má consciência que recobria ‘o mundo de outrora’” (FERRAZ, 1994, p. 111).

A nosso ver, Nietzsche – “o bufão de deuses” não deixa de jogar o jogo trágico de ser alvo de sua própria paródia, também atuando como um bufão de si mesmo.

### 2.10.2 A paródia dos palhaços

A paródia cômica é um procedimento recorrente da composição cênico-clownesca. Já no circo de cavalinhos, os cômicos parodiavam os números equestres, apresentando desastres e trapalhadas em suas tentativas de executar as habilidades e os virtuosismos dos exímios cavaleiros. Para tal, tais cômicos deviam dominar a arte da equitação, para conseguir realizar trapalhadas com os cavalos.

Na paródia das reprises se destaca a produção de comicidade pela ênfase no desajuste, no erro e na inaptidão do palhaço, que ao tentar realizar um número circense apresenta uma lógica e um modo de fazer as coisas “às avessas”, com falha e absurdo. Como reflete Danilo Santos<sup>219</sup>:

No circo, espaço utópico e errante, a técnica do palhaço parece ser dotada de uma falta de habilidade. É o engano que ilude – assim como nos perdemos na sedução do prestidigitador. No picadeiro ou nas praças, com suas acrobacias claudicantes, trapeziando em movimentos trôpegos, o palhaço é o mais completo praticante de uma eficiência que, ao mesmo tempo em que se esconde, se revela: o pé que se prende no salto, a mão que se solta num voo desleixado ou o corpo que se desvia da órbita perfeita. Ser palhaço requer outro tipo de visão de mundo, é estar no avesso da vida, é acertar pelo erro e chorar pelo riso, é saber construir para abusar das desconstruções.

A tentativa cômica do palhaço querer ser ou parecer ser o que não é, mostra-se como um dos preceitos da paródia clownesca. Na discrepância entre o que o palhaço pretende parecer ou fazer com o que realmente é e o que acontece; entre o querer fazer bem, ter sucesso e a falha da empreitada, desarmam-se as pretensões de soberba, superioridade e seriedade do humano.

No entanto, não é apenas pela via da inaptidão que muitos palhaços desenvolvem ou efetivam o desenlace de suas entradas e cenas, mas justamente na demonstração surpreendente de um virtuosismo ou habilidade incomum. Por exemplo: tocar uma música no violino, sendo que antes nem sabia qual era a correta posição do instrumento (famoso número do *clown* suíço Grock); fazer um número de acrobacias desajeitadas e, sem querer, por uma queda acidental ou consequência de uma inesperada ação ou acidente sofrido, como por acaso, realizar uma sequência de saltos mortais. Desse modo, o palhaço pode dar a reviravolta na sequência esperada da lógica de desdobramento das ações e do enredo de sua entrada – o que efetiva uma quebra da expectativa do público e na própria imagem e concepção do palhaço como “inapto” ou “incapaz” (que ele cria e faz crer sobre ele). Assim, quando o público não espera nada mais

---

<sup>219</sup> Trecho do texto de Danilo Santos, diretor regional do SESC São Paulo, no programa do “La Mínima ao Máximo”, mostra de repertório em comemoração aos 15 anos do Grupo La Mínima, que ocorreu de 05/02 a 17/03/2013, no SESC Pompeia, em São Paulo.

do palhaço, além de erros e trapalhadas, ele realiza um virtuosismo ou grande feito inusitado. Essa é uma estrutura recorrente de entradas e cenas clownescas, ao fim, o palhaço idiota e inapto surpreende fazendo algo que ninguém conseguiria fazer, isto é, uma proeza incomum.

A paródia provoca um duplo movimento, ao mesmo tempo que envolve um distanciamento e uma negação do que é parodiado, também aproxima e torna presente a referência principal parodiada, ainda que de forma distorcida. Na paródia, ao mesmo tempo há reconhecimento e estranhamento – o que pode ser estarrecedor, horrível e também risível. Ainda, implicando um necessário distanciamento para poder rir e, assim, envolver-se e aproximar-se. A paródia clownesca possui uma ampla gama de abordagens e qualidades, podendo ser explorada e desenvolvida desde a sagacidade, o enfrentamento, o sarcasmo, a causticidade e a provocação do bufão, até a imitação ingênua, atrapalhada e infantil dos palhaços. Chaplin, por exemplo, é um parodiador que, mesmo nas paródias de crítica e sátira sociais, como nos filmes “O Grande Ditador” (1940) ou “Tempos Modernos” (1936), não deixa de explorar o lirismo, a leveza, a inocência e o humor *naïf*.

O espelho paródico torna-se um processo de desmontagem, de deformação, de caricaturização e transformação, que acaba por produzir sentidos e formas próprios. Portanto, parodiar não é imitar, mas distorcer, deformar, romper, recriar e transformar o já dado, sabido, reconhecido, o código, o senso comum, o modelo, o padrão, a verdade.

Nietzsche, na crítica ao tipo “homem superior”, evidencia a incapacidade deste ir além de si mesmo e de seus malogros, por serem pesados e não saberem rir de si e para além de si. Assim, aponta a aprendizagem do riso como meio para superar a si, transpassar-se em direção às possibilidades dadivosas da vida:

Levantai vossos corações, meus irmãos, bem alto, mais alto! E sem esquecer-vos das pernas, ó exímios dançarinos; e ainda melhor: ponde-vos de pernas para o ar! [...] E é isto que tendes de pior, ó homens superiores: que nenhum de vós aprendeu a dançar como convém – a dançar para além de vós mesmos! Que importância tem, se vos malograstes! Quantas coisas ainda são possíveis! Aprendei, portanto, a rir para além de vós mesmos! Levantai vossos corações, ó exímios dançarinos, bem alto, mais alto! Sem esquecer-vos, tampouco, do bom riso! Esta coroa do homem ridente, esta coroa de rosas entrelaçadas: a vós, meus irmãos, atiro esta coroa! Eu santifiquei o riso; ó homens superiores, aprendei – a rir! (NIETZSCHE, 2005b, p. 344-346).

O homem superior é um tema caro à paródia dos palhaços. Os palhaços, ao tentarem se mostrar como superiores, colocam as pretensas superioridades do humano de pernas para o ar, viram tudo do avesso. Assim, deixam transparecer as intimidades da estupidez, da patetice, da torpeza e da ineficácia tão bem camufladas pelas aparências sérias e superiores. Com isso, até

os homens superiores ganham a chance de rir deles mesmos, ao rirem das paródias e dos seus avessos mostrados pelos palhaços.

Palhaços parodiam os tipos sociais e os homens superiores, pervertendo as formas e as ordenações cotidianas do indivíduo moral e social. O palhaço joga a paródia transfiguradora do mundo convencionado dos homens. Pelos deslocamentos do cômico faz com que estranhemos “o mundo puramente inventado do absoluto, do igual a si mesmo” (NIETZSCHE, 2005a, p. 11) que até então, tínhamos como verdade segura e realidade tácita. Entrecruzando pelos aparelhos e figuras oficiais de poder e pelas palavras de ordem, os coloca em outro (des)funcionamento no jogo cômico teatral, na produção do contrassenso e do *nonsense* na poesia clownesca.

Os palhaços falham quando tentam ser superiores. Felizes nos malogros. Triunfantes na derrota. Peritos do fracasso. Exitosos no erro. Bem posicionados no vexame. Grandes na desonra. Poetas da imperfeição e da incompletude. Ourives das inutilidades e insignificâncias sem valor. (Dis)traidores da morte. Patetas da vida. Pois assim, fazem rir. Com isso, desfrutam e regozijam o riso. O riso das sombras postas à luz da vida, com humor e saídas para a alegria trágica.

Nos malogros, os palhaços encontram as saídas para todas as coisas ainda possíveis. O mundo mesmo pelos olhos do palhaço é um parque de diversão pululante de possibilidades, uma grande arena para o jogo infantil, o mar “das ondas dos incontáveis risos” (NIETZSCHE, 2001, p. 53) e das incansáveis tentativas. O palhaço banhado de inocência diz sim, o sim que aspira à vida e à alegria de viver. Sempre ainda, e mais uma vez.

A incompetência absoluta dos palhaços para as ações mais triviais, como acender um cigarro ou bater um prego com um martelo, em sua perícia para a falha, coloca tudo na ordem de uma rebelião involuntária, em que nada mais funciona, serve ou é como sempre foi. Na sucessão de erros bobos, de repente o palhaço pega a plateia no contrapé de um êxito insuspeitado. Como não saber andar de bicicleta e, subitamente, como sem querer e por acaso, deslizar virtuosamente em equilíbrio sobre uma única roda.

As limitações e as ultrapassagens dos limites pelos palhaços, em ingênuas transgressões e deslocamentos pelo humor, desdobram embates e interrogações nascidas na distração. O que pode um bobo, um tolo, um inepto, um palhaço? O que pode um palhaço divertido que um homem sério, superior e austero não pode? O que pode um corpo alegre?

No descompasso do palhaço, o mundo dado não funciona – os códigos sociais, o senso comum e as significações são desvirtuadas e desconsertadas pelo jogo clownesco artificioso de desconhecimento, inaptidão, erro e plena experimentação. Como analisa Romagnolli (2015):

Se no correr dos séculos muitas vezes o *clown* se desvencilhou de suas raízes mais transgressoras, identificadas primeiramente com o grotesco e, num segundo momento, com a crítica da conduta humana, e trocou o incômodo de uma postura cruel e provocadora por uma atitude docilizada, eis hoje sua transgressão: como ser político, a recusa à tirania do alto desempenho em uma sociedade com horror à improdutividade. A virtuosidade da estupidez abre a rota fora do padrão. Pois não seria o gasto improdutivo o que há de menos homogêneo no mundo?<sup>220</sup>

O palhaço apresenta e engendra uma visão de mundo, uma maneira de ser-estar, sempre em relação e tensionamento cômicos com o mundo dado, abrindo-o e rompendo-o para novos sentidos e possibilidades, junto das perspectivas e das transformações aportadas pelo risível e pela poética clownesca. Ao se distanciar das formas padrões e condicionadas de pensar e ser, e dos valores que as constituem, a lógica díspar e particular do *clown* (seu saber alegre) aporta a contravenção, a subversão, a inversão e a transgressão do que é dado como convenção, certo, inquestionável, imutável, normal, verdade e lei. Além de aportar a relativização do que é tido como imutável e verdade estabelecida, a visão peculiar do palhaço propicia a abertura para outras significações, experimentações e formas de relação com o mundo. O palhaço desdobra a ilógica das lógicas padrões que regem os valores, os modos de pensar e ser convencionados e tidos como certos. Como analisa Larrosa (2001, p. 178):

Os personagens cômicos são seres que não estão implicados, que não entendem, que não participam, que estão sempre por fora, a uma certa distância do que acontece. Mas são capazes, sobretudo o pícaro, de tudo parodiar, de ocupar qualquer palavra direta, de reproduzir parodicamente, quando faz falta qualquer tipo de patetismo... O idiota simplório, esse bobo de que todos se riem e que não é tão tolo quanto parece, isola e distancia a convencionalidade da linguagem elevada, simplesmente não a entendendo, ou entendendo ao contrário, mas provocando sempre distância entre a linguagem e a situação comunicativa. O bufão, por sua vez, desnaturaliza as linguagens elevadas ao invertê-las.

O palhaço tenta acertar, obter sucesso em suas façanhas e intentos, mas falha, fracassa, não consegue, se dá mal. É justamente na inadaptação aos padrões estabelecidos e na criação lúdica e fantasiosa de modos peculiares de agir e ver o mundo, que reside um dos grandes vieses da potencialidade crítica, poética, satírica e paródica do palhaço. O público ao rir do palhaço, acaba rindo de si mesmo, em que o sério passa a não ser levado tão a sério, no terreno ressignificador, questionador, deformador e criativo do riso e da paródia clownesca. Ao rir das facécias, dos fracassos, malogros, limitações, desacertos e inaptações dos palhaços em relação ao mundo dado em seu imperante *modus operandi*, acabamos rindo de nós mesmos, com empatia e identificação

---

<sup>220</sup> ROMAGNOLLI, 2015. In: <<http://www.horizontedacena.com/dominios-da-incompetencia/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

A contravenção, a desobediência, a transgressão, a desordem, a derrisão, a contradição, o enfrentamento do proibido ou do tabu realizados pelo palhaço, se dão pela experimentação lúdica e inocente, a rebelião genuína do jogo junto do humor, sem imputações ou fins morais. Na paródia clownesca dos tipos humanos, papéis sociais e situações variadas, através do jogo e do humor, o palhaço redimensiona e deforma a realidade, expressando o ridículo e o absurdo das pretensões de superioridade do humano e das ordenações sociais.

O poder transfigurador do riso, do grotesco e do corpo brincante e fabulador na poesia clownesca não deixam de nos lembrar a nossa condição de “humano demasiado humano”. Como coloca Nietzsche (2005a, p. 69), “é o baixo ventre que impede o homem de considerar-se um deus”. Podemos inferir, que a paródia e o riso em Nietzsche também fazem parte de uma operação filosófica grotesca, na promoção da horrível contrapartida do riso. Segundo Kayser (1986, p. 40):

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Em relação ao traço da loucura presente no jogo do bufão, conforme vimos, no palhaço pode ser associada com a simbologia do “Louco” no tarô – a carta fora do baralho, o início e o fim, o criar e o destruir, a plethora de potencialidades. A carta que anuncia a iminência do desconhecido no caminho da vida, como movimento de um jogo que põe a própria vida em movimento, implicando o incontrolável e o inesperado, os altos e baixos, os êxitos e as derrotas.

A figura do louco no tarô de Marselha é apresentada como um bobo da corte, um andarilho que carrega um saco nas costas, perseguido por um cão que morde suas calças, expondo o seu traseiro. Símbolo da mudança e do movimento, do início e do fim, do eterno recomeçar e da coragem de desbravar o novo. O louco andarilho do tarô é o desconhecido que chega, o estranho ou estrangeiro que provoca o estranhamento.

Na versão de Rider- Waite, na carta “*The Fool*”, se vê a figura de um jovem altivo e sonhador, olhando para cima, na beira de um abismo. O abismo é o risco eminente, um passo da queda, do limite, do irreversível e da morte. Como poetiza Nietzsche (1994, p. 91 – *tradução nossa*): “É preciso ter asas, quando se ama o abismo”.

Em relação à arte do palhaço, podemos nos referir ao abismo como o limite tênue entre o trágico e o cômico. Também, os abismos do ser próprio – as necessárias transpassagens nos processos poéticos de superação e criação de si através da máscara e da arte do palhaço. Assim como, o abismo como o desconhecido e o risco no jogo do palhaço. Para atravessar os abismos,

realizar as ultrapassagens do próprio ser e dos valores dados, é preciso estender o fio condutor do corpo. Como funambulista e dançarino, desdobrar suas próprias pontes e caminhos. Criando superfícies de composição, com leveza e jogo de risco e riso. Onde a cada travessia ou ponto de chegada, um novo abismo se apresenta e se desdobra para ser atravessado.

A carta do louco também é relacionada ao *trickster*, o grande jogador, que possui sentidos e qualidades afins com o palhaço. Conforme Conquergood, o personagem arquetípico do *trickster*:

Movendo-se no rompimento das normas, na violação dos tabus, o *trickster* vira tudo de cabeça para baixo. Ao jogar com a ordem social, desalojando certezas, ele acaba por intensificar a consciência da vulnerabilidade de nossas instituições (CONQUERGOOD *apud* PINEAU, 2010, p. 101).

Segundo o autor (*ibidem*), as potências desestabilizadoras e o “impulso brincalhão” do *trickster* não se dão apenas em relação às ordenações exteriores, mas fundamentalmente, promovem “um crítico e radical autoquestionamento que leva a um conhecimento de si mais profundo, o primeiro passo para a transformação”. Nesse jogo de cara e coroa, máscara e cara, o *trickster* nos lembra, assim como Nietzsche – o bufão dos deuses e de si mesmo, sobre a necessidade de ser palhaço de si mesmo, para vir a jogar a paródia cômica do mundo e do humano.

## 2.11 Máscara e corpo

### 2.11.1 A superação da metafísica e a valorização da arte, do corpo e da máscara em Nietzsche

As máscaras, os nomes emprestam um ser efêmero ao homem. Porém, ele é um enigma ou labirinto, um brinquedo das forças; do devir vital (BARRENECHEA, 2002, p. 186).

Para abordar a exaltação à máscara (associada às noções de aparência, superfície, corpo e à contumaz valorização da potência da arte) na filosofia de Nietzsche, exporei brevemente a crítica e a superação do pensamento metafísico empreendidas pelo filósofo em sua produção.

Nietzsche em sua crítica à metafísica opõe-se à concepção substancialista do sujeito, à existência de algum eu (ser ou alma interior) tido como essência. O pensamento nietzschiano aborda o “eu” como campo de multiplicidade e de afetos do corpo. O corpo faz o eu, o eu faz o corpo – o corpo é o “eu sou”, “eu sou” é o corpo<sup>221</sup>. O eu-corpo é um composto dinâmico de forças em constante tensão, variação e rearranjo. Tais forças apresentam hierarquias provisórias

<sup>221</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 59-61 – “Dos desprezadores do corpo”.

e móveis, manifestam cambiantes estados e expressões das mudanças contínuas do ser em composição e constante devir. Nessa visão, o “eu” relaciona-se ao constante vir-a-ser, em que o devir é a própria condição do ser e do existir.

Tal perspectiva é diametralmente distinta da concepção metafísica do “eu” como essência unívoca e recôndita, a ser alcançada e revelada como verdade pura, fixa ou ideal. Ao invés das essências ideais e das concepções substancialistas sobre o sujeito e o corpo, Nietzsche afirma o devir, a variação, o campo de forças e afetos, os impulsos, a multiplicidade, a aparência, a superfície e a máscara. Isto não se caracteriza como uma operação de simples inversão das dualidades metafísicas, tais como: corpo x alma, essência x aparência, ser x devir, verdadeiro x falso, razão x paixão. A crítica e a filosofia nietzschianas acabam por negar e ultrapassar o modelo de identidade hegemônica da filosofia ocidental, pautada na metafísica, desde Platão.

A metafísica fundamenta-se em cisões dualistas, em pares de termos contrários, em que necessariamente um nega o outro, numa oposição binária de “bom x mau” ou “positivo x negativo”. No dualismo metafísico, a negação torna-se o principal vetor de valoração e juízo moral, em que um dos termos do par é considerado negativo, ou melhor, é negativado. Portanto, o que é diferente do que foi valorado como “bom”, “bem”, “belo”, “verdadeiro”, “ideal”, “útil” é depreciado, denegrado e combatido.

Desse modo, instaura-se uma lógica que funda uma identidade hegemônica, baseada em parâmetros imperativos e transcendentais, que operam por dualismo, negando o que é dissemelhante e diferente do que foi instituído como “verdadeiro” e “bom”. Assim, o princípio de identidade acaba por erigir-se em uma dialética da negação, em que um termo para se afirmar deve negar e depreciar o outro. Destarte, a negação passa a ser o motor e a principal valoração de cunho moral do pensamento dualista metafísico, que se tornou a base da cultura e dos valores ocidentais, sub-repticiamente enraizado no senso comum, nas religiões, filosofias, pedagogias e pequenas políticas. Enfim, nos modos de pensar e existir.

As cisões metafísicas, impregnadas de valores morais, disseminaram a descrença e o desprezo pelo corpo, pela terra, pelos instintos, paixões, em prol da valorização da razão, dos ideais, da essência, da verdade e da fundação de um além-mundo. Segundo Nietzsche:

Moral como vampirismo... Quem descobre a moral descobriu com isso o não-valor dos valores todos nos quais se acredita ou se acreditou; nada mais vê de venerável nos tipos mais venerados e inclusive proclamados santos (...) A noção de “Deus” inventada como noção antítese à vida — tudo nocivo, venenoso, caluniador, toda a inimidade de morte à vida, tudo enfeixado em uma horrorosa unidade! Inventada a noção de “além”, “mundo verdadeiro”, para desvalorizar o único mundo que existe — para não deixar à nossa realidade terrena nenhum fim, nenhuma razão, nenhuma

tarefa! A noção de “alma”, “espírito”, e por fim até a de “alma imortal”, inventada para desprezar o corpo, torná-lo enfermo – “santo” –, para tratar com frivolidade terrível todas as coisas que na vida merecem seriedade, as questões de alimentação, moradia, dieta espiritual, tratamento a doentes, limpeza, clima! Ao invés da saúde, a “salvação da alma” [...] A noção “pecado”, inventada junto com o instrumento de tortura correspondente, o conceito “livre-arbítrio”, a fim de confundir os instintos, a fim de fazer da desconfiança frente aos instintos uma segunda natureza! Na noção do “ausente-de-si”, do “negador-de-si-mesmo”, a verdadeira marca da *décadence*, a sedução do nocivo, a incapacidade de encontrar o próprio proveito, autodestruição convertida em signo de valor absoluto, em “obrigação”, em “santidade”, em “divindade” no ser humano! Por fim – e isso é o mais terrível – na noção do homem bom, a defesa de tudo aquilo que é fraco, doentio, malgrado, que sofre-de-si-mesmo, de tudo o que deve ir ao chão [...] (NIETZSCHE, 2008a, p. 75).

Nietzsche critica a condenação do corpo, a dicotomia entre corpo e razão, a acusação do corpo como o “grande enganador”, como o irracional em nós a ser combatido, sufocado, domado e suprimido. Nas perspectivas idealistas e pessimistas (como a metafísica e o cristianismo), atreladas aos além-mundos do suprassensível, o corpo deve ser abolido como portador dos sentidos, das paixões e da sensualidade que impedem e atrapalham o alcance do verdadeiro ser, ou seja, a Ideia – ou, ainda, qualquer outra concepção substancialista e essencialista, tais como, alma, consciência, razão, intelecto, eu-verdadeiro, eu-essencial, etc. O filósofo ironiza:

“Deve haver uma aparência, um engano, que nos impede de perceber o ser: onde está o enganador?” — “Já o temos”, gritam felizes, “é a sensualidade! Esses sentidos, já tão imorais em outros aspectos, enganam-nos acerca do verdadeiro mundo. [...] E, sobretudo, fora com o corpo, essa deplorável *idée fixe* dos sentidos, acometido de todos os erros da lógica, refutado, até mesmo impossível, embora insolente o bastante para portar-se como se fosse real!...” (NIETZSCHE, 2006, p. 20).

A arte por natureza rivaliza com as virtudes máximas do pensamento metafísico, tais como a essência, a verdade e a Ideia. Portanto, passou a ser valorada negativamente pela metafísica como mero engano, mentira, não-ser, campo do falso, das aparências ludibriadoras, das torpezas e impurezas da matéria. Ao não convergir com os ideais metafísicos, a arte passa a ser depreciada e esvaziada de valor próprio, como algo que coloca em risco a razão (isenta e purificada de paixões e afetos corporais) e impede a ascensão à suprema e pura verdade que é a Ideia: bela, essencial, eterna, imutável. Ideia descontaminada e desprovida de corpo, mundanidade e mutabilidade.

Na filosofia platônica<sup>222</sup> a arte é concebida como *mimesis* e representação, tentativa degradada de imitação de um original (a Ideia), como cópia de segundo grau de uma cópia (a natureza). Ponto cada vez mais distante da verdade original, sendo uma releitura tentativa de reprodução deficitária, deturpada, degenerada, enganosa e falsa. Em outras palavras, a arte é

<sup>222</sup> Cf. PLATÃO, 2007, (“A República”, Livro VII).

considerada cópia da natureza, sendo que esta já é considerada uma cópia do original ou verdadeiro ser, isto é, a Ideia (ou em um princípio religioso: Deus). Sendo assim, a arte é pejorativamente considerada como simulacro (cópia da cópia), cópia da natureza, afastada em três graus da verdade, do bem e do conhecimento essencial e original (a Ideia). Conforme Ferraz (2002, p. 120):

Na teoria platônica do conhecimento, [...] o mimético irá ocupar o lugar mais radicalmente afastado do ser, equiparando-se ao simulacro (*eidolon*) e à imagem (*eikon*), considerada como cópia degradada de um sensível, que, por sua vez, não passa de cópia da Ideia, correspondendo apenas esta última efetivamente ao ser. O mimético, cópia de cópia, afastada em três graus do real (o mundo das Ideias) corresponderia a um tipo perverso de cópia, como um não-ser por natureza insubordinável e irreduzível ao modelo.

Portanto, a arte ao ser julgada e negatizada como um simulacro (cópia da cópia), não pode ser concebida e valorada como conhecimento, sendo relegada ao campo do não-sério, carente de razão, caracterizada como um fútil passatempo. Ainda que a arte não seja recomendável à ascensão da verdade e do aperfeiçoamento do ser metafísico, pode ter efeito ou parecer “agradável”<sup>223</sup>.

O conhecimento atrelado à Ideia, ao Bem e a Verdade, como meio de ascensão ao mundo puro, luminoso e transcendente das ideias, não só se aparta, mas denigra o corpo, o mundo sensível, as aparências, as paixões, os sonhos, o inconsciente e tudo o que é da ordem do perecível, transitório e instável, ou seja, a própria vida e a existência mundanas.

Assim, dá-se a instauração de um mundo ascético, pautado na fixação e rigidez do Ser (do que é, do que deve ser e dos imperativos valores do “tu deves!”), em negação e afastamento das transitoriedades e indefinições da vida e do humano. Projeta-se um mundo do Ideal, sem paixões, sem corpo, sem o multicolorido das aparências cambiantes, sem arte, sem riso. Já que, o riso é presença e expressão do corpo, convoca o baixo ventre, religa as ideias ao balanço das tripas, dá-se como sopro corporal e não-linguístico, decorre da relação entre afetos, sentidos e pensamentos do e pelo corpo.

Em relação à paródia nietzschiana, que envolve a cópia ou a imitação (deformadora e transformadora), Ferraz (2002, p. 105) analisa “a corrosão interna do modelo da identidade e efetua, ao mesmo tempo, sua superação” – o que positiva o simulacro e ultrapassa a concepção metafísica de identidade. A positivação do simulacro afirma a superfície, a aparência e a máscara como condições do ser em devir e transformação.

<sup>223</sup> Platão no diálogo de Górgias relaciona as artes (*technai*) à cosmética (*Kosmetike*), como “campo de atividades perniciosas que, não visando ao bem, mas apenas ao agradável, criam ilusão pela aparência e pelas cores”, como atividades que, frequentemente, concernem à mulher e ao ator (FERRAZ, 2002, p. 121- 122).

Deleuze (2003) enfatiza a operação nietzschiana como afirmação da cópia da cópia, ou seja, a plena positivação do simulacro, não como algo que se configura como regime signífico de imitação, representação ou reprodução de modelos tidos como originais ou verdadeiros. O simulacro é da ordem da criação, se configura como variação e diferença em si, engendra e manifesta singularidades, não sendo redutível a qualquer possível modelo originário.

Em Nietzsche, a positivação do simulacro e a afirmação da cópia como condição e expressão do que existe e devém, além de ir na contramão da desqualificação do simulacro empreendidas pela metafísica, questiona a existência de pretensas verdades, essências, origens substanciais e supremas. Deleuze (1980) relaciona a afirmação da arte e do simulacro em Nietzsche, referindo-se à “potência do falso” (Cf. DELEUZE, 1990, p. 163-164).

Nietzsche exalta a máscara, a cosmética, os disfarces, o artifício, a anti-natureza, os encantos e as singularidades do simulacro. Diz ele: “tudo o que é profundo ama a máscara” (NIETZSCHE, 2005a, p. 42). A máscara é meio de alteridade, metamorfose e devir-outros. Afirmação da superfície e da aparência em expressões plásticas e dinâmicas, em contínua composição, arranjos e atravessamentos de forças múltiplas. A máscara é superfície de composição e expressão posta em superfície – formas, tons, palavras, dinamismos e forças em corpo.

Já não cremos que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu... Hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e “saber” tudo. (...) Deveríamos respeitar mais o *pudor* com que a natureza se escondeu por trás de enigmas e de coloridas incertezas. (...) Oh, esses gregos! Eles entendiam do *viver*! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais por profundidade! (...) Não somos precisamente nisso – gregos? Adoradores das formas, dos tons, das palavras? E precisamente por isso – artistas? (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

### 2.11.2 Máscara – multiplicidade e *páthos* dionisíaco

(...) aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza. Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: "Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer -se com essa mudança das aparências! (NIETZSCHE, 1992, p. 102).

As máscaras, especialmente nos povos ancestrais e tradicionais, são usadas nos ritos e cerimônias de caça, cura, iniciação, festa sagrada e passagem (nascimento, morte, casamento). A máscara é um objeto místico que compõe a ligação e a comunicação do homem com outros planos – o divino, o animal, o vegetal, o sobrenatural – que, então, passam a se manifestar e

tomar corpo neste mundo, entre os homens, através da presença, das expressões, dos atos e do corpo do mascarado. Segundo Aslan e Bablet (1988, p. 279, *tradução nossa*): “a máscara ritual, memória mítica, faz reviver a cosmogonia, religa o homem à força sagrada dos ancestrais e deuses, permite *re-nascer*”<sup>224</sup>.

As máscaras provém dos rituais, passam dos ritos populares ao uso dessacralizado nos carnavais coletivos<sup>225</sup>, até chegar ao campo da arte teatral, como forma, técnica, convenção e expressão poéticas. Como, por exemplo, ocorreu nas tragédias gregas, em que a máscara se tornou um elemento técnico e artístico para a configuração de um teatro visual, servindo à amplificação da voz e do tamanho dos atores, desenvolvendo-se como uma forma de atuação e encenação teatrais.

Portar uma máscara tem profunda relação com mito de Dionísio. A presença e a manifestação do deus no ator entusiasmado, no mascarado que encarna as potências do deus em si e está “nos poderes deste deus em que sua presença é inelutavelmente marcada pela ausência” (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, in: ASLAN; BABLET, 1988, p. 19). Dionísio como potência proliferadora de inúmeras máscaras, de abertura à multiplicidade, à experimentação, aos processos de êxtase e entusiasmo (o sair de si para ser povoado por outras forças e, paradoxalmente, estar cada vez mais em si, em que “eu é um outro”), ao jogo, à alteridade, à transformação, à celebração, à intensificação das paixões e das potências do corpo.

Como observa Brondani (2012, p. 79), toda máscara em alguma instância se relaciona com Dionísio, porque a “perpetuação da vida, a metamorfose e a morte são inerentes à Máscara”. A metamorfose do ator mascarado enseja a transformação e as passagens por diversas estações do ser, envolve morte-e-vida e renascimento no tempo da criação, religa sagrado e profano, corpo e vida, interior e exterior, aporta outras dimensões.

O jogo do ator com a máscara demanda a abertura à multiplicidade e à plasticidade do corpo – em que o corpo torna-se máscara, máscara torna-se corpo, o corpo mascarado diz e faz “eu sou” máscara-e-corpo. A máscara convoca o desaparecimento de um eu substancial, identitário e unívoco, em que se deixa de ser um eu-mesmo ou mesmo-eu, para devir eu-outros. O ser abre-se ao devir, se transforma e se afirma na aparência e na máscara-corpo como arte e

<sup>224</sup> A autora grafa “re-naître”, como forma de enfatizar o sentido do prefixo “re” junto ao verbo “naître”, da palavra “renaître” – renascer.

<sup>225</sup> O carnaval possui íntima relação de procedência com os ritos pagãos e dionisíacos de fertilidade. Brondani (2012, p. 80) associa o ato de jogar sementes na terra, nos ritos de fertilidade, com o de jogar confetes ao ar nos carnavais. Bakhtin (1991) analisou as festas populares na Idade Média e Renascimento, a presença do bufão e o grotesco, como manifestações ligadas ao simbolismo e aos ciclos de renovação, renascimento, morte e vida.

artifício. O ser transforma-se em máscara. Assim, entre a *persona*<sup>226</sup> (máscara) e a pessoa do ator há imbricações, transformações, afetos e proliferações em que eu torna-se máscara.

Na atuação com máscara, deixar de ser “eu-mesmo” para tornar-se “eu-outros”, esvaziar-se de si mesmo para ser atravessado e habitado por outras forças, implica simbolicamente morrer e renascer. A morte simbólica do ser identitário na abertura para o devir múltiplo, em metamorfose e renascimento pela experiência poética e criadora que implica a individuação através da máscara. Uma morte simbólica de um eu identitário, fixo e sempre igual a si mesmo, que renasce e transforma-se incessantemente em devir outros pelo jogo de tornar-se máscara. Uma experimentação de *poiésis* artística e ontológica.

O ator mascarado conquista uma segunda natureza e uma outra existência mascarada, em travessias entre os planos do irreal e do real, do falso e do verdadeiro, da ficção e da realidade, da arte e da vida. O ator mascarado passa a habitar e construir um plano de composição, em religação e manifestação dos instintos, desejos, impulsos e sentidos corporais através da máscara.

A máscara não é apenas um objeto que cobre o rosto ou disfarça o ator. O uso da máscara implica transformação exterior e interior do ator, trata-se de uma experiência de alteridade, presentificação e manifestação corporal de forças e formas expressivas, que instauram um mundo ritual e teatral, interligando diferentes planos (o fantástico e o real, o mundo dos mortos e dos vivos, o divino e o mundano, etc.). A máscara ao mesmo tempo que anima o mascarado, só existe pelo ânima do corpo de quem a porta, a atua, a faz existir e viver. Há um despertar da máscara pelo corpo do ator, que assim torna-se canal, veículo de formas e forças em composições poéticas e ontológicas. Como coloca Copeau (*apud* ASLAN; BABLET, 1988, p. 281) sobre o uso da máscara pelo ator: “Não é somente seu rosto que é modificado, é toda a sua pessoa, é o caráter mesmo de suas reflexões onde já estavam a pré-forma de sentimentos que ele [ator] era incapaz de sentir ou fingir com o rosto descoberto”.

O jogo e a atuação com a máscara também passam ser um campo de experimentação e de redescobertas do mundo e de si mesmo pelo ator enquanto máscara – em ações, estados, imaginação, pensamentos, expressões, relações, formas, corpo, afetos, criações de tempos e espaços múltiplos. De certa forma, os espectadores diante do mascarado também se religam

---

<sup>226</sup> “No Teatro grego, *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, que não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático” (PAVIS, 2007, p. 285). “*Persona*” deriva do latim “*personare*” (soar através de), referente à máscara como ressonadora e ampliadora da voz do ator, também como elemento fundamental de caracterização de um papel dramático (“personagem”). De forma geral, o termo “*persona*” refere-se à noção de “pessoa” no desempenho de seus papéis e “máscaras” sociais (Cf. ABBAGNANO, 2000).

com o que é expresso, exposto, movido e presentificado pela máscara em ação no ritual poético de apresentação teatral.

### 2.11.3 Um trago na máscara do nariz do palhaço

De forma geral, há atributos universais que caracterizam o palhaço como uma espécie de máscara arquetípica (BOLOGNESI, 2003), com heranças da tradição da palhaçaria e da comicidade popular. Sendo assim, de alguma forma reconhecido por todos, presente em diversas culturas de formas variadas, sempre ligado à provocação do riso.

Há muitas lendas e anedotas em torno da origem da máscara do nariz do palhaço – a menor máscara do mundo. A máscara do nariz vermelho do palhaço é geralmente associada ao nariz desfigurado e avermelhado dos beberrões e das pessoas sob efeito de bebida alcoólica. A bebedeira dá vazão aos comportamentos desmedidos e inapropriados, passos cambaleantes, desequilíbrios propícios à queda de nariz no chão. Fala livre e desconjuntada, perda da vergonha, suscetibilidade em se expor e dar vexames, estar fora do controle e com expressão desenfreada. Enfim, uma gama de traços comportamentais, que para além da beberagem, é presente na caracterização do palhaço.

A lenda principal acerca do nariz vermelho data de 1869 e se refere à Tom Belling, o cavaleiro equestre que caiu do cavalo, machucou o nariz e foi chamado de “*august*” (idiota) pelo público, no circo Renz em Berlim, causando muitos risos, – o que também explica a origem do termo “Augusto” como nomeação dos palhaços de circo, especialmente do cômico principal da dupla clássica Branco (*Clown*) e Augusto surgida no circo moderno europeu<sup>227</sup>. O *Augusto* é o palhaço que erra, fracassa na apresentação de uma habilidade ou virtuosismo, passa vergonha, faz tudo ao contrário, cai, está sempre em problemas, detonador de acidentes, abatido pelo acaso, acerta quando e do modo que menos se espera, apresenta soluções e perspectivas inusitadas, e com isso faz rir. Idiota, torpe, desajeitado, inadaptado e grotesco.

Bolognesi (2003, p. 189) aborda o palhaço circense como a representação do grotesco e dos limites do humano, em contraponto ao sublime e ao extraordinário da beleza do corpo humano e a superação de seus limites nos números circenses. Fellini (1986) refere-se ao palhaço como sendo a exposição da sombra, ou seja, de tudo que é relegado ou escondido sob a luz da perfeição e das pretensas medidas magníficas do humano.

(...) o *clown* encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto, o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um

<sup>227</sup> Sobre o assunto, cf. capítulo 1.

de nós. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê sua imagem torpe. É a sombra (FELLINI, 1986, p. 105).

Outra versão sobre a origem do nariz vermelho do palhaço faz alusão ao galo avermelhado presente na testa da máscara do principal servo cômico da *Commedia dell'arte*, o Arlequim. Arlequim vive a cair e bater-se atrapalhado no mundo e a levar bordoadas de seus patrões. É um dos *zannis* (servos) que mais possui semelhanças com a figura do palhaço. Inclusive, muitos repertórios de cenas e *gags* de palhaços do circo moderno, que perduram até hoje, foram copiados e adaptados de cenas e *lazzis* dos *zannis* da *Commedia dell'arte*, especialmente do Arlequim<sup>228</sup>.

Há muitas parecenças entre o palhaço *Augusto* e o Arlequim – o serviçal tonto e trapaceiro, que tem a inocência infantil e o charme do gato vira-lata, sempre implicado em problemas, mas saindo deles com graça. Arlequim apresenta traços e qualidades animais, num jogo pautado por imediatez, ímpeto, realização dos instintos, das necessidades fisiológicas e dos desejos carnis. Servo sempre faminto, faz qualquer coisa por comida. Libidinoso e pronto para investidas e atos sexuais. Provoca muitas confusões e quiproquós, por atrapalhão e incompreensão genuínas. Não mede consequências e sempre sofre as dores, punições, bonanças e reverses dos próprios atos. É crédulo, portanto, além de enganar, é facilmente enganado. Não retém memória sobre os próprios erros, repetindo-os reiteradamente.

O galo na testa de Arlequim seria decorrente de suas quedas e batidas de cabeça contra o mundo, como se fora um bode avesso ou tonto. Também pelas bordoadas que toma dos patrões (*Vecchi*). Porém, tal protuberância também é tida como reminiscência de um chifre, seja da figura dos sátiros gregos dos rituais dionisíacos ou da representação do diabo medieval. Nas récitas medievais havia uma personagem chamada Hellequin, chefe da banda de espectros e diabos, “junção fantástica das almas dos mortos que retornam à terra nas noites de inverno” (FO, 2004, p. 375). Podendo ter surgido daí, tanto a nomeação de Arlequim, quanto a protuberância do galo na testa dessa máscara.

Para além da representação medieval e da interpretação católica da figura do diabo, o sentido de diabólico remete ao que provoca divisão, dissonância, disjunção, distanciamento, disseminação, separação, diferenciação, ruptura, bifurcação – o que não tem a ver com qualquer

<sup>228</sup> Por exemplo, a *gag* de perseguição de uma mosca imaginária, em que o palhaço acaba golpeando a si mesmo ao invés da mosca e, por fim, a engole. Porém, a mosca segue viva em movimentações dentro do seu corpo. Há diversas *gags* em que partes do corpo do palhaço tomam vida própria e se movimentam fora do seu controle. O corpo que arrasta o palhaço, o faz bailar, bater em objetos ou parceiros de cena e realizar desejos irrefreáveis. Como um exemplo, ver cena do *clown* americano Bill Irwin (In: <<https://www.youtube.com/watch?v=EDIQp5pbA18>>. Acesso em março de 2018). Tais *gags*, faziam parte de *lazzis* clássicos dos Arlequins na *Commedia*.

personificação do mal. Nesse sentido, o palhaço através da poética cômica e clownesca, ao provocar o riso e o dissenso, divertindo e divergindo, inegavelmente opera o diabólico, assim como, o Arlequim.



**Figura 6:** 1) Ferruccio Soleri como Arlequim (1963), máscara de Amleto Sartori. Fonte: <<https://www.atribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/04/scambi-di-scena-le-maschere-della-famiglia-sartori/attachment/ferruccio-soleri-interpreta-la-maschera-di-arlecchino-in-arlecchino-servitore-di-due-padroni-di-carlo-goldoni-regia-di-giorgio-strehler-piccolo-teatro-di-milano-le-maschere-dei-sartori-1963/>>. 2) Máscara de Arlequim, criada por Donato Sartori (1939-2016), filho do mascareiro Amleto Sartori (1915-1962). Fonte: <<https://www.teatrostabileveneto.it/events/event/mostra-donato-sartori/>>.

Enfim, a busca etiológica e da origem (*arché*) da máscara do palhaço remonta às figuras cômicas e aos ritos pagãos que ligam o riso à celebração da vida e aos ciclos de fertilidade como, por exemplo, as antigas procissões festivas, licenciosas e zombeteiras; os ritos dionisíacos e orgiásticos com o coro de sátiros e bacantes e os ditirambos. Essas manifestações estão na origem da comédia, evidenciando a ligação do riso com a vida, o corpo, a sexualidade, a festa, o prazer, a coletividade, a terra e os ciclos vitais.

A máscara do nariz do palhaço também é associada ao terceiro olho, respectivo ao sexto *chakra* (centro de energia), localizado no meio da testa, entre os olhos. Na tradição hinduísta, o terceiro olho diz respeito à capacidade de percepção sutil, de uma visão sensível e intuitiva capaz de transpassar as percepções básicas e imediatas, associado à imaginação e à intelecção profunda que integram corpo e alma.

Burnier (2001, p. 216) interpreta o nariz do palhaço como sendo uma herança da deformação e do corpo grotesco dos bufões. Para ele (*ibidem*), a máscara do palhaço, a menor do mundo, é a que menos esconde e mais revela – o próprio ser ridículo do ator. No entanto, saliento que todos os elementos de caracterização exterior, composição visual e formal, constituem a máscara do palhaço, tais como: maquiagem, figurino e demais acessórios (peruca, enchementos corporais, etc.).

A imagem, a máscara, a simbologia e a figura do palhaço também foram assimilados e pasteurizados pelos processos de massificação da indústria cultural. Em que o riso e a promoção de felicidade não só vendem bem, mas também são “objetos” de consumo, de publicidade e alienação de nossa sociedade. Assim, o nariz vermelho é o principal índice de reconhecimento do palhaço, do idiota qualquer que deve fazer rir e agradar toda a gente. O nariz vermelho dos palhaços do mercado de entretenimento, recreação, animação e promoção de eventos. Do fazedor de qualquer “bico” para ganhar qualquer troco. Dos palhaços-anúncios; dos palhaços-propaganda; dos palhaços de publicidade e venda de produtos; dos palhaços-franquia de programação infantil televisiva. Enfim, o nariz vermelho que remete diretamente ao senso comum e ao padrão de palhaço.

Muitos palhaços não usam o nariz postiço vermelho (preto, rosa ou azul) e apresentam-se completamente descolados das imagens padrões, do senso comum de palhaço e das formas reiteradas de representação do palhaço (advinda do circo americano). Não usam sapatões, perucas, roupas coloridas, descombinadas, extravagantes, com estampas de listras, bolas e xadrezes. No entanto, tais palhaços podem atuar muito próximos e em conexão com os sentidos, simbologias, potências e traços arquetípicos do palhaço, assim como, com princípios e técnicas de atuação da máscara do palhaço.

A entrada do nariz vermelho nos processos pedagógicos criativos de Lecoq, em sua escola, se deu através da proposição de seu aluno Pierre Byland. Para Lecoq, a menor máscara do mundo, o pequeno nariz vermelho, propicia que emergam a inocência e a fragilidade do indivíduo. Segundo ele, o rosto com o nariz vermelho manifesta um estado de disponibilidade indefesa (LECOQ, 2003, p. 213). Ademais, para Lecoq (idem, p. 219) o ator mascarado como *clown*, com o pequeno nariz vermelho, está protegido para expressar-se em sua integridade com total liberdade.

Conforme Wuo (2005, p. 161) “máscara vem do italiano *maschera*, de origem mediterrânea, cujo sentido primeiro foi ‘demônio’ ou ‘máscara’ que representa o demônio donde ‘*mascaráre*’ é enegrecer o rosto, torná-lo irreconhecível”.

A palavra grega “*daímôn*”, algumas vezes traduzida como demônio, é uma força interna que leva as pessoas a criarem ou fazerem o que deve ser feito. Nesse sentido, portar uma máscara é abrir-se para as expressões e atravessamentos de forças interiores e exteriores demoníacas (do *daímôn*) e diabólicas (dissonantes e divergentes), na potência poética de metamorfose, de tornar-se outros. O mascarado impulsionado por paixões, forças internas e externas, pode tocar e expressar o que é mais íntimo em si e, pela transposição e transfiguração do pessoal, paradoxalmente, alcançar o universal.

O uso da máscara pelo ator e palhaço também é uma convenção que permite ao público reconhecer de forma imediata o campo da teatralidade, em que o ator se coloca e é visto como um ser ficcional, não-cotidiano, em ação e cena no terreno da brincadeira e da teatralidade. Entretanto, pelo jogo com a máscara se viabiliza a liberdade de se portar de outros modos, inventar outras realidades, abordar temas e perspectivas sob a ótica da comicidade e da arte clownesca que, do contrário, poderiam não ser socialmente bem aceitos ou permitidos dentro do campo dos códigos e normas do cotidiano e da dita realidade. Tal como, os bufões, bobos e loucos medievais, que por suas diferenças, anomalias e deformações, com modos singulares de ser, existir e pensar, em seus papéis sociais podiam proferir verdades e fazer chistes através de jogos cômicos e dissimulações, em enfrentamento com as normas estabelecidas e as figuras de poder, que levariam qualquer outro à pena de morte.

A vida da máscara é inesperável da vida do corpo de quem a porta, trata-se de um corpo-em-máscara ou máscara-corpo. Um corpo que se torna máscara, para fazê-la existir e se expressar, constituindo superfície enquanto plano de composição artístico e ontológico, um plano topológico poético de criação e reinvenção de si e de mundos, de relação com o mundo e os outros.

#### 2.11.4 Corpo-ser-próprio: a grande razão

O corpo é chave do saber alegre e da fidelidade à terra<sup>229</sup>, movido pelos instintos, os processos inconscientes e conscientes que nos constituem. O corpo é campo de experimentação, de exercício e conquista de uma “grande-saúde”, de vivências e criações de si. Mestre em tornar-se bom vizinho das coisas mais próximas, de valorizar as “pequenas coisas”<sup>230</sup>.

Em AFZ, Nietzsche aborda o corpo como “grande razão” e multiplicidade, evidenciando o saber do corpo, em que a consciência é um instrumento, um sintoma e uma produção do corpo. O próprio pensamento é produção do corpo, é corpo<sup>231</sup>. O corpo é o ser próprio:

<sup>229</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 36 et seq. – “Eu vos rogo, meus irmãos, permaneço fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças ultraterrenas! Envenenadores, são eles, que o saibam ou não. Desprezadores da vida, são eles, e moribundos, envenenados por seu próprio veneno, dos quais a terra está cansada [...] Outrora, o delito contra Deus era o maior dos delitos; mas Deus morreu e, assim, morreram também os delinquentes dessa espécie. O mais terrível, agora, é delinquir contra a terra e atribuir mais valor às entranhas do imperscrutável do que ao sentido da terra! Noutros tempos a alma olhava o corpo com desdém, e então nada havia superior a esse desdém: queria a alma um corpo fraco, horrível, consumido de fome! Julgava deste modo libertar-se dele e da terra”.

<sup>230</sup> “[...] se ensinou a desprezar as ‘pequenas coisas’, quero dizer, as questões fundamentais da vida” (Cf. NIETZSCHE, 2003, p. 66, passim). Nietzsche trata da importância fundamental das pequenas coisas, tornar-se próximo das coisas pequenas, tais como: alimentação; onde morar; influências do clima, lugares e paisagens; concepção e tratamento da saúde; com quem se relacionar ou não; estar a favor ou contra do que e de quem; onde e como trabalhar; enfim, como levar a vida e o preço de dedicar-se à sua própria tarefa.

<sup>231</sup> No Prefácio de GC, Nietzsche (2001, p. 12-13) coloca: “A nós filósofos, não nos é dado distinguir entre corpo e alma, como faz o povo, e menos ainda diferenciar alma de espírito. Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e

“Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo”. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito”, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão. “Eu”, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar — é o teu corpo e a sua grande razão. Ele não diz eu, mas FAZ o eu. [...] Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido – e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria (NIETZSCHE, 2005b, p. 60).

Giacoina ao tratar da questão do corpo em Nietzsche, a partir da passagem de AFZ (“Dos desprezadores do corpo”), coloca:

O corpo, como o *Selbst* (si mesmo) tem uma natureza muito mais profunda e complexa do que supusera a tradição. Ele não é apenas 'a carne' e a sede das paixões, desejos e desgarramentos, nem mesmo a *res* extensa, de que cogitara Descartes, ou a objetivação da vontade metafísica; ao contrário do que pensara o platonismo e o Cristianismo, o corpo não é a prisão do espírito, o oposto da razão. Para Nietzsche, o corpo é a grande razão [...]. Portanto, aquilo que a tradição confundia com a estrutura nuclear da subjetividade – a consciência, razão, ou espírito – nada mais é que a tênue superfície de uma profundidade insondável, daquela grande razão, que é o corpo. Ao contrário da ilusão subjetiva da consciência, que é um efeito induzido pela gramática da linguagem (um 'Eu' que é meramente discursivo, portanto, que é apenas dito), o corpo, como unidade produzida a partir da multiplicidade não é apenas discurso, mas um fazer (o corpo faz “Eu”). Este si mesmo corporal não é o contrário da racionalidade, mas sua verdadeira figura, ainda que ignorada. A pequena razão é apenas instrumento dessa outra razão, cuja extensão, fronteiras e possibilidades permanecem desconhecidas para a consciência. Um dos efeitos da inversão operada pela genealogia nietzscheana vai consistir, pois, em indicar esse inaudito, sobre cujo pano de fundo a consciência (a pequena razão) aparece como uma ilha pequena e frágil num oceano infinito (GIACOIA, 2002b, p. 208-209).

Ainda, conforme analisa Barrenechea (2009, p. 53):

Nessa importante passagem do *Zarathustra* – a consciência – chamada alma ou pequena razão – forma parte da totalidade corporal [...]. Contudo, isso não implica negar a existência dos fenômenos psíquicos, cuja natureza é corporal. O pensamento depende completamente das atividades instintivas e fisiológicas, mas detém uma especificidade: a produção de signos linguísticos aos efeitos da comunicação social.

Além de descartar a dicotomia metafísica entre alma x corpo, Nietzsche enseja uma nova concepção de subjetividade – pautada no corpo como grande razão, multiplicidade e relação de forças –, não mais centrada na ideia de superioridade e unidade da consciência (Cf. GIACOIA, 2002b).

O corpo na perspectiva nietzschiana<sup>232</sup> é concebido especialmente como campo de forças em constante tensões e disputas. O corpo integra a inteligência e os atos do espírito. O pensamento é perpassado e dinamizado por instintos e impulsos que fazem parte do jogo de

---

registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes matematicamente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”.

<sup>232</sup> Para um maior aprofundamento sobre a concepção de corpo em Nietzsche, ver BARRENECHEA (2009) e GIACOIA (2002b).

forças que constituem o corpo. O corpo é mediador e condutor de uma multiplicidade de forças, o que envolve atividades superiores e inferiores, comunidades de seres vivos<sup>233</sup> e consciências<sup>234</sup> que constituem o próprio corpo, em permanente mudança, crescimento e morte, na prosperidade e fluxo beligerante da vontade de potência<sup>235</sup>.

Conforme analisa Barrenechea (2009, p. 43, *passim*), em Nietzsche, o corpo é um fio condutor interpretativo para todas as questões humanas e filosóficas, um guia para a reflexão, para a compreensão do ser humano e do mundo, com o poder infinito da interpretação provedora de sentido e de valor. O autor atenta que a valorização do corpo em Nietzsche não diz respeito a uma visão materialista, tampouco idealista (em que o corpo toma o lugar metafísico e transcendente de “uma substância ou entidade permanente”)<sup>236</sup>. Para Barrenechea (2002, p. 177):

[Nietzsche] se coloca para além do materialismo e do idealismo, mostrando que o homem, enquanto indivíduo corpóreo, não é matéria, nem espírito, nem qualquer tipo de entidade ou forma substancial. Na ótica nietzschiana, o homem é entendido como um jogo de forças em contínuo dinamismo, um conjunto de impulsos em constante devir, um processo de criação permanente, gerido pela vontade de potência.

Giacoia (2002) também disserta sobre a concepção nietzschiana de corpo como fio condutor, espécie de fio de Ariadne que nos guia por labirintos desconhecidos de nós mesmos, pela própria natureza labiríntica do corpo e do mundo no plano dinâmico da vontade de potência. O autor esclarece que a perspectiva nietzschiana não é consonante com interpretações fundamentadas em um materialismo grosseiro, tampouco, na fisiologia e na biologia:

O corpo não pode, pois, ser pensado no mero registro do somático, do biológico, daquilo que *stricto sensu* se denomina fisiologia. O corpo tem a impalpável concretude de um campo de forças, ou de uma superfície de cruzamento de infinitas perspectivas. No corpo fala a linguagem dos sinais, a natureza do corpo é a de uma semiose infinita (GIACOAIA, 2002b, p. 212).

No teatro de máscaras, máscara e corpo são conjugados, ou seja, uma máscara não existe sem o corpo em vida, o corpo em arte e em expressão do ator em atuação e jogo. Do contrário,

<sup>233</sup> Conforme Barrenechea (2009, 47 et seq.), em Nietzsche, o corpo é uma “‘prodigiosa síntese de seres vivos’ que é a totalidade orgânica. A totalidade orgânica, na interpretação nietzschiana, é equiparada a uma comunidade de seres vivos composta por inúmeras forças em conflito. [...] na ótica do autor, o corpo não deve ser entendido como um substrato, mas como um permanente movimento. Isto é, na sua interpretação, não há *um corpo*, mas uma multiplicidade de corpos em contínua mudança”.

<sup>234</sup> “[...] o ser humano, como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não o sabe; o pensar que se torna consciente é apenas a parte menor, a mais superficial, a pior, digamos: – pois apenas esse pensar consciente ocorre em palavras, ou seja, em signos de comunicação, com o que se revela a origem da própria consciência” (NIETZSCHE, 2001, p. 247-251).

<sup>235</sup> “[...] a beligerância é a tendência fundamental das forças, já que, na sua dinâmica, não procuram harmonia ou estabilidade, mas tendem continuamente ao combate para ampliar seu poder. Cada força procura dominar as outras, quer impor-se e expandir ao máximo o seu domínio. Esse aspecto beligerante e polêmico das forças provém da dinâmica da vontade de potência que impele todos seres orgânicos a aumentarem o seu poder, procurando sempre ‘ser mais’, para manifestar toda sua potência” (BARRENECHEA, 2009, p. 76).

<sup>236</sup> Cf. BARRENECHEA, 2009, p. 52 – “[...] o corpo não é uma substância nem uma entidade permanente, mas um fenômeno múltiplo e mutável de forças em luta”.

a máscara não passa de um objeto inanimado e simbólico. O corpo em jogo e expressão de máscara é o que dá vida, presentifica, concretiza, faz existir, cria e anima uma máscara. Um corpo expressivo, lúdico e poético é atributo principal para a atuação com máscaras. No teatro de máscara, assim como na arte do palhaço, o corpo do ator é o meio principal de criação, imaginação, expressão, experimentação, transformação e relação. O corpo é expressão imediata dos desejos e emoções da máscara em ação e relação. Segundo Martin (*apud* BRONDANI, 2012, p. 79), “os corpos são verdadeiras máscaras, a materialização das forças que portamos em cada um de nós, força das paixões, da violência, dos excessos aos quais somos capazes”.

A vivência e a sabedoria do corpo – como “ser próprio”, campo de permanentes mudanças e processos do vir-a-ser, manifestação dos fluxos da vontade de potência – são indissociáveis do pensamento trágico e afirmativo em Nietzsche. Corpo e máscara configuram a possibilidade da vivência, da expressão e da manifestação do estado dionisíaco do artista. Segundo Ferraz (2002, p. 99-100), em Nietzsche, teatro e arte mostram-se como oportunidades “de experimentar-se como multiplicidade de máscaras, afirmando por fim o devir em todas as suas possibilidades, liberando a própria morte e o aniquilamento do grave e tenebroso véu de todas as interpretações pessimistas”.

Máscara, corpo e potência da arte (potência do falso, segundo a conceituação deleuzeana) também se articulam com o *saber alegre* e o perspectivismo do *olho de teatro* (e ao olhar poético do ator<sup>237</sup>) que trazem à superfície a comédia da existência humana, sempre encontrando uma saída pela alegria. Assim, configura-se uma rede de concepções que, a nosso ver, integram a perspectiva e o pensamento do último trágico em Nietzsche – o trágico da alegria afirmadora.

### **2.11.5 Corpo-máscara, corpo-palhaço: metamorfoses dionisíacas e transfigurações de si**

O corpo é a base e a via principal de experimento, criação e expressão na arte clownesca – este é um princípio que perpassa diferentes concepções, metodologias, poéticas, estéticas e pedagogias criativas da palhaçaria.

---

<sup>237</sup> “Quantas coisas descobre e vê um ator quando vê outro representar! Ele sabe quando num gesto um músculo se recusa a trabalhar, isola esses pequenos detalhes artificiais que foram exercidos separadamente e de sangue-frio diante do espelho e que não conseguem se fundir no conjunto; sente quando o ator fica surpreso em cena por sua própria invenção e que, em sua surpresa, estraga o efeito dela. — Como um pintor olha de forma diferente um homem que se posiciona diante dele! Vê sobretudo muitas coisas que não existem na realidade, para poder completar o que está em sua presença e levá-lo a lhe conferir seu pleno efeito; tenta mentalmente várias iluminações do mesmo objeto, divide o efeito de conjunto por um contraste acrescentado. — Se somente tivéssemos o olho desse ator e desse pintor em todo o reino da alma humana!” (NIETZSCHE, 2007a, afo. 533, p. 319).

A arte cômica do palhaço é embasada na expressividade, plasticidade e intensividade do corpo em jogo e relação. Um fazer atoral que demanda domínio técnico, contínuos arranjos, escolhas e combinatórias entre elementos da arte da palhaçaria e de buscas artísticas pessoais, para a construção de um plano próprio de composição cênico-clownesca e do próprio palhaço.

O uso da máscara demanda a plástica expressiva de fisicalidades e corporeidades; expressão do corpo-e-voz; construção artificial, vivaz e imaginativa do ator; fluxo, impulso e circuito orgânicos de ação-reação; precisão formal; ritmo; eliminação do ilustrativo e do decorativo; escuta e receptividade; interioridade e exterioridade; improvisação; crença lúdica; estar no presente – tudo em um jogo fabulador da poesia em ação do ator mascarado.

Como vimos, para Nietzsche, o corpo é essencialmente jogo e luta constantes de múltiplas forças, campo aberto de afetos com hierarquias variáveis, expressando distintos e mutáveis estados e vontades, em permanente mudança, arranjo, crescimento e morte, na prosperidade e “fluxo beligerante da vontade de potência” (BARRENECHEA, 2009, p. 76). Nesse sentido, entendo o corpo-máscara do palhaço como um complexo articulado de interioridade (forças, afetos, energias, estados, sensações) e exterioridade (formas, ações, fisicalidades), em tensões e correlações contínuas e interdependentes de formas-e-forças, que se dão entre: o ser próprio e a máscara; o palhaço e o público; a cena e o mundo; o exterior e o interior. Corpo expressivo – intenso quanto extenso, extenso quanto intenso.

Máscara e ser próprio se engendram e se refazem na torrente da arte dos afetos da poesia cênica e relacional do palhaço, no encontro com o público, no confronto e no jogo com o mundo. Deleuze (1976, p. 18) coloca que na lei das forças (ou dos afetos), elas não podem aparecer sem se cobrirem com uma máscara. Assim, trato de um corpo que se torna máscara: um corpo-palhaço, um corpo-máscara. Um corpo poético que se presta às metamorfoses da transformação de si em palhaço e, concomitantemente, às transformações do palhaço em si (no ser próprio). Corpo que (se) mostra, (se) expõe, (se) compõe e se põe em contato com os outros e o mundo, age e reage em circuitos plurais de ações e paixões, como máscara-palhaço.

Essa investigação leva a crer que a máscara do palhaço pessoal é eminentemente o corpo (ser próprio) integral em jogo, expressão, ação, paixão, pensamento, imaginação, relação, criação, experimentação e transformação no exercício da poesia cômica e cênica do palhaço. Pelo corpo pessoal – a exposição, a transposição e a composição poéticas do ser próprio enquanto máscara-palhaço. Um refazer-se e uma redescoberta de si mesmo, pela exposição, fabulação e composição de um ridículo pessoal, em que o ser torna-se máscara, máscara-corpo, corpo-palhaço.

Para Nietzsche, o corpo faz o eu, não diz o eu. A arte do palhaço é um grande caminho de fazer-se, como máscara (*persona*) palhaço e pessoa. Uma aventura e um desafio criativos de experimentar-se, redescobrir-se e recriar-se como máscara-palhaço, em uma ontologia estética e mascarada de si no plano da arte, que não se separa da vida e da existência do artista palhaço. Provando a partir do corpo (ser próprio) o que em si pode constituir e expressar um universo clownesco. O que atravessa, movimenta, instiga, dilacera e (re)compõe o ser próprio como máscara-palhaço?

Por um lado, o ser próprio compõe sua máscara-palhaço; por outro, a máscara-palhaço (re)compõe o ser próprio, em uma dupla transfiguração afirmadora. Composição da máscara-palhaço pessoal como vivência, ampliação e multiplicação do próprio ser, que, por sua vez, desabrocha em outros-eus e experiências-outras. Sendo assim, por meio da poética clownesca, a máscara-palhaço redobra-se e relança-se à poética do ser próprio, implicando uma estética sobre si e a própria existência, em relação com o mundo, ainda, ensejando outras formas de relação e visões de mundo e de si mesmo, sob égide do riso e da perspectiva cômica da existência.

### **2.11.6 Eu x máscara – o palhaço pessoal para além do eu-mesmo e das essências**

Muitas vezes, a concepção do palhaço pessoal é atrelada a busca de uma revelação mística e terapêutica (ainda que em nome da arte) de um eu-essencial, um eu-puro, um eu-verdadeiro, um eu-recôndito, um eu-interior – como sendo o próprio palhaço. Um eu-inefável, emaranhado em algum lugar das entranhas e dos psiquismos do ser, de uma infância idealizada (onde residiria uma “criança-interior”) ou na essência plena de cada um.

Nesse sentido, o palhaço traria à luz um eu essencial e puro, porém ocultado, traumatizado e bloqueado por vivências diversas (sociais, pessoais e familiares), pela cultura, educação, etc. Um “eu”, muitas vezes, relacionado a um conceito romântico e psicologizado de criança. Um idílico, primevo, oculto, esquecido, anímico e místico: Eu – essência, revelação, pureza e verdade do Ser. Um eu-Ideal?

A sentença: “a máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela” (BURNIER, 2001, p. 218) se tornou emblemática em relação à linha poética do *clown* pessoal. E ainda outra: “o *clown* não representa, ele é” (ibidem, p. 209). Também, a colocação de Lecoq (2003, p. 215, *tradução nossa*): “Não se atua ser *clown*, se é *clown*, quando sua natureza profunda se manifesta junto aos medos primeiros da infância”. Tais colocações e

enunciados, quando descontextualizados, servem a toda sorte de interpretações de fundo metafísico que buscam uma revelação de um eu-substancial através da máscara do palhaço<sup>238</sup>.

Nessas interpretações, o palhaço pessoal partiria e se fundamentaria na revelação de um “Eu” substancial (essência recôndita, primal e verdadeira) – espécie de alma do palhaço, pedra de toque ou cripta mágica. São jargões comuns referir-se ao palhaço teatral e pessoal como uma “máscara que revela”, “não esconde”, “não representa”, “não mente ou falsifica”, “não faz, mas é”. A partir destas sentenças, passam a existir interpretações acerca do palhaço atreladas à revelação e à “Verdade do Ser” do ator, em que é enaltecido e buscado um Eu “verdadeiro” e “puro”, uma essência ideal, unidade (ainda que perdida ou oculta) e núcleo metafísicos.

Esse tipo de interpretação leva muitos atores e palhaços a uma busca desencontrada, frenética e bastante elocubrativa em torno de seu palhaço pessoal, na tentativa de acessar o Eu verdadeiro e substancial (o que muitas vezes se limita às vivências de cunho terapêutico e privado). A prerrogativa de conceber o palhaço como sendo “eu mesmo” (ampliado ou ridículo), muitas vezes, torna-se não só motivo de confusão pessoal, mas também de limitação, resistência e negação em explorar possibilidades e experimentos poéticos, técnicos e criativos como palhaço para além do “eu mesmo”. “Porque Eu não sou assim, não faço isso como palhaço”; “Porque Eu sou Eu mesmo como palhaço, não uma personagem, mas meu próprio interior e ridículo pessoal...”; “porque Eu sou assim e assim, logo meu palhaço é assim e assim, e não poderia ser ou fazer diferente”; “se não veio do meu Eu, da minha verdade interior, não faço...” – essas são frases que já ouvi, ditas por palhaços tratando sobre suas formas de trabalhar ou em negação de proposições artísticas em processos de montagem de números e espetáculos clownescos.

O professor e filósofo Orlandi (2012) cunhou um termo que convém às falas que não ultrapassam justificativas, falatórios, exibicionismos, espetacularizações e expressões demasiadamente centrados em um grande Eu: os “euzinhos sobrepairantes<sup>239</sup>”. Na arte da

<sup>238</sup> Trato das interpretações de caráter metafísico e essencialista em relação às colocações de Burnier e Lecoq sobre o *clown* pessoal, o que não significa que sejam esses os sentidos, as concepções e as metodologias destes mestres. Ainda que deixem margens para tal em seus escritos. A fim de contextualizar a ideia de Burnier, cito o próprio autor: “O *clown* é a exposição e o ridículo das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown* branco ou o *clown* augusto, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, ele é – o que faz lembrar os bufões e os bobos da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto ‘estúpidos’ do nosso próprio ser. François Fratellini (...) dizia: ‘No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns*, fazemos de verdade’ (...)” (BURNIER, 2001, p. 219). E também a citação completa de Lecoq (2003, p. 215): “A grande dificuldade consiste em encontrar de começo a medida justa, em interpretar verdadeiramente a partir da própria pessoa e não “fazer o *clown*”. Se o ator se converte em espectador do próprio ridículo, está perdido. Não se atua ser *clown*, se é *clown*, quando sua natureza profunda se manifesta junto aos medos primeiros da infância”.

<sup>239</sup> “(...) nossas subjetividades entraram numa espécie de anonimato, coisa um tanto quanto rara nesses tempos de orientação da teatralidade no sentido da excessiva projeção de **euzinhos sobrepairantes**. Nossas subjetividades despiram-se de seus macro-bloqueios personalistas, mergulharam num enleio singular, liame tornado possível graças ao poder de abertura que os

palhaçaria, os “euzinhos sobrepairantes” e faladores de si mesmo podem limitar as suas próprias experimentações e criações como palhaços. Pois, com tanto investimento no pouco que conseguimos reconhecer de nós mesmos enquanto “Eu”, corremos o risco de nos tornarmos uma “caricatura de si mesmo”, limitando o palhaço a isso. Inclusive, com enrijecimento e repetição de posturas, trejeitos, barulhinhos, caretinhas, formas de comportamento e reação do seu palhaço. Podendo chegar à mecanização e à caricaturização fossilizadoras do palhaço, tornado um estereótipo (de si mesmo) – o que, de qualquer forma, não deixa de ser um risco para qualquer palhaço.

Puccetti é assertivo sobre a concepção de que o *clown* “não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo” (*apud* KASPER, 2004, p. 55). Segundo ele, o *clown* se transforma, “na medida em que você se transforma, e os seus impulsos se transformam” (*ibidem*, 2009, p. 210).

O mergulho profundo na busca de um eu-essencial e interior, a ser revelado como alma ou germen do palhaço, pode acabar logo ali, nos limites e rasos de um eu-mesmo, que de certa maneira não deixa de ser algo forjado, ilusório, fictício, inventado como uma personagem-Eu.

Cabe nos perguntarmos sobre as questões que giram excessivamente em torno do “eu mesmo”, “eu interior” e “eu verdadeiro” ou “eu essencial” em relação ao palhaço pessoal. Afinal, quando vão além das vaidades, das romantizações, autoenganos, processos terapêuticos e floreios em torno de si mesmo ou da adoração de si? Muitas vezes, narcisismos escamoteados e discursivamente expressos em seus contrários, ou seja, disfarçados pela ode à humildade, ao fracasso, à inferioridade, à simplicidade e ao despojamento do palhaço. Ora, o que é eu? O que sou eu?

Eu é algo para criar, recriar e transformar. Eu é algo que desconheço. Eu é invenção. O que sou, sou eu? Eu é algo para ser, logo deixar de ser. Eu-poiético, sujeito metamorfofítico de um corpo-máscara. Só eu é muito pouco. Eu é outros. Bando, tribo, povaréu, fauna e flora. Eu é um deserto<sup>240</sup>. Eu é o estranho e o desconhecido. O que não se reconhece, ao se ver no espelho e se assusta ao se ver nos olhos dos outros. Outros que sou e não sou. O que não sei que sou, não sou e posso ser. Sendo o que não se é. Sempre para vir-a-ser. E deixar de ser. De novo. Em vias de vir-a-ser.

Não há nada ou ninguém a ser revelado pela máscara ou por trás da máscara do palhaço. Nenhum Ser, essência recôndita ou verdade substancial. Uma máscara expressa, mais do que

---

signos de sua arte exerceram sobre a disponibilidade precária que nos retêm como prisioneiros de nossos respectivos cotidianos” (ORLANDI, 2012, p. 36, *grifo nosso* – carta ao grupo Lume).

<sup>240</sup> O deserto entendido como campo de experimentação sobre si mesmo e rearranjo de suas próprias multidões e forças. Cf. DELEUZE; PARNET, 1998, p. 19.

revela. Uma máscara também mascara o que revela e oculta. O jogo com a máscara não se centra no Ser, na essência ou na identidade, mas se expande no devir, no vir-a-ser, na multiplicidade e na alteridade. Uma máscara joga e joga-se de corpo inteiro como superfície e na superfície – esta é a sua profundidade e transparência. Não há nada para cavar ou encontrar em alguma caverna platônica do Ser.

Na composição de um palhaço pessoal, de um corpo-máscara-palhaço se pode ir muito além da história individual, onde podemos, assim, quiçá, tocar o universal. Como coloca Kasper (2009, p. 206):

O palhaço é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo — no nosso ponto de vista — muito além de sua história pessoal. Nessas explorações, que são experimentações vitais, criam-se formas singulares de subjetivação, de abertura para a alteridade, que permitem fugir da identidade, tornar-se outro, aprendendo a rir de si mesmo. “O riso é uma coisa muito poderosa, provoca muitas coisas. Com o riso parece que respiram alguns lugares que estavam duros” — afirma Ricardo Puccetti. Para fazer um *clown* é preciso fazer um corpo. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações que constituem o processo de construção de um *clown*. Produzido trabalhando justamente as vulnerabilidades daquele ator e procurando ativar, potencializar a multiplicidade de seres que o habitam, experimentando ao mesmo tempo os mais variados processos. Corpo capaz de afetar-se também pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua. A iniciação clownesca torna-se uma experiência de devir outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. Nesse sentido, ele extrapola o termo pessoal, pois trata-se das ressonâncias dos encontros. Trata-se de algo que ocorre entre o *clown* e o outro – seja uma laranja, uma pessoa, um vento, uma borboleta que passa.

Nietzsche em sua crítica à metafísica opõe-se à concepção substancialista do sujeito, à existência de algum eu (ser ou alma interior) tido como essência. O pensamento nietzschiano aborda o “eu” como campo de multiplicidade e de afetos do corpo, o corpo faz o eu, o eu faz o corpo – o corpo é o “eu sou”, “eu sou” é o corpo<sup>241</sup>. Segundo Giacoia (2002b, p. 209): “o corpo, como unidade produzida a partir da multiplicidade não é apenas discurso, mas um fazer (o corpo faz “Eu”)”. Tal perspectiva é diametralmente distinta da concepção metafísica do “eu” como essência unívoca e recôndita, a ser alcançada e revelada como verdade pura, fixa ou ideal. Ao invés das essências ideais e das concepções substancialistas sobre o sujeito e o corpo, Nietzsche afirma o devir, a variação, o campo de forças e afetos, os impulsos, a multiplicidade, a aparência, a superfície e a máscara. O corpo faz o eu junto da expressão da vontade de potência – da “potência de metamorfose, potência de modelar as máscaras, potência de interpretar e de avaliar” (DELEUZE, 2006, p. 157).

<sup>241</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 59-61 – “Dos desprezadores do corpo”.

Atrás de uma máscara, sempre outra máscara. Máscara por trás de máscara. Até o osso, a máscara da caveira do bobo Yorick. E pelos olhos vazados do crânio de um bobo, poder enxergar toda a cosmogonia do mundo, o constante vir-a-ser, a nossa condição de seres efêmeros no infinito do tempo, sempre imperfeitos, inacabados, acometidos por todos os acasos e vicissitudes. Nessa condição absurda, com a consciência das reiteradas mascaradas e comédias da existência, sem juízo ou sentido final, podermos rir de nós mesmos e nos oferecer ao riso dos outros, em jogo de afirmação da vida, como palhaços no plano da arte e também como artistas da existência.

Através da arte do palhaço e da criação de um corpo-máscara, em processos de devir e alteridade, o ser próprio pode chegar a mais potência, justo onde é elevado à enésima “potência do falso”<sup>242</sup>, sem atrelar-se aos valores metafísicos de verdade, identidade e essência. Uma experimentação de *poiésis* artística e ontológica, entre o ser próprio e a máscara, em que numa ponta está o artista (ou o homem verídico) e na outra o próprio artista como palhaço e máscara, em constantes interpenetrações, relações e transformações. Sem deixar de levar em conta a “ressonância dos encontros” (KASPER, 2009), as relações com os outros e o Fora.

O corpo-máscara-palhaço viabiliza a experiência da alteridade e da multiplicidade dionisíaca, com jogos de “outramento” na ampliação e na plasticidade cambiante e criativa do ser próprio. Corpo-máscara-palhaço desdobram o ser próprio no devir de ser-outros e na composição de um si-outro que não se restringe a um eu-mesmo ou a expressão de uma interioridade subjetiva. Um corpo-máscara em criação que se torna um caminho de restauração e resistência aos padrões do Ser e à nós mesmos. Um corpo-máscara-palhaço alegre e poético que age por jogo, brincadeira e relação, em vivências e produção de sentidos não só por uma postura positiva de vida e criação, mas que possa querer, tocar, mover e fazer a própria afirmação da vida, em correlações entre arte e existência, em transformações do ser próprio nas metamorfoses poéticas do devir máscara-palhaço.

### 2.11.7 Tornar-se máscara: transformação e superfície de composição

Máscara de si mesmo  
E presa de si mesmo –  
E isso – é o pretendente da verdade?  
Não! Só louco! Só poeta!

<sup>242</sup> “[...] contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. ‘Eu é um outro’ substitui Eu = Eu. A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras. [...] O falsário será, portanto, inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia. [...] O homem verídico fará parte da cadeia, numa ponta como artista, na outra como enésima potência do falso” (DELEUZE, 1990, p. 163-164).

(NIETZSCHE, 2005b, p. 348-349)

Eu – não sou mais eu? Mudaram a mão, o rosto e o passo?  
 E *o que* sou, amigos – não sou para vocês?  
 Terei me tornado outro? A mim mesmo estranho?  
 De mim mesmo evadido?  
 Um lutador que a si mesmo subjugou demasiadas vezes?  
 Que demasiadas vezes se opôs à própria força?  
 (...) Somente quem muda pertence ao meu mundo  
 (NIETZSCHE, 2005a, p. 185).

Uma máscara, um nariz-bomba de palhaço, que implode e explode os traços de identidade fixa e transcendente, a personagem e o tipo social que nos tornamos, o Eu centralmente discursivo. Abalo dos estereótipos, clichês pessoais e teatrais, fraquezas tristes, “boas ideias”, convicções e certezas arrimadas com os quais tentamos nos sustentar, defender e firmar. Afrouxamentos e fissuras da grade identitária e dos valores sobrecodificados onde se colam nossos traços, nomes, rostos, profissões, caracteres, predicados e propriedades que circunscrevem e reduzem nossos corpos e vida aos papéis sociais e às identidades estratificadas.

Máscara-palhaço que mobiliza as potências dionisíacas de dilaceração, superação, transformação e regeneração de si na composição do palhaço, na arte dos afetos, na ressonância dos encontros e nos fluxos dos devires. O uso da máscara implica a metamorfose (transformação), o tornar-se outro, com abertura para outros estados e formas de ser, sentir, pensar, ver e estar no mundo. As potências do ser entram nas correntes do devir e da alteridade, do jogo e da fabulação, indo além de um eu identitário, fixo, discursivo, essencial ou interior. Experiência diabólica de dilaceramento e transformação do ser, ao mesmo tempo, de regeneração e simbolização pela cosmogonia poética de jogar e refazer-se como máscara-palhaço, corpo-palhaço.

Portar uma máscara tem profunda relação com Dionísio, deus da *metamórphosis* (transformação), ou melhor, com as potências dionisíacas. Dionísio é capaz de sofrer os mais terríveis dilaceramentos e renascer afirmativamente por metamorfoses, padecedor alegre das paixões afirmativas. Divindade que dança, celebra o corpo, a terra, a geração, a regeneração da vida e dos seres.

Renascer ou transformar-se em máscara é recompor-se e refazer-se em processos contínuos de experimentação e elaboração artística e poética, que nem sempre se separam de vivências de caráter ontológico, onde arte e vida cooperam, se afetam, se enfrentam e se compõem mutuamente. Deixar de ser “eu-mesmo” para tornar-se “eu-outros”, esvaziar-se de si mesmo para ser atravessado e habitado por outras forças, implica a morte simbólica do ser identitário na abertura para o devir múltiplo, para a poética criadora e regeneradora de formas-

e-forças que implicam uma nova individuação como máscara-palhaço. Paixão dionisíaca de dilaceramento e metamorfose no ato de composição e criação de um corpo-máscara-palhaço, no atravessamento de potências pessoais e impessoais que excedem o vivido, o eu-mesmo e até o reino humano. Abertura para outros planos de vivência e de fabulação, em conexão com o divino, o animal, o vegetal, o irreal e o onírico no plano de mundanidade e composição artística da máscara. Ato de fazer um corpo-máscara-palhaço em movimentos e arranjos de multidões, onde podemos nos encontrar, rever e refazer como uma imensidão inteira.

Quilici ao analisar a concepção de corpo em Artaud, como “uma multidão excitada” e “uma imensidão inteira”, trata da experiência de um corpo atravessado pelo infinito de fora, o que ultrapassa as definições do que correntemente entendemos como um corpo individual:

O indivíduo que carrega a “imensidão inteira dentro de si” como diz o texto [de Artaud], não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se “vazado”, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode ser a imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma “multidão”. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas (QUILICI, 2004, p. 198).

No jogo dionisíaco com a máscara, o ser próprio testa-se o quanto pode como máscara-palhaço, o que demanda grande disponibilidade e excesso de forças criativas para passar por incessantes metamorfoses através da poética e da arte da transfiguração clownescas. Para tal, acreditar no corpo, no mundo, na vida e querer-palhaço com vontade de jogar, brincar, experimentar e rir afirmativamente. Segundo Deleuze (1990, p. 208):

O certo é que crer não significa mais crer em outro mundo, nem num mundo transformado. É apenas simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas...

Um despertar do corpo, com coragem. E inocência. Nascer, parir e morrer são dores necessárias da criação artística. Do viver, criar e querer-artista dos “seres de obras” (NIETZSCHE, 2001, p. 279), dos seres em obra. O corpo é corajoso e frágil. No corpo toda a potência de vida.

Para os experimentos e processos de metamorfoses do ser próprio em tornar-se máscara-palhaço é necessário “permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele” (NIETZSCHE, 2001, p. 15). Na arte das superfícies, no plano poético de composição e expressão de corpos e mundos, no roçar dos corpos com a terra. A máscara-palhaço é plano de

composição que exige “epidermidade”<sup>243</sup>, contornos porosos de contato, delineamentos do corpo, de suas forças e formas, em expressão. O espírito profundo constantemente precisa recobrir-se com uma máscara, como coloca Nietzsche (2005a, p. 42): “Tudo que é profundo ama a máscara: as coisas mais profundas têm mesmo ódio à imagem e ao símile”.

O corpo-em-máscara passa a ser um plano de composição, uma superfície para a expressão do profundo, envolvendo a materialidade (a concretude) e a imaterialidade (o impalpável) de um campo de forças. Superfície como plano de composição, campo de jogo de forças e afetos, como configuração dinâmica, corporal e incorporeal, de formas e forças em ação, expressão, relação e transformação.

Máscara-corpo, superfície polívoca e polissêmica de formas e forças plásticas transformantes de um corpo em *poiética*, em ato e expressão da máscara-palhaço. Superfície de contato, interações, sentidos, sensações, afetos<sup>244</sup> e expressões que o corpo-máscara drama, erige e movimenta. Não uma máscara sobre a face, mas uma *surface* – superfície de composição e expressão do corpo-máscara-palhaço em poesia cômica e cênica.

Reentrâncias, saliências e trocas de fora para dentro, de dentro para fora. A máscara-palhaço dobra um corpo do Fora no corpo do ator. Na membrana porosa de fronteira, no que acontece entre atores e público, a dança vibratória, sutil e frágil dos incorporais e forças do corpo-máscara e do encontro teatral.

Erigir uma superfície de composição para o deslize das velocidades, intensidades e fluxos do humor em potências de vida-em-arte. Trazer terra ao pensamento, somente poder pensar com a terra, com o corpo. Corpo de terra, passageiro, “pensageiro”. Criar pele de máscara para um jogo, um teatro de vida. Criar existência poética com o que existe, onde existimos e resistimos com alegria pela criação afirmadora.

Palhaço pateta na patética dos afetos, nas redes de forças de afetar e ser afetado, no jogo e na relação moventes da poética clownesca. Um jogo que cabe a cada um exercer de forma pessoal e afirmativa, na travessia de suas próprias experiências como palhaços, tornando-se filho e comediante de seus próprios acontecimentos. Se a obra é uma necessidade, o

---

<sup>243</sup> “Epidermidade”. – Todo homem das profundezas acha felicidade em igualar vez por outra os peixes voadores, brincando nas cristas das ondas; estimam que o melhor, nas coisas, é terem uma superfície: a sua “epidermidade”, *sit vênia verbo* [com perdão da palavra] (NIETZSCHE, 2001, p. 183).

<sup>244</sup> “É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 227) “[...] o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” (Ibidem, p. 236).

Acontecimento<sup>245</sup> é um acaso necessário, enquanto um momento raro de arte-vida, um instante que toque a alegria trágica, na efemeridade do encontro e da experiência cênica partilhada, um instante de teatro e vida que valha uma eternidade.

Querer o Acontecimento da ordem do imprevisível – ainda que o espetáculo seja passível e possível de repetição. Campo total de jogo em que não se atua diante do público, mas com o público. Cada apresentação um jogo único a ser afirmado. Aprendendo ser um bom jogador dos acasos, improvisador que faz do acaso o melhor aliado, tornando-os necessidades. Segundo Deleuze (2003, p. 153), “do acaso, o humor é inseparável de uma força seletiva: no que acontece (acidente) ele seleciona o acontecimento puro”.

Orlandi (2005, p. 8) ao tratar do conceito deleuzeano de Acontecimento<sup>246</sup> na arte do palhaço, refere-se àquele como parte do tempo-espço transfigurado que apanha o público e o palhaço na vivência da efetuação de um instante intenso de vida, capaz de perdurar como brilho de “uma extraordinária afirmação da potência de viver”. Assim, ao tratar da arte do palhaço, como arte dos encontros e da produção de afetos, Orlandi aborda “as forças do infinitivo dos verbos” (o Acontecimento impessoal) que afetam e que os palhaços podem atuar e mover em suas experimentações poéticas, como exercício e incitação de liberdade:

Esse riso vai escapando da boca, envolve o corpo todo em face daquilo que os palhaços de verdade conseguem fazer naquele espaço-tempo que eles transfiguram graças ao exercício da liberdade do seu apresentar-se. É com essa liberdade (claro que muito complexa e de delicada construção, mas este é um outro problema), é com essa liberdade, a liberdade de propiciar novos encontros, é com ela que os palhaços praticam, por exemplo, as mais absurdas maquinações de cores impressas em suas fisionomias; é com essa liberdade que eles se articulam aos mais disparatados dispositivos, desde os sapatos quilométricos até as perucas endoidadas; é com essa liberdade que eles se entregam às quebras do rotineiro, é com ela que eles se articulam aos transtornos e remexidas do andar, do falar, do cantar, do mostrar, do esconder, do conversar, do olhar, do pensar... e por aí vai. Enfim, todos os verbos no infinitivo (amar, morrer, peidar, correr, sentar, fingir, cantar, latir, assoviar, propor, silenciar, fugir, barulhar, indispor, nadar, curtir, velejar, sumir, ler, pensar, etc., etc.) todos os infinitivos estão à disposição da liberdade clownesca, da liberdade palhaçal de ir aos ilimitados mundos das palavras e das coisas, dos humanos e outros animais, para combinar e recombinar os elementos mais díspares. Não há verbo que não esteja à disposição das subversões de um verdadeiro palhaço (ORLANDI, 2005, p. 6-7).

<sup>245</sup> Chegar a esta vontade que nos faz o acontecimento, tornar-se a quase-causa do que se produz em nós, o Operador, produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflete, se reencontra incorporal e manifesta em nós o esplendor neutro que ele possui em si como impessoal e pré-individual, para além do geral e do particular, do coletivo e do privado – cidadão do mundo. [...] O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro exposto que nós dá sinal e nos espera (DELEUZE, 2003, p. 151-152).

<sup>246</sup> “O acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrecrocaram, se cortam ou se penetram, a carne e a espada; mas tal efeito não é da ordem dos corpos, batalha impassível, incorporal, impenetrável, que domina sua própria realização e domina sua efetuação. (...) Onde está o acontecimento, em que consiste um acontecimento: todos colocam essa questão (...) todo acontecimento é uma névoa. Se os infinitivos "morrer", "amar", "mover", "sorrir" etc., são acontecimentos, é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular. Sim, o morrer engendra-se em nossos corpos, produz-se em nossos corpos, mas chega de Fora, singularmente incorporal, e fundindo-se sobre nós como a batalha que sobrevoa os combatentes, e como o pássaro que sobrevoa a batalha. (DELUZE; PARNET, 2004, p. 52-53).

## 2.12 A criança – terceira metamorfose do espírito

Em AFZ, após o prólogo, se sucede o texto “Das três metamorfoses” como o primeiro discurso alegórico de Zaratustra sobre os três estágios da metamorfose do espírito, que são: o camelo, o leão e a criança.

O camelo é o primeiro estágio da metamorfose do espírito, o animal que simboliza o homem em sua suportabilidade e vontade de carregar fardos. O camelo diz respeito àquele que quer e submete-se a carregar o que lhe imputam, dobra os joelhos para receber e suportar sobre si os grandes pesos da cultura e da humanidade, é o espírito de suportação. Carrega o peso dos valores milenários, da tradição, da cultura, das religiões, das sociedades e da época como leis ou fundamentos inquestionáveis e universais. Assim, caracteriza a existência submissa e vulgar do carregador de fardos – para quem a vida é nada mais que um pesado fardo. O orgulho de suportar grandes fardos também pode ser associado ao caráter e à vaidade dos tipos “heroicos”, pois o camelo diz: ““o que há de mais pesado, ó heróis”, pergunta o espírito de suportação, ‘para que eu tome sobre mim e minha força se alegre?’” (NIETZSCHE, 2005b, p. 51).

No entanto, o camelo é também o animal que ruma ao deserto, com todos os fardos sobre si e em si mesmo. Pois, como diz Zaratustra em outro discurso, sobre o espírito de gravidade: “na realidade, muitas coisas que nos são *próprias* são também pesadas de levar!” (NIETZSCHE, 2005b, p. 231). É no deserto que o camelo passa por um processo de transformação, a segunda metamorfose do espírito, em que o camelo torna-se leão. O que é o deserto enquanto espaço ou condição de metamorfose?

Nietzsche refere-se à ida do camelo ao “seu *próprio* deserto”, ao “mais ermo dos desertos”, onde dá-se a segunda metamorfose:

Todos esses pesadíssimos fardos toma sobre si o espírito de suportação; e, tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o **próprio deserto**. Mas **no mais ermo dos desertos**, dá-se a segunda metamorfose: ali o espírito torna-se leão, quer conquistar, como presa, a sua liberdade e ser senhor em seu próprio deserto (NIETZSCHE, 2005b, p. 51-52, *grifo nosso*).

Segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 19), “o deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”. Para os autores, o deserto é povoado por nossas próprias multidões, tribos, faunas e floras, que estão sempre em rearranjo, redistribuição, movimento, crescimento ou falência<sup>247</sup>.

<sup>247</sup> Cf. DELEUZE; PARNET, 1998, p. 19: “Em cada um de nós há como que uma ascense, em parte dirigida contra nós mesmos. Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de

Podemos interpretar, a partir da colocação de Nietzsche, “o próprio deserto”, como um deserto pessoal, um espaço pessoal de vivências, travessias e experimentações que envolvem os percursos da avaliação de si, dos valores categóricos que cada um carrega e constituem o si mesmo, concepções de mundo e maneiras de proceder neste mundo. O deserto entendido como espaço e tempo para uma metamorfose do espírito, dos percursos, vivências e acontecimentos para se “tornar o que se é”. Também, o deserto como espaço de escolha e direito ao acolhimento benéfico da solidão “povoada”.

Zaratustra vai amadurecer a si mesmo e seus pensamentos no deserto das montanhas, recluso e engrenhado por anos em uma caverna, como que se gestando em um ventre da terra. O deserto é fértil, torna-se lugar de encontros inesperados, com seres desconhecidos, traz revelações, imagens e paisagens que afetam e transformam o viajante, lhe exigindo provações, adaptações, revisões e mudanças radicais.

Ainda, o deserto como um espaço de ensaio permanente em que se revira os próprios depósitos, os baús de máscaras e figurinos que trajamos, com o reconhecimento do que vem nos constituindo como “homens atuais” (NIETZSCHE, 2005b, p. 152), “homens-mistura” (idem, 2005a, p. 114), buscando a consciência de nossas cenas e mascaradas no *theatrum mundi* da existência. O deserto, o ermo ou a floresta em que também possamos nos ver desnudados e tolos e, assim, rirmos de nós mesmos. Como o velho Rei Lear, destituído do papel e da reputação de rei que lhe foram logrados, abandonado por seus familiares, ao relento no ermo da floresta, em plena tempestade, tendo como única companhia o seu bobo, para quem diz:

Lear – (...) O homem, sem os artifícios da civilização, é só um pobre animal como tu, nu e bifurcado. (Começa a despir-se.) Fora, fora com estes trapos emprestados. Desabotoa aqui. (Começa a arrancar as roupas).  
Bobo – Titio, por favor, com calma. A noite não está boa para a natação (SHAKESPEARE, 2007, p. 79-80).

O leão é a figura da segunda metamorfose. Diante dos pesos e fardos do camelo (o venerador do “tu deves”), o leão reivindica e quer para si a liberdade de novas criações, a criação de novos valores, com uma selvática sabedoria: “quer conquistar [...] sua liberdade e ser senhor em seu próprio deserto” (NIETZSCHE, 2005b, p. 52). Do rugido do leão provém um sagrado não, a negação do “tu deves” proferido e marcado à ferro pelos valores milenários. Em seu desejo de luta, o leão é a vontade que quer, que contraria e avalia as imposições, tendo em vista a possibilidade de novas criações. Diante de todos os “tu deves”<sup>248</sup>, a força do leão brada “eu

---

outro modo, a eliminar alguma delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascense; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele”.

<sup>248</sup> No discurso “Das três metamorfoses”, a figura dos valores milenários – do “tu deves” é representada por um dragão “que lhe barra o caminho, lançando faíscas de ouro; animal de escamas, em cada escama resplende, em letras de ouro “tu deves”, e

quero” – quer recuperar e criar para si a liberdade de novas criações, o direito de criar novos valores. Para que o espírito de suportação e de respeito (o camelo) possa conquistar para si o direito e a liberdade de criar novos valores, para poder opor um sagrado não justamente ao que se tinha como mais sagrado   que ele precisa tornar-se leão – uma fera capaz de um ato de rapina o “de arrebatat a sua própria liberdade” (NIETZSCHE, 2005b, p. 53).

Na crítica aos “famosos sábios”, considerados por Zaratustra como servidores do povo e detentores do af  de estar na graça do povo, eles são comparados com o burro que, ainda que use belos arreios de ouro, simplesmente puxa a carroça do povo, e a este animal   contraposto   figura do leão e   sua vontade: “para que eu comece a acreditar na vossa ‘veracidade’, deveríeis, primeiro, partir seu coraça o de venerador. Veraz – assim chamo aquele que vai para os desertos, sem deuses, depois de partir seu coraça o venerador. [...] Faminta, violenta, solitária, sem Deus: assim quer a si mesma a vontade do leão” (NIETZSCHE, 2005b, p. 132-135).

O leão   um animal simbólico do próprio Zaratustra, no exercício de uma selvagem sabedoria e prevalência de uma vontade forte de transvaloraça o e criaça o de novos valores, em sua luta e ataque de rapina contra a moral e os valores tidos como imperativos categóricos e universais. No final da travessia de Zaratustra   justamente um leão que chega   sua caverna, como um imponente sinal. Um leão enorme e cheio de pujança, que ao mesmo tempo mostra doçura e se deixa a ser acariciado por Zaratustra. Um leão que ri – um leão risonho que prenuncia um futuro capaz de emocionar Zaratustra, e acaba por lambeir meigamente as suas lágrimas. Zaratustra com a chegada do leão, recebe o sinal e o anúncio do por vir, que finalmente uma nova aurora e meio dia não tardam, que seus filhos não tardam (Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 378 -381). Assim, o prólogo inicial de Zaratustra sobre o advento e a necessidade de um novo homem (ultra-humano, além-do-homem ou super-homem) liga-se com o episódio final de sua travessia, com a chegada do leão como um prenúncio de um novo tempo e homem, o anúncio da terceira metamorfose que traz a figura da criança.

Eis que, a terceira metamorfose   a criança. E como pergunta Zaratustra: “que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão? Por que o rapace leão precisa ainda tornar-se criança?” (NIETZSCHE, 2005b, p. 53).

Pela figura inocente da criança, Nietzsche (2005b, p. 53) trata do jogo da criaça o, para o qual   preciso dizer um sagrado sim. A criança   apresentada não são como o futuro potencial, mas precisamente como signo da mais potente afirmaça o, o “sagrado-sim”, um sagrado-sim leve, carregado de inocência, plenitude e alegria da afirmaça o vital. O leão torna-se criança, e

---

fala: ‘todo o valor já foi criado e todo valor criado sou eu. Na verdade, não deve mais haver nenhum ‘Eu quero!’” (NIETZSCHE, 2005b, p. 52).

a criança aporta as seguintes forças que o leão (símbolo da luta e do sagrado-não) não é capaz: inocência, esquecimento, novo começo, jogo, criação, movimento inicial, contínuo movimento autônomo da vida.

É justamente a criança, livre e desimpedida, sem mais as preocupações de ter que lutar e negar, que pode agir afirmativamente e despreziosamente, em um grande jogo experimental de criações. Nas palavras de Nietzsche (2005b, p. 53), eis o que significa a criança enquanto figura da terceira metamorfose: “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’”. Segundo Deleuze (1976, p. 19-20), a criança nietzschiana aporta a própria inocência do devir e do eterno retorno.

A criança com inocência e coragem é capaz de dizer um sim leve e integral à vida. Assim, ela pode fazer o que o leão combatente conquistou como possibilidade, mas não pôde realizar: criar novos valores, fluir e agir no grande jogo e brincadeira das criações, com capacidade de afirmação dionisíaca preñe de alegria, leveza e regozijo.

Nietzsche, em algumas passagens de sua obra, relaciona a criança com uma profunda maturidade conquistada, mais próxima do homem maduro do que do jovem. Por exemplo, em AFZ, com humor, coloca que Cristo morreu muito cedo, por isso não teve tempo de aprender a rir e retratar-se da sua doutrina, vindo a valorizar as dádivas da terra. Logo, refere-se ao homem em sua madureza: “Mas o homem tem mais de criança do que o jovem, e menos tristeza: entende melhor da vida e da morte” (NIETZSCHE, 2005a, p. 100). Ainda, para Nietzsche (ibidem, p. 65): “Maturidade do homem: significa reaver a seriedade que se tinha quando criança ao brincar”.

### **2.12.1 O palhaço e a criança nietzschiana: estado infantil-dionisíaco de jogo**

Todas as excrescências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos. É porque o riso das crianças tem essa característica que elas são temidas por pessoas que estão conscientes de afetações e irrealidades; e é provavelmente pela mesma razão que as mulheres são vistas com tal desfavor nas profissões liberais. O perigo é que elas possam rir, como a criança em Hans Andersen que disse que o rei estava nu, quando os mais velhos adoravam a esplêndida indumentária que não existia (WOOLF, 2014, p. 24).

A criança nietzschiana é quem sente e sabe que o corpo é uma “grande razão”, ela quem anuncia o sentido de corpo, na passagem dos “Desprezadores do Corpo” (NIETZSCHE, 2005b, p. 60): “‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como crianças?”. A criança tem o corpo como guia principal em suas experimentações e digressões,

capaz de sentir diferentes emoções e ser perpassada por afetos, em arranjos e assimilações que não se fundamentam na linguagem ou na racionalidade discursiva, mas na experiência da razão (saber) do corpo. O sentido de um corpo (um ser) não cindido em dualismos (corpo x pensamento, razão x emoção, ideia x ação, extenso x intenso, realidade x ficção), como enuncia a criança nietzschiana, é condição essencial para o palhaço (e o ator) dizer/ fazer um sagrado sim ao jogo e à criação teatral, tendo o próprio corpo como vetor principal, fio condutor e interpretativo.

A palavra “bobo”, provavelmente do latim *balbus*, significa “aquele que pronuncia mal, gagueja” (NASCIMENTO, 2016, p. 443). Ou seja, aquele que balbucia e gagueja, como a criança, pois não domina a linguagem, o seu sistema de valores, poder, representações e significâncias. Portanto, não é a partir do *lógos* (palavra), da lógica das palavras, da busca de sentidos e justificativas do espírito epistêmico, que o bobo, o palhaço e a criança operam, se expressam e se relacionam com o mundo. Mas por via do corpo, capaz de acionar e contemplar as vivências e os afetos de todos os verbos, em ação, jogo e experimentação. Ainda, como reflete Jolivet (1960, p. 64 apud NASCIMENTO, 2016, p. 443), “ante o mistério do mundo, não sabemos senão balbuciar”.

Por outro lado, no jogo infantil com a linguagem, o palhaço pode fazê-la gaguejar, balbuciar, tropeçar, variar e delirar através do embaralhamento dos códigos, da produção de outros sentidos, *nonsenses*, ambiguidades, desrazões e absurdos. Voltando a linguagem aos sentidos do corpo, à expressão das paixões e dos afetos, com pensamento lúdico, em atrito com as representações, significâncias e sobrecodificações instituídas.

O *clown* se abre ao devir-criança ou à terceira metamorfose do espírito por sua vontade de brincar e experimentar, pela curiosidade, credulidade e ingenuidade, pela plasticidade de um ser que é potência do vir-a-ser, em experimentação, jogo, descoberta e inventividade. O palhaço torna-se meio criança, meio bicho, operando com instinto de jogo, premência do corpo e dos impulsos – assim é que pensa-age, em um estado dionisíaco. A facilidade com que os palhaços transitam por emoções diversas e díspares, como do pranto ao riso, assim como, a vulnerabilidade, a abertura e a disponibilidade experimental para a toda sorte de indícios de afetos, nos remete tanto à criança, quanto ao “estado dionisíaco” do artista trágico ou do homem dionisíaco, como tratado por Nietzsche (2006, p. 48):

Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser a facilidade da metamorfose, a incapacidade de não reagir [...]. Para o homem dionisíaco é impossível não entender alguma sugestão, ele não ignora nenhum indício de afeto, possui o instinto para

compreensão e adivinhação no grau mais elevado. Ele entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente (NIETZSCHE, 2006, p. 48).

O jogo e a atuação do palhaço implicam a capacidade de reagir a todas sugestões e indícios de afetos, o que alimenta e desdobra os circuitos de suas ações e reações, nos fluxos entre afetar e ser afetado, na poesia clownesca em ação. No trilho da fabulação cênica e no jogo de faz-de-conta junto ao real, a vivacidade e a força do palhaço se dão justamente em sua abertura aos afetos, com instinto de jogo que lhe permite guiar o próprio jogo e a composição cênica, transformando-a e transformando-se continuamente – com a “incapacidade de não reagir”. Assim, apanhando o momento vivo em sua performance e apresentação, junto ao público a cada encontro e vez. Ao reagir, o palhaço abre-se tragicamente para receber e ser tocado pelo o que lhe chega e acontece, e, com isso, transformar o que passa e acontece, em estado-corpo-expressão, em resposta, ação, comunicação e transfiguração para a continuidade do jogo com o público. A poética clownesca por se fundamentar na relação direta com o público, com o aqui-e-agora de cada apresentação, para além da cena em si, demanda a sensibilidade e a abertura aos afetos, o que implica contínuas adaptações e transformações como meio e força da expressão cênica e do jogo do palhaço.

Tais analogias com as concepções nietzschianas nos permitem associar o palhaço com a ideia de uma criança dionisíaca, ou melhor, um estado infantil-dionisíaco de jogo, implicando o aguçamento dos sentidos, dos instintos e do saber do corpo, em abertura a todo sorte de afetos.

Nietzsche trata da capacidade de adaptação e de transformação do ator como expressão de um instinto dominador, que se dá pelo prazer do jogo, pela positivação do simulacro ou da potência do falso (“a falsidade como boa consciência”), como íntimo anseio de papel e máscara:

A falsidade com boa consciência; o prazer na dissimulação irrompendo como poder, jogando para o lado, submergindo, às vezes extinguindo o chamado “caráter”; o íntimo anseio de papel e máscara, de aparência; um excesso de capacidades de adaptação de todo tipo, que já não se satisfazem no serviço da estreita utilidade imediata: tudo isto talvez não seja apenas o ator... Um instinto [...], sempre ajustar-se de novo a novas condições, sempre mudar de atitude e expressão, tornando-se gradualmente capazes de virar o casaco segundo qualquer vento, assim virando elas mesmas casaco, mestres na encarnada e inveterada arte do perene esconde-esconde, que nos animais se chama *mimicry* (mimetismo): até que essa faculdade, armazenada de geração em geração, torna-se enfim dominadora, insensata, indômita, aprende a comandar, enquanto instinto, outros instintos, e produz o “artista” (primeiramente o bobo, o contador de lorotas, o bufão, o tolo, o palhaço, e também o criado clássico, o Gil Blas (NIETZSCHE, 2001, p. 262-263).

O ator seja no jogo do “contador de lorotas, do bufão, do tolo ou **do palhaço**” (NIETZSCHE, 2001, p. 263, grifo nosso), atua no território da máscara, o que demanda o fluxo e a vivência de um estado dionisíaco, a abertura para a metamorfose e a plasticidade infantil em um jogo cênico e cômico. A potência infantil do palhaço lhe permite a flexibilidade para as

transformações poéticas e de si mesmo, em jogos de criação, experimentação, faz-de-conta e mimetismo paródico, em estado afetivo dionisíaco-infantil.

Puccetti relaciona o *clown* à criança, no que diz respeito à capacidade de se transformar, na potencialidade de ser tudo e nada:

Ele [*clown*] tem a mesma capacidade de ser e se transformar que a criança possui, sem, no entanto, ser infantilóide. Ele é tudo e nada. O tudo, que num momento de pausa para olhar o público, o chamado ponto fixo, vira nada. E nada, vazio pleno que gera tudo o que o palhaço faz e constrói em cena (PUCCETTI, 2008, p. 123).

Vazio pleno em que se faz a presença. Vazio como corredeiras do porvir, do impulso que põe em dança, movimento e jogo. O jogo movente da poesia clownesca que também leva o palhaço nas marés das sensações e afetos que é capaz de mover. Na arte do palhaço, a efetuação cênica, técnica e poética é um navegar preciso, mas viver isso não é preciso. Ainda, Puccetti nos apresenta concepções acerca do clown pessoal que se aproximam da ideia de um estado infantil do palhaço:

O estado do *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de “ser afetado”, tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. [...] O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o “fora”, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público. (PUCCETTI 1998, p. 71).

É bastante comum a comparação do palhaço com a criança empírica, assim como, a relação daquele com concepções psicológicas acerca de uma “criança interior”. Como analisa Jara (2014, p. 54, *tradução nossa*):

Muitas vezes se diz que o palhaço é como uma criança. (...) Há muitas características das crianças no universo do palhaço, em seu comportamento, sua forma de raciocinar, sua maneira de enfrentar os problemas. Em suas bromas, suas reações, suas mudanças de humor, como, por exemplo, a passagem do pranto ao riso sem transições. A curiosidade, a ingenuidade, o olhar transparente, a sinceridade e a espontaneidade, certamente, são conceitos comuns às pautas de comportamento da criança e do *clown*. O desejo em ter, de brincar e experimentar, de aprender, tem sutis laços entre um e outro. A capacidade de reação na queda, seja esta física ou emocional, a entrega total diante do que chama sua atenção, a ignorância do perigo, o desejo de abarcar tudo, a eterna indecisão diante das fontes de atração irresistíveis. E, especialmente, o imaginário. Essa capacidade para se transportar à outra realidade, inventada, sonhada, recriada desde o desejo de ascender a ela. Uma espécie de lacuna ou parênteses espaço-temporal que possibilita uma assimilação de alguns aspectos da realidade diária e próxima. Um trampolim para o jogo, a aventura. Um aspecto fundamental da aprendizagem. Uma atrativa simbiose entre o conhecimento e o gozo. Um elemento de desenvolvimento pessoal e, ao mesmo tempo, de socialização, de convivência, de aceitação e entrega.

Fellini também associa o palhaço *Augusto* com a criança:

A criança se identifica de saída com o *augusto*, na medida em que ele se parece com um patinho feio ou um cachorro e é maltratado, e por isso quebra os pratos, se retorce no chão, se atira baldes de água no rosto. É o que a criança gostaria de fazer e os *clowns* brancos, os adultos, a mãe, a tia, impedem que faça. No circo, através do *augusto*, a criança pode imaginar que faz tudo o que está proibido, se vestir de mulher, armar surpresas, gritar, dizer em voz alta o que pensa. Aqui ninguém te repreende. Pelo contrário, te aplaudem. (...) Ser *clown* é bom para a saúde. (...) Por que os pais querem que o filho seja um funcionário e não um *clown*? É um erro. Dizem que rir é saudável e eu estou de acordo. Quando se passou a vida entre gargalhadas, se chega à velhice com os pulmões cheios de oxigênio (FELLINI, 1986, p. 108-109).

Nesse sentido, Dornelles (2006, p. 13) afirma que a arte permitiria “trazer de volta a nós um sentido e um fluxo que esteja atrelado (junto) com a vida”, fora dos valores que têm situado e concebido a vida no plano da mercadoria. Segundo ela:

O *clown* vai permitir essa nova experimentação do espaço/relação/objetos baseada numa escuta atenta das mínimas sensações provocadas no seu corpo (seu instrumento de contato com o mundo). O *clown* não tem regra, é preciso experimentar como um ato contínuo. E para criar a si sob diferentes sentidos, há que poder habitar o território do não-saber. Como palhaço, a morada do fora de lugar. O *clown* é uma arte de deixar-se perder a si mesmo (DORNELLES, 2006, p. 13).

O fora-de-lugar e o não-saber (não-entender) do palhaço são estratégias e artifícios de jogo para redescobrir e explorar infantilmente o mundo e as coisas, como se tudo fosse pela primeira vez: “O que é isso? Como funciona? O que posso criar com isso? – Não sei, preciso experimentar, descobrir, desmontar e reinventar”. Assim, os palhaços abrem-se ao encanto e ao espanto do mundo, como se este fosse novo, de novo, entrando no fluxo do movimento inicial da experimentação inocente e da criação, engendrando outras visões e (des)funcionamentos das coisas, dos modos de ser-pensar-existir e do mundo dado como certo, fixo, verdadeiro, normativo ou imutável.

Tal como a criança nietzschiana, o *clown* é povoado pelo esquecimento, o que lhe permite novos começos, com inocência, leveza e saber alegre. Como aborda Gerardi (2011, p. 6): “o *clown* reage estranhando tudo, tudo lhe é novo. E a comunicação deste estranhamento é de grande importância para o público, que com o *clown* é levado a experimentar novos territórios existenciais”.

No entanto, o palhaço não é um simples tolo ou idiota que simplesmente não sabe, não entende ou ignora os códigos de comunicação e os valores sociais. O esquecimento, o fora-de-lugar e o não saber são condições de um jogo poetizador, aliados ao *páthos* do distanciamento do olho de teatro, o que permite que o palhaço encarne e jogue a sua máscara de bobo em estado dionisíaco-infantil. O esquecimento do palhaço é uma condição de liberdade para a

experimentação e a criação de novas e outras formas de ser-estar, pensar-sentir e se relacionar com o mundo e consigo mesmo, em um plano de jogo e produção de humor.

O palhaço (também o ator) em seu ofício e processos de criação, fundamentados na ludicidade e no jogo, pode experimentar “tornar-se criança”, enquanto estado e metamorfose do corpo, em expressão, criação e experimentação artísticas. Assim, o palhaço atua como um grande jogador, em constante devir e alteridade, imaginativo e brincante de inúmeros papéis, em contínuas aprendizagens, movimentos iniciais, (re)descobertas, fabulações e (des)montagens, em estado lúdico-infantil-dionisíaco. Um jogo experimental e relacional que envolve imprevistos, riscos e risos, para o qual o palhaço precisa inteiramente dizer-sim para conquistar sua força lúdica e criar brincando.

O palhaço é movido por uma curiosidade infantil que o leva a experimentar de corpo inteiro. As coisas da vida, e a vida mesmo, são vistas e sentidas como atrativas e irresistíveis, a serem provadas e conhecidas, com “disposição inocente”, em um jogo sem regras prévias, que constrói suas próprias regras e sentidos ao jogar, com uma “ordem intrínseca”, em conformidade com uma base poética, tal como Nietzsche<sup>249</sup> (1995, p. 49-50) coloca ao consagrar o movimento da criação no jogo da criança e do artista:

Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual. E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência – e esse jogo joga-o o Eão [*Aion*] consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beira-mar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar. Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outros mundos à vida. Às vezes, a criança lança fora o brinquedo: mas depressa recomeça a brincar com uma disposição inocente. Mas, logo que constrói, liga e junta as formas segundo uma lei e em conformidade com uma ordem intrínseca.

Ao mundo só assim o contempla o homem estético, que divisou no artista e na gênese da obra de arte como o conflito da multiplicidade que pode, no entanto, ter em si uma lei e um direito, como o artista se coloca meditativamente acima da sua obra e nela está quando trabalha, como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se jungem constantemente para gerar a obra de arte (NIETZSCHE, 1995, p. 49-50).

Nietzsche aproxima a criança e o artista no jogo da criação, no incessante processo de criar e destruir, recomeçar novamente, sem quaisquer imputações morais ou sentidos utilitários, por necessidade e instinto de jogo. Como parte da criação, tanto na criança, quanto no palhaço (e artistas), estão presentes a necessidade e o jogo, o construir e o destruir, o conflito e a harmonia, em uma brincadeira inocente de recomeçar, no movimento de um tempo não cronológico (*Aion*) – o tempo do jogo que também joga consigo mesmo. A criação devém do

<sup>249</sup> Ao tratar da concepção de Heráclito (filósofo pré-socrático) de que o mundo é um jogo de Zeus ou do fogo consigo mesmo.

jogo (“o instinto de jogo que chama à vida outros mundos”) e da necessidade (“o que faz o artista criar”).

Nas artes vivas da cena, em que a obra dura o tempo em que é realizada e se efetiva presencialmente na apresentação para um público, é bastante oportuna a analogia com o jogo infantil do criar-e-destruir, do repetir, do sempre recomeçar (apresentar sempre de novo, mais uma vez). Tal como a criança heraclitiana brincando com montinhos de areia, que se fazem e se desfazem, em que o próprio jogo e os seus desdobramentos é que se sobrepõem. O espaço-tempo do jogo clownesco é o aqui-e-agora deslizando e entrecruzando com o tempo de Aion.<sup>250</sup>

A partir da consideração de Nietzsche acerca do pensamento heraclitiano, na análise de Barrenechea (2014), a aceitação do mundo na sua inocência, inocente no construir e no destruir tal como são os atos da criança e do artista em seus jogos cíclicos, liga-se à dinâmica e à afirmação do mundo e da vida, junto da vivência de uma alegria ilimitada. Segundo Barrenechea (2014, p. 133): “Parece que o filósofo alemão propõe, como corolário de toda a sua filosofia, uma alegria irrestrita, extraordinária; a afirmação total de um mundo que se cria e se destrói permanentemente, que nos cria e nos destrói permanentemente”.

É importante salientar que quando relaciono o *clown* com a criança não se trata de “ser criança” ou imitar uma criança empírica, mas tornar-se uma criança, em devir-criança. Criança como potência e força de um devir-criança, estado de espírito lúdico e corporal da vontade, da ação de brincar e experimentar em criação. Como precisamente coloca Ferraz (2002, p. 128): “não se trata, obviamente, da infância trivial de um sujeito psicológico, mas da possibilidade de reencontrar, de reconquistar o território de experimentação de si, próprio à infância”. Onde o deserto (espaço de metamorfoses e transpassagens) torna-se um amplo “jardim da infância”, o espaço de cultivo, das experimentações que envolvem o jogo, o lúdico, a leveza, o riso, a plasticidade, a inocência e o contínuo vir-a-ser. O palhaço adentra o território lúdico do “jardim da infância” em seus jogos de redescobertas, montagens e desmontagens, com inocência, imaginação inventiva, prazer e leveza, sendo guiado pela criança trágica, ou melhor, pelo estado-infantil e dionisíaco que lhe guiam e o fazem bailar em movimento de mundo.

---

<sup>250</sup> “O deus é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto de fora. Ao contrário, o presente do ator é o mais estreito, o mais cerrado, o mais instantâneo, o mais pontual, ponto sobre uma linha reta que não cessa de dividir a linha e de se dividir a si mesmo em passado-futuro. O ator é do Aion: no lugar do mais profundo, do mais pleno presente, presente que se espalha e que compreende o futuro e o passado, eis que surge um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho. [...] É nesse sentido que há um paradoxo do comediante: ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não para de se adiantar e de se atrasar, de esperar e relembrar” (DELEUZE, 2003, p.153).

### 2.12.2 Patetismo afetivo ou do coração do palhaço

Ainda outra relação pertinente entre a criança, a máscara e o palhaço está no cerne de uma das versões do mito de Dionísio, que apresenta Dionísio criança ou o primeiro Dionísio, que leva o avatar de Zagreu<sup>251</sup>. Nessa versão, a mando de Hera, os Titãs mascarados, com os rostos polvilhados de gesso, atraem e seduzem o menino Dionísio com brinquedos mágicos (ossinhos, bolas, pião, argolas, espelhos, chocalhos, teias). Quando Dionísio menino se põe a brincar distraidamente é dilacerado pelos Titãs. Seu corpo despedaçado é cozido em água fervente, depois comido por eles, com exceção do coração. Atená ou Deméter é quem salva o coração de Dionísio, que engolido pela mortal Sêmele (avatar da grande mãe ou terra, símbolo da semente) torna-se grávida do segundo Dionísio.

Nas diferentes versões do mito de Dionísio, há episódios de dilaceração, morte e renascimento do deus. É justamente como criança ou feto que Dionísio renasce da aniquilação e da morte, regenera-se e transforma-se, para nascer novamente neste mundo. A passagem pela morte, decomposição ou destruição torna-se prova, rito iniciático e sacrificial de Dionísio, que adquire os poderes de transformação e regeneração, expressando a potência e a prodigalidade da vida, aportando o recomeçar de novo, o necessário e repetido movimento inicial, associado aos ciclos incessantes de morte-e-vida, construir-e-destruir, como próprio movimento da vida e da criação. Para Nietzsche (1999, p. 446-447), o Dionísio pagão “ cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição”.

A nosso ver, a poética da máscara do palhaço pode ser associada ao simbolismo do ato ritual e sacrificial da criança dionisíaca dilacerada ao brincar inocentemente, capaz de renascer e refazer-se pelo coração – a única parte que lhe restou. Em relação à composição própria e pessoal do palhaço (corpo-palhaço-máscara), o que se dilacera é o eu identitário e fixo, as amarras e defesas do sujeito, por um processo lúdico e poético de tornar-se outro e múltiplo, aberto ao atravessamento de múltiplos devires, especialmente o devir-criança. O dilaceramento do ser próprio que se regenera e se recompõe no processo de tornar-se palhaço, refazendo-se como corpo-ser-máscara, por via do jogo e da experimentação poética e clownesca. Um processo lúdico e artístico que envolve a laceração e as dores do vir-a-ser, da experimentação de si em criação e composição artística.

---

<sup>251</sup> Cf. BRANDÃO, vol. 2, 2001, *passim*. A versão mitológica de Dionísio criança ou Zagreu provém dos mitos do antigo mundo insular oriental (Creta e Ásia Menor). Na versão mais recorrente do mito de Dionísio, Sêmele é amante de Zeus e dele engravida de Dionísio, persuadida pela vingativa Hera, esposa traída de Zeus, a jovem pede que este apresente-se como deus (o raio) e acaba fulminada. Zeus completa a gestação do filho com a mortal Sêmele, gestando o feto em sua própria coxa, até o seu nascimento, o que o torna divino.

Dores e provações de processos artísticos em que também se é a própria matéria de criação e destruição, de transformações e novas composições. Nietzsche trata das dores e transformações da criação, implicando mortes, destruições e renascimentos, em que para o criador ser a criança que renasce, ele também precisa ser a sua própria parturiente:

Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve. Mas, para que o criador exista, são deveras necessários o sofrimento e muitas transformações. Sim, muitas mortes amargas deverá haver em vossa vida, ó criadores! Assim, sereis intercessores e justificadores de toda a transitoriedade. Se o criador quer ser mesmo a criatura, o recém-nascido, então, deve querer, também, ser a parturiente e a dor da parturiente. Em verdade, percorri o meu caminho através de cem almas e cem berços e cem dores do parto. (NIETZSCHE, 2005b, p. 115-116).

A partir dessa colocação de Nietzsche, considero os sofrimentos e as dores inerentes às criações e às transformações na arte do palhaço pessoal como espécies de acontecimentos rituais de renascimentos do ser próprio enquanto máscara-palhaço em jogo. Sendo assim, a poética clownesca mobiliza as forças e expressões cósmica-cômicas de individuação e refazimento do ser próprio como máscara-palhaço, em jogo de criação-e-destruição, morte-e-vida, também consigo mesmo, no sacro-ofício da arte cômica e mascarada, então, resplandecendo e regozijando prazer e alegria. O palhaço em estado infantil-dionisíaco, dilacerado ao brincar, porém, renascido, ainda mais forte, para jogar uma e outra vez. De novo vai cair, falhar, bater-se contra o mundo, por puro jogo, prazer e alegria.

As transformações e as ampliações do ser próprio através da arte do palhaço, não significam uma dilaceração sem saída, patológica, destrutiva e aniquiladora do ser ou do extermínio das necessárias provisões de subjetividade e identidade. A máscara é ela mesma uma “possibilidade de se navegar o devir, sem se dilacerar” (FERRAZ, 2002, p. 27), de forma a não se desintegrar totalmente. Ferraz evidencia a importância do devir-criança no jogo e no uso das máscaras, ainda que em um âmbito filosófico, no entanto, pertinente à poética teatral:

As máscaras [...] permitem outramentos protegidos dos riscos de total dissolução e de possíveis implicações patológicas, restituindo, graças ao como se ficcional, a leveza do devir-criança como aventura por entre os estratos em que se congelam e solidificam as forças da vida (FERRAZ, 2002, p. 129).

Quando o “eu” entra na corrente e no jogo de devir-outros e da multiplicidade da vivência poética do palhaço, o corpo (o ser próprio) é condutor, ponte, passagem, ato, campo de transformação e regeneração. Corpo que se recompõe, se potencializa e se transforma por dilaceramentos criadores. No espelho dionisíaco, as miríades das possibilidades poéticas do ser próprio como palhaço a brincar em um estado infantil-dionisíaco, com disposição inocente e maleabilidade em tornar-se outros, (re)agir por afetos e jogar.

A partir do corpo se processa a recomposição e os engendres da criação e da expressão clownesca, assim como, Dionísio-menino se recompõe do coração – a única parte do corpo que lhe restou. O coração de uma “criança” brincante em inocência, como pulsação, vontade e potência de vida, é fonte para todos os recomeços e sagrados-sim. Assim como a Dionísio-menino brincante, nos cabe renascer e nos refazer do coração, do que pulsa vida e força no corpo, na física dos afetos da poesia clownesca em ação, no patetismo afetivo dos encontros teatrais. Artaud (1983) foi quem considerou o ator como um “atleta afetivo” ou um “atleta do coração”<sup>252</sup>. É interessante notar que Nietzsche refere-se a Dionísio como o “gênio do coração”:

O gênio do coração [...] que não diz palavra, não lança olhar em que não haja ideia e aceno de sedução, de cuja mestria faz parte o saber parecer – não aquilo o que é, mas aquilo que para os que o seguem é uma compulsão *mais* a mais proximamente o assediarem, a sempre mais íntima e radicalmente o seguirem: – o gênio do coração, que a tudo estridente e autocomplacente faz calar e ensina a ouvir, que alisa as almas ásperas e lhes dá novo anseio a saborear [...] – o gênio do coração, que à mão rude e arrebatada ensina a hesitar e a prender com maior graça, que adivinha o tesouro oculto e esquecido, a gota de bondade e doce espiritualidade sob o espesso e opaco gelo [...]; o gênio do coração, de cujo toque cada um torna mais rico, não agraciado e surpreso, não redimido e oprimido por um bem alheio, porém mais rico de si mesmo, mais novo do que nunca, partido por um vento brando acariciado e sondado, mais inseguro talvez, mais grácil frágil fraco, porém cheio de esperanças ainda sem nome, cheio de uma nova vontade e energia, nova relutância e apatia... (NIETZSCHE, 2005a, p. 177-178).

O gênio do coração tem como mestria o saber parecer (no jogo da máscara, do mimetismo, da dissimulação e da metamorfose), trazendo graça, sedução, nova vontade e energia, com a possibilidade de tornar-se mais rico de si mesmo, ainda que “mais grácil, frágil fraco”, com novas relutâncias e apatias, mas cheio de esperanças. O gênio do coração unido ao jogo e à inocência da criança nietzschiana, nos reporta à criança dionisíaca que brinca, como um pertinente estado infantil-dionisíaco do palhaço em jogo, relação, criação, ação e transformação poética.

Em uma rede de associações entre: a criança nietzschiana (terceira metamorfose do espírito); o mito de Dionísio menino, dilacerado ao brincar, que se recompõe pelo coração e a concepção artaudiana do ator como atleta afetivo ou do coração, vislumbro o palhaço como um infantil-brincante- dionisíaco, um pateta afetivo ou do coração no jogo da poesia clownesca em ação, relação de forças-afetos com o público e consigo mesmo.

<sup>252</sup> “O ator é como um atleta do coração. [...] O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, nos espantariam com a revelação de sua existência [...] É sobre este duplo que o teatro influi, esta efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros este duplo tem uma grande memória. (...) O que significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material”. (ARTAUD, 1983, p. 162-165).

Assim, considero o palhaço como um “pateta afetivo”, não apenas no sentido de jogar o tolo, o bobo, o idiota, o inepto e o néscio. A qualidade de “pateta”, sobretudo, implica o sentido de vivenciar toda sorte de *páthos*<sup>253</sup>, paixões e padecimentos, em estado dionisíaco de vulnerabilidade, intensidade, disponibilidade, metamorfose, criação e jogo. Ainda, implicando o cultivo e a mobilização de forças excedentes, curativas e criativas no exercício integral da arte clownesca, em um possível caminho de grande saúde.

Um patetismo afetivo daquele que padece, ou seja, recebe, é tocado e transformado pelas paixões e afetos que lhe chegam, os transformando em novas ações e afetos. Sendo que, paixão é ação que se recebe, que nos toca, nos punge, nos modifica, mas, também, implica o que fazemos com o que nos chega e recebemos – se tornamos isso forças ativas e fertilizadoras (de mais potência, alegria e afirmação) ou, pelo contrário, fraqueza, ressentimento, inação, gravidade e abatimento. Palhaço-curandeiro na fogueira dos risos e das paixões, atleta da musculatura dos afetos por um patético risível, como parte do prazer estético e poético, em saídas e transfigurações para a alegria trágica.

Apresento a máscara do pequeno nariz vermelho do palhaço como símbolo do coração de Dionísio-menino que, então, passamos a portar. O coração da criança-Dionísio é a parte do corpo de onde ele volta a renascer e se recompor, após ser dilacerado pelos Titãs enquanto brincava inocente e distraidamente. O palhaço dilacerado ao brincar, daí renasce, ainda mais forte, e vai cair de novo, vai falhar, vai se machucar e vai recomeçar outra vez, por puro jogo e prazer.

Máscara do nariz-coração: um órgão relacionado aos afetos, o outro aos olfatos; um transporta e faz circular o sangue (a força), o outro o ar, ambos vitais; um relacionado aos sentimentos e o outro aos sentidos do corpo; ambos relacionados à pulsação, à energia, aos fluxos da vida em seu movimento involuntário e primeiro. Ah, coração-palhaço, “tudo seria mais simples, talvez, se essa prodigiosa máquina sanguínea não fosse vibração de encontros e desencontros das percussões que saltam dos nomes e das coisas, e que saltam sem harmonia pré-estabelecida entre eles” (ORLANDI, 2005, p. 3-4). Máscara-palhaço para refazer-se do coração-corpo, a cada vez, recriando-se na musculatura dos afetos da poesia clownesca em ação, pelas forças que movem e tocam nossos corpos, no encontro e no jogo com o público e o mundo, no eletrocardiograma da cena e no sopro dos risos. Máscara do “coração”, que requer coragem. A coragem inocente que ri. Conforme Wuo (2005, p. 196):

---

<sup>253</sup> “A palavra *páthos* foi traduzida em latim *passio* (paixão) no sentido de disposição passageira ou de modificação passiva que afeta o corpo e a alma. Apesar de ser um termo de “difícil tradução”, como já observara Hegel na Estética (XII, S313-4), no vocabulário da filosofia grega *páthos* implica passividade, que é inferior à atividade” (RAMACCIOTTI, 2014, p. 62).

A palavra coragem, etimologicamente, vem do francês *courage*, que na sua raiz *coeur* significa “coração”. A palavra indica a disposição nobre do coração, qualidade espiritual de bravura e tenacidade, uma energia moral ante situações aflitivas. Isso me leva a compreender por que Puccetti nos definia: “Clown é coração”. (...) A coragem, disse May (1982, p.11), “é necessária para que o homem possa ser e vir-a-ser”; ela é essencial ao ser humano e ao processo de criação. (...) Percebo o termo coragem, (...) como um atributo simbólico da máscara vermelha, a qual possibilita a exposição das pessoas que pretendem se iniciar, criando-se como *clowns*, enfrentando o seu lado sombrio e oculto de um modo consciente, exposto em cena. O corpo clownesco dentro desse processo necessita se servir da máscara para expressar-se na presença do público. (...) O corpo que está ali exposto é a sua obra única e pessoal. Costumo dizer aos aprendizes: “São vocês quem estão aqui no *clown*, expostos em corpo vivo, únicos e pessoais; a máscara artística é o símbolo que os transveste como um aliado corajoso do processo criador”.

Palhaço pateta do coração, tocador do tambor da pulsação de vida-em-arte, do bombeamento vital de formas-e-forças do corpo-máscara na ressonância dos encontros com o público. Pela linha de ziguezague entre os corpos, do que acontece entre palhaços e público, a potência e a vibração dos afetos e risos que tocam e reverberam vitalidade, leveza, graça e afirmação da vida. Patetismo afetivo dos palhaços atletas do ris(c)o, dos fracassos e recomeços alegres, por uma patética-poética clownesca trágica de rir.

A única arma do bobo-palhaço é se pôr de corpo inteiro no alvo da artilharia do riso do público. O alvo é uma máscara, um coração-corpo dionisíaco. Dos tiros explodem riso e vida – e sangue de palhaço!

Quando eu era jovem, eu pensava que com a arte seria possível mudar o mundo. Eu buscava constantemente um espetáculo que pudesse despertar no coração do público uma esperança. Eu queria mostrar uma maneira diferente de viver, com mais amizade, criatividade, sem a obrigação de perseguir o dinheiro e o poder. Ilusão fútil que eu nunca consegui alcançar. Não só a revolução não chegou, como as pessoas se tornaram cada vez mais loucas e materialistas. Quando eu me dei conta disto eu vivi momentos difíceis pensando, pensando inclusive que minha vida era um fracasso e que todo esforço era inútil. Mas um dia eu tive uma revelação: se não se pode mudar o mundo, pelo menos é possível mudar a si mesmo, encontrar algo em seu coração, um desejo, uma necessidade e entregar-se totalmente a ele, sem olhar para trás. Isso não é para a sociedade ou para os outros, não, é para você mesmo. E eu fazendo esse palhaço que eu sou, eu encontrei essa coisa. Provocar, burlar e fazer o público rir. Isso era tudo o que eu buscava em minha vida. Por certo eu não mudava o mundo, mas os palhaços nunca mudaram o mundo (...) Então, esse sangue que pareço ter na minha cabeça, esse sangue que tenho sobre a minha camisa, esse sangue que tenho no meu coração, esse sangue que está todo em mim é tão patético e inútil em seu simbolismo porque é sangue de um palhaço. Um sangue que não vem de uma grande luta ou em nome de uma causa heroica. É sangue de brincadeira, ao mesmo tempo verdadeiro e pouco importante<sup>254</sup>.

<sup>254</sup> Fala de Leo Bassi ao fim do espetáculo “Revelação”, assistido pela autora em 2003, na cidade de Porto Alegre/ RS. Ele profere esse texto, após realizar um número de malabarismos com os pés, em que equilibra e faz girar uma grande bíblia (objeto cênico), em um jogo de virtuosismo e burla. Antes, ele provoca as pessoas da plateia, dizendo que, em verdade, o que gostam de ver é sangue, violência e crueldade. Então, diz que se sacrificará para dar alegria ao público e oferecerá o próprio sangue, atendendo o desejo daquele. Logo, começa a quebrar garrafas de vidro no chão e empilha todos os cacos. Tira a camisa, deita-se em cima dos cacos de vidro e inicia a performance de antipodismo descrita acima. Com isso, obtém, propositalmente, pequenos cortes nas costas. Então, espetaculariza, mostra e consagra o sangue que escorre dos cortes, falando o texto acima citado.

### 2.12.3 Às vezes, apenas os palhaços podem tocar o trágico

Não conheço outro modo de lidar com grandes tarefas senão o jogo: este é, como indício de grandeza, um pressuposto essencial. A menor constrição, o ar sombrio, um tom duro na garganta são objeções a um homem, mais ainda à sua obra!... (NIETZSCHE, 2008a, p. 29)

O ator italiano Roberto Benigni disse que, “às vezes, apenas os palhaços podem tocar a tragédia”<sup>255</sup>. Em seu filme “A Vida é Bela”<sup>256</sup> (1997), a trama principal se passa em um campo de concentração nazista em Auschwitz, para onde foi inesperadamente deportada uma família – que na primeira parte do filme é apresentada como feliz, em uma comédia deliberada. A personagem clownesca Guido (Roberto Benigni) e seu pequeno filho Giosué são alocados em um *Lager*, separados da esposa e mãe. No campo de concentração, Guido apresenta todos os acontecimentos ao filho como se estes fossem parte de um jogo, em que estão e precisam necessariamente jogar. Os ganhadores serão premiados com um tanque de guerra (objeto de desejo lúdico do menino).

Todos os horrores e mortes de um campo de extermínio são transformados pela visão fantasiosa, lúdica, infantil e humorada do palhaço Guido, que assim reinventa e apresenta uma versão leve e jocosa do horrível ao filho. Por vezes, encontrando espaço para a expressão do belo, do bom humor e do sublime no horror, no intolerável e na atrocidade humana. Dessa forma, o filme apresenta um profundo paradoxo e tensão entre o riso e a dor, a angústia e o humor, a tragédia e a comicidade.

Benigni diz que com o filme nunca pretendeu tratar da realidade do holocausto, da história do fascismo ou nazismo, nem fazer comédia das dores e marcas terríveis desse acontecimento. Ele relata que quis fazer uma fábula contemporânea, sobretudo, uma história de amor, “fazer um filme sobre a vida, direcionando-a para o futuro, numa tentativa de construir, a partir da destruição extrema” (ZUCARELLO, 2008, p. 2). E coloca:

E por que, vocês poderiam dizer, fazer rir de uma coisa tão trágica, do máximo horror do século? [...] Rir nos salva, ver o outro lado das coisas, o lado surreal e divertido, ou conseguir imaginá-lo, nos ajuda a não sermos quebrados, arrastados como galhos, a resistir para conseguirmos passar a noite, até mesmo quando esta nós parece demasiadamente longa (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. 6, *apud* ZUCARELLO, 2008, p. 3).

<sup>255</sup> Cf. entrevista em: <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_1998/0811/in0811b.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1998/0811/in0811b.htm)>. Acesso em 04 de maio de 2018.

<sup>256</sup> Filme italiano “La Vita è Bella”, com direção de Roberto Benigni, roteiro dele e de Vincenzo Cerami. O título do filme parte da colocação de Trotski, “quando fechado num bunker, no México, à espera que os sicários de Stalin cumprissem sua condenação, olhando sua esposa no jardim, escreveu em seu diário que apesar de tudo a vida era bela e digna de ser vivida” (Cf. ZUCARELLO, 2008, p. 1).

Se apenas os palhaços, às vezes, podem tocar a tragédia, ousou dizer que, às vezes, apenas os palhaços podem tocar o trágico. E também, que podem adentrar as tragédias humanas rumo ao trágico, se habitados e guiados pela criança, ou seja, pelo jogo infantil e dionisíaco, pela fantasia, inocência, credulidade, experimentação criativa e inventiva, força regenerativa, com leveza e humor.

Segundo Zucarello (2008, p. 4): “somente um *clown* consegue expressar o que os atores trágicos não conseguem: é um *clown* que tenta sobreviver até quando a situação se demonstra extremamente trágica”. Benigni<sup>257</sup> coloca que aceitou o desafio inicialmente colocado a ele por Cerami (roteirista do filme): o de provar seu corpo e sua condição de *clown* em uma situação extrema, como a de um campo de extermínio.

Na parte final do filme, Guido é capturado por um soldado alemão e levado ao fuzilamento. Neste momento, ele se depara com a visão do olhar do filho, escondido em uma lata de lixo. Diante do olhar da criança, Guido inicia uma marcha cômica e descabida, sorrindo e brincando, rumo à morte. Um momento extremamente conflituoso e paradoxal em que o riso e a esperança se sobrepõem ao terrível destino de Guido – consciente da sua execução, porém, feliz pela continuidade da vida de seu filho. Para além dele, a vida e o jogo continuam com a criança.

O anseio de Guido em criar uma outra realidade, deformar ou desfazer a visão do terrível à criança, faz com que o jogo, o humor, a imaginação, a ingenuidade e a beleza transfigurem o terror e a vivência da tragédia do holocausto. No entanto, a tragédia ali está, do jogo por ele inventado e jogado com o filho é a condição extrema, real e implacável. Ainda, que a criança não tenha a consciência disso e se predisponha simplesmente a jogar, Guido e os espectadores têm a consciência do horror. O não-saber e a não-consciência da criança envolvida no jogo irreal, leve e fantasioso do seu pai-*clown* é uma estratégia poética de choque com o nosso saber, a nossa consciência e o tabu em torno do holocausto e, especialmente, do terror e da tragédia que o humano é capaz de fazer.

O filme foi alvo de inúmeras críticas, pois as atrocidades do holocausto não têm nada a ver com um jogo infantil, inocente, humorado, leve, divertido, doce, agradável e fabuloso. No entanto, para Benigni, “porque a vida é bela, e também no horror há o germe da esperança, há algo que resiste a tudo, a todo o tipo de destruição (BENIGNI; CERAMI, 1998, p. 5-6, apud ZUCARELLO, 2008, p. 2).

---

<sup>257</sup> Cf. entrevista em <<https://vidaesbenigni.es.tl/Entrevista-con-el-director.htm>>. Acesso em 05 de maio de 2018.

As crianças têm vontade de brincar, viver e uma alegria tão singular e injustificada, mesmo diante das adversidades e terríveis vicissitudes, pois estão mais próximas dos sentidos do viver, do saber alegre do corpo e da vida em si mesma. A criança apresenta a plasticidade do corpo (ser próprio), capaz de passar por toda sorte de adaptações e suportar extremas transformações nos processos de crescimento e do vir-a-ser. Expressa a potência criativa e regenerativa do espírito leve, que se conduz pelo jogo e para quem tudo é experimentação, descoberta, invenção, testagem de limites e (re)começar.

E para resistir, há de se estar junto da criança – que vem do latim *creare* – criar, fazer, desenvolver, dar à luz, parir. A criança com a coragem da alegria e da inocência, como a potência do recomeçar diante do terrível e do extermínio. Nos mistérios eleusinos, Dionísio-menino é a criança que segura o archote de fogo diante da procissão ritual das mulheres, a criança divina capaz de atravessar a escuridão, as sombras e a noite infinita, trazendo a luz da vida. Talvez, a presença da criança no palhaço seja parte da luz necessária para a travessia das trevas no presente, ou seja, o porvir no agora, o porvir que nos cabe desde já e para além do nosso presente. Lume do riso e do jogo infantil para as transpassagens e transfigurações dos horrores, em lutas alegres de criações e combates afirmativos, dionisiacamente em prol da vida. Atravessando os abismos entre um e outro e os próprios abismos. No convite ao jogo e ao brincar juntos, na experimentação de novos territórios poéticos e existenciais.

### **2.13 Grande Saúde – a saúde do riso**

Um filósofo que percorreu muitas saúdes e sempre as torna a percorrer passou igualmente por tantas filosofias: ele não pode senão transpor seu estado, a cada vez, para a mais espiritual forma e distância – precisamente esta arte da transfiguração é filosofia (NIETZSCHE, 2001, p. 12).

Em EH, o filósofo se refere à grande saúde como uma espécie de pressuposto fisiológico associado ao corpo, ao pensamento e à vontade de potência. Nessa escrita revisional, Nietzsche refere-se à Zarathustra como um tipo que tem como pressuposto fisiológico a grande saúde, e manifesta não saber explicar tal conceito além do que já foi colocado por ele no aforismo homônimo de GC.

Nesse aforismo, a grande saúde é remetida a um novo meio para aqueles que querem e buscam novos fins, que estão a caminho de um futuro, aos que não se identificam e estão insatisfeitos com o homem atual, que negam o ideal e querem ousadamente experimentar desejos e novos valores. Estes tipos, “os novos, sem nome, de difícil compreensão, rebentos prematuros de um futuro ainda não provado” (NIETZSCHE, 2001, p. 286) estão dispostos e

interessados em experimentar-se, ou melhor, a realizar experimentos consigo mesmo, seu corpo, sua saúde, modos de pensar e existir. E, com isto tratar de sua própria constituição e existência no mundo, em constante transformação e revisão, criando novas possibilidades e interpretações de mundo.

Esses aventureiros, na experimentação de valores e desejos, querem provar as “aventuras da vivência mais sua”, e para esses empreendimentos necessitam de uma grande saúde. Uma grande saúde nunca é um estado definitivo, garantido ou uma saúde que simplesmente se tem; é preciso constantemente adquiri-la, pois às vezes a perdemos, outras a abandonamos. “A *grande saúde* – uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar” (NIETZSCHE, 2001. p. 286).

Os viajantes que empreendem os caminhos da grande saúde são suscetíveis a todas as forças e variações de estados em seus percursos de experimentação, provando também da fraqueza, da doença e da convalescença, são “com frequência náufragos e sofridos, mas são, (...) perigosamente, sempre novamente são” (*ibidem*). A capacidade de ser são, perigosamente e sempre de novo são, passa pela não negação dos diferentes estados e situações que fazem parte da existência, do tempo e das mudanças do ser, tais como: a fraqueza e a força, a saúde e a doença, a vida e a morte, o crescer e o perecer.

Nietzsche coloca a importância de ter passado por estados de fraqueza, decadência e doença frequentes, para tornar-se o seu próprio médico. Assim, perscrutar, questionar, perceber e conectar-se com os estados, desejos e fluxos desconhecidos de seu corpo (da sua saúde) – em relação ao que, onde, com quem e como vive. Dessa forma, conquistar a sua própria cura, nunca totalmente garantida, por processos de autoconhecimento e auto-observação<sup>258</sup>. Buscando mudanças e adaptações necessárias para a aquisição e o exercício de uma grande saúde, inclusive, tirando proveito da própria doença. O filósofo concebe a doença<sup>259</sup> como expressão do corpo (do ser próprio), um chamado para que se retorne a si, para retomar seus instintos,

---

<sup>258</sup> Em EH Nietzsche trata de sua aprendizagem e superação através de experiências de convalescença, doença e decadência: “Até mesmo aquela arte filigrânica de prender e compreender, aquele dedo para nuances, aquela psicologia de ‘ver-além-da-esquina’ e tudo aquilo de que me apossei foi aprendido apenas naquela época, é o verdadeiro presente daquele tempo em que tudo se aprimorou em mim, a observação em si e todos os órgãos da observação” (NIETZSCHE, 2003, p. 24).

<sup>259</sup> NIETZSCHE, p. 195, HH 289. “Valor da doença. — O homem que jaz doente na cama talvez perceba que em geral está doente de seu ofício, de seus negócios ou de sua sociedade, e que por causa dessas coisas perdeu a capacidade de reflexão sobre si mesmo: ele obtém esta sabedoria a partir do ócio a que sua doença o obriga”. “(...) para alguém tipicamente são, ao contrário, o estar enfermo pode ser até um enérgico estimulante ao viver, ao mais-viver. De fato, assim me aparece agora aquele longo tempo de doença: descobri a vida e a mim mesmo como que de novo, saboreei todas as boas e mesmo pequenas coisas, como outros não as teriam sabido saborear — fiz da minha vontade de saúde, de vida, a minha filosofia (NIETZSCHE, 2003, p. 25)”.  
<sup>259</sup> “A partir da ótica do doente ver conceitos e valores mais saudáveis, e, pelo lado inverso, da abundância e da autoconfiança da vida abastada, olhar para baixo em direção ao trabalho clandestino do instinto da *decadence* – esse foi meu exercício mais longo, a minha verdadeira experiência; se me tornei mestre em alguma coisa, então foi nisso” (NIETZSCHE, 2003, p. 24).

desimpedir o que freia ou obstaculiza a possibilidade de tornar-se o que se é, reconduzir-se a sua própria tarefa – aquela tarefa da qual somos o missionário involuntário<sup>260</sup>.

Tanto a saúde e a doença, quanto os processos de cura e transformação, estão atrelados ao corpo. O corpo como campo de manifestação de forças, variações do ser em devir e da vontade de potência, com sintomatologia e diagnose próprias, com perspectivas e composições de uma individuação subjetiva ou unidade múltipla – “multiplicidade com um único sentido” (NIETZSCHE, 2005b, p. 60). A perspectiva nietzschiana do corpo está na base da noção de grande saúde, por isso, o filósofo pode considerá-la como uma espécie de pressuposto fisiológico, tendo o corpo como fio condutor, também expressão e configuração de determinado tipo humano e vontade de potência.

A grande saúde não diz respeito apenas aos estados orgânicos e fisiológicos de saúde ou doença, pois trata-se antes de uma vontade de potência, de uma vontade de vida, capacidade de ter vigor e sanidade ainda que se tenha uma “saúde” fisiológica débil e frágil. Como observam Deleuze e Parnet (2004, p. 5): “é curioso como os grandes pensadores têm, a um só tempo, uma vida pessoal frágil, uma saúde bastante incerta, ao mesmo tempo que levam a vida ao estado de potência absoluta ou de ‘grande Saúde’”.

Em “HH” (1878), ao tratar da tipologia dos “espíritos livres”, Nietzsche refere-se à grande saúde como um longo caminho de experimentação, que envolve a difícil arte do refinamento interior por autodomínio, disciplina e capacidade de passar por múltiplas transformações. Nesse texto, ele evidencia o “excesso de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras” como marca da grande saúde, na aventura e privilégio de poder viver por experiência:

Desse isolamento doentio, do deserto desses anos de experimento, é ainda longo o caminho até a enorme e transbordante certeza e saúde, que não pode dispensar a própria doença como meio e anzol para o conhecimento, até a madura liberdade do espírito, que é também autodomínio e disciplina do coração e permite o acesso a modos de pensar numerosos e contrários — até a amplidão e refinamento interior que vem da abundância, que exclui o perigo de que o espírito porventura se perca e se apaixone pelos próprios caminhos e fique inebriado em algum canto; até o excesso de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras, que é precisamente a marca da grande saúde, o excesso que dá ao espírito livre o perigoso privilégio de poder viver por experiência e oferecer-se à aventura: o privilégio de mestre do espírito livre! No entremeio podem estar longos anos de convalescença, anos plenos de transformações multicores, dolorosamente mágicas, dominadas e conduzidas por uma tenaz vontade de saúde, que frequentemente ousa vestir-se e travestir-se de saúde (NIETZSCHE, 2000, p. 10-11).

---

<sup>260</sup> Nietzsche em uma carta (1887) coloca que estava fora do seu centro quando fora filólogo e também quando fora wagneriano. No entanto, uma paixão indômita, o que é mais íntimo e profundo em nós, salva de toda a digressão e dispersão e reconduz “aquela tarefa da qual somos o missionário involuntário”. Cf. FERRAZ, 1994, p. 51.

A grande saúde liga-se ao riso e à alegria, ao exercício do saber alegre e à capacidade de perceber a comédia da existência e rir. Rir, especialmente, de si mesmo, à medida que envolve a auto-observação e a transformação no processo de superação do “homem atual”, de si mesmo e das breves tragédias da seriedade e das pretensas finalidades da existência.

Nietzsche ao tratar da grande saúde em GC, associa o riso a à brincadeira inocente de um espírito cheio de abundante potência:

[...] um espírito que ingenuamente, ou seja, sem ter o querido, e por transbordante abundância e potência, brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino; para o qual o mais elevado, aquilo em que o povo encontra naturalmente sua medida de valor, já não significaria senão perigo, declínio, rebaixamento ou, no mínimo, distração, cegueira, momentâneo esquecer de si; o ideal de bem-estar e bem-querer humano sobre-humano, que com frequência parecerá inumado, por exemplo, ao colocar-se ao lado de toda a seriedade terrena até então, ao lado de toda a anterior solenidade em gesto, palavra, tom, olhar, moral e dever, como sua mais viva paródia involuntária – e com o qual, não obstante tudo, só então talvez se alce a *grande seriedade*, a verdadeira interrogação seja colocada, o destino da alma dê a volta, o ponteiro avance, a tragédia *comece*... (NIETZSCHE, 2001, p. 287)

Barrenechea (2014, p. 133) interpreta o riso da grande saúde como um riso extraordinário, da absoluta afirmação da vida – “que leva a ultrapassar toda a rejeição da vida, atingindo a alegria e a leveza”. Segundo o autor (*ibidem*), a grande saúde (a “saúde do riso”) é uma experimentação própria “dos que podem afirmar a vida em todas as suas vicissitudes”.

Na experimentação própria de uma grande saúde (a saúde do riso), a tragédia encontra saídas pela consciência da comédia da existência, por meio da brincadeira, do *páthos* artístico da distância (olho de teatro), da paródia e da alegria transfiguradoras – pelos quais, para Nietzsche, se apresenta a possibilidade de se colocar um fulcral questionamento, que toque a “*grande seriedade*”, para o começo de uma verdadeira tragédia, ou seja, o trágico dionisíaco da alegria, do riso e da afirmação da vida.

### **2.13.1 A séria morte do riso – sintomas da convalescença contemporânea dos “últimos homens”**

(...) se nada mais do presente existir no futuro, justamente a nossa risada tenha futuro (NIETZSCHE, 2005a, p. 115)

Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso (MINOIS, 2003, p. 631).

Atualmente o riso toma maior apreço em nossa sociedade contemporânea, rir é o melhor negócio. O sistema capitalista engoliu o riso, capturando a contravenção, o questionamento e a crítica que o riso pode aportar, o tornando parte de seu próprio negócio de compra e venda. Imbecilização, alienação, relaxamento, deboche, idiotismo, depreciação, conservadorismo,

racismo, sexismo, tudo vale com o riso. É imperante a comercialização da felicidade e do bem-estar, e o riso vende bem. Minois (2003, p. 593-594), cita Gilles Lipovetsky quem “encontrou um nome para essa sociedade contemporânea que se banha no culto da descontração divertida: a sociedade humorística”.

Somos a sociedade dos prazeres imediatos e supérfluos. O corpo ganha enorme valorização, é o nosso atual “*pop-star*”. Mas qual corpo? Um corpo de consumo e ele mesmo objeto de consumo. Corpo-mercadoria. Corpo-*massmedia*. Um corpo que se afunda e se afoga em imagens e miragens regidas pelas novas tendências e tecnologias dos mercados do ser, dos balcões de promoção de desejos e necessidades forjados. O corpo das vitrines virtuais das redes sociais, enquanto imagem narcísica que produzimos e montamos de nós mesmos. Para ainda, de alguma forma, nos vender e nos publicizar, ao mostrar como somos belos, inteligentes e, sobretudo, ridentes. Sorria, você está se filmando! Um corpo da moda, “sarado”, “malhado”, magro, sempre jovem, *sexy*, bulímico e anoréxico. Corpo plastificado. A transformação de si é adquirida pelo fio da navalha na cirurgia plástica. Corpos robotizados, midiaticizados, virtualizados, etiquetados, siliconados e insensibilizados diariamente. Corpos como meios de produção e consumo de um sistema nefasto que aperfeiçoa seus modos de captura, massificação, controle e alienação.

E não é justamente nessa sociedade do riso, do prazer, da festa e do corpo supervalorizados que mais se escapa deste mundo, com indiferença, insensibilidade e apatia? Em que ainda mais nos distanciamos da tragicidade da vida, da afirmação e do riso dionisíacos? Não seria a máscara ridente da sociedade humorística e da ode ao corpo a própria máscara do niilismo contemporâneo? Não estaria o espírito de gravidade rindo sem parar? Um riso histórico e estático sobreposto à face da dor e do terror?

Uma sociedade esgotada em que a banalização, a indiferença e a descrença se tornam um meio de “sub-existir” e seguir entre escombros, violências, mortes e usurpação da vida em seus aspectos mais básicos. E o riso se tornou mais um instrumento de banalização e indiferença. Tudo se tornou desimportante. O mundo se mostra tão absurdo, que qualquer absurdo sobre o mundo se torna apenas uma piada a mais, talvez, fraca demais diante do próprio absurdo e da barbárie do mundo e dos humanos. Então, nos resta rir fotogênica e mecanicamente? E buscamos não sentir mais nada além de um possível bem-estar, uma boa suportabilidade das cargas do dia-a-dia, e um completo esquecer-se de si. Para isso, colamos as tarjas dos psicoterápicos na boca do pranto, da insatisfação, da ira, da dor, da perplexidade, da angústia, da inquietude, da revolta, do terror, da pulsação da vida. Para sorrirmos calmamente, e isso chama-se: saúde.

Uma sociedade controlada que cada vez mais encontra saída nos fármacos psiquiátricos, para poder estar na medida mediana, tolerar o intolerável, aguentar, não sentir, placidamente bem viver, bem-estar *and smille!* Afinal, é preciso ser feliz e rir. E o *tedium vitae* impera. ☹️ A vida parece não ter algum sentido ou importância em si mesma se não for postada nas redes sociais. O cotidiano esvaziado e espetacularizado para bicadores de carniça e fuxicadores da novela da vida alheia, encontrando aí provisões e sentidos para uma sobrevivência. Uma sociedade humorística que lança tudo ao banal, ridendo e sem rumo, em um mundo tido ele mesmo como absurdo, em que tudo vale e a vida nada vale. Risos com grossas camadas de tártaro de indiferença, resignação e injúria na tolerância do intolerável, o que leva as pequenas ações descompromissadas do dia-a-dia às maiores atrocidades e barbáries.

Podemos nos reconhecer hoje na crítica de Nietzsche ao seu tempo, conforme analisa Giacoia (2002a, p. 36):

Como má consciência de seu tempo, Nietzsche denunciaria na apressada operosidade que comanda todas as atividades do homem moderno o mesmo desejo de fuga de si mesmo, a mesma impotência para a solidão, para conceder-se o tempo de gestação dos grandes acontecimentos do pensamento. A especialização erudita em ciência, filosofia e arte conduz à superficialização do espírito, ao entorpecimento do impulso crítico, emancipatório e criador. A dinâmica desenfreada que arrasta todos os setores da vida moderna para os circuitos administrados da produção em massa conduzem, por um lado, a uma escravidão generalizada, ao consumo massivo, pressuposto moderno do bem-estar, da segurança e da “felicidade”; por outro, à mecanização, à reificação do trabalhador. Por toda parte, sintomas do mesmo fenômeno: o rebaixamento do homem à condição de peça de engrenagem e estoque padronizado de indivíduos dóceis, nivelados e iguais. Por toda parte, pequena política, só pequenos acontecimentos

Ora, estamos mais longínquos da modernidade, no tempo das sérias “tragédias das morais e religiões” (NIETZSCHE, 2001, p. 52)? As igrejas da salvação estão cada vez mais cheias e em cada esquina pode-se encontrar uma porta aberta para negociar interesses, dores e tragédias pessoais, inclusive monetariamente, com Deus. Com a fé de obter algum retorno ou melhoria, pelo que se pagou em dinheiro ou dor. Paga-se para uma bem-aventurança, não mais no além. O grande Deus também se torna um devedor. E os rebanhos bem negociam com os bons pastores de bens, intermediários da negociata, em nome de Deus, ou seja, o poder do capital financeiro, político, religioso e moralista, amém! Governam, roubam, usurpam, legislam e matam em nome de Deus, da família, da pátria e da propriedade, amém! Impera o ódio, a vingança e a ira dos ressentidos e moralistas, contra a vida e sua multiplicidade, ainda em nome da “vida”, da “natureza”, da ordem, do progresso e de Deus, amém! A política oficial cada vez mais é palanque das morais e perversões religiosas, espetáculos de zombarias e bufonarias inescrupulosas, em que usurpam e sacrificam o porvir, a terra, a humanidade e a vida,

mesquinamente em prol de algum proveito próprio, em nome do poder e do dinheiro, amém! O homem vingativo, doente, ressentido e sanguinário não tem pudor em apontar uma arma ao outro, com um sorriso falsamente carismático, a fim de prover o bem. O bem dos “homens de bens, de boa-vontade e fé em Deus”, sendo capazes de tudo contra a vida, sem nada criar e dar. “Tudo está invertido: (...) os fracos chamam-se fortes, a baixeza chama-se nobreza” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 1976, p. 25).

O espírito de gravidade, que agora ri com desdém, ceticismo, indiferença e banalização, faz a vida não valer a pena? Espírito de gravidade alastrando esterilidade, torpor, enfermidade do ser, opressão, prostração, tristeza, apatia, descrença, impotência, nada de vontade. Precisa-se rir para não chorar, para não pensar, para não sentir, para não levar a sério o beco sem saída da humanidade. Todos caminhando em rebanho, ridentes e festivos para o abate. Na contemporaneidade, “O Grito” de Munch é um riso estático, autômato e virtual das redes sociais diante das realidades terríficas.

O riso generalizado da sociedade humorística também pode ser comparado ao onicontentamento<sup>261</sup> sem gosto e ao “sim do asno”<sup>262</sup>, referidos por Nietzsche. O riso do asno é condizente com aqueles que só conseguem responder com o relincho “IA” (sim); o “sim” dos incapazes de dizer não (aos modos antitrágicos) e selecionar; o “sim” dos seres cansados e débeis que preferem se “eximir da atividade de invenção de valores própria à vida” (FERRAZ, 2004, p. 82); dos convalescentes que buscam se consolar na invenção de novas festas, ritos, artigos de fé e adorações para suportar o vazio da ruína e da ausência dos valores transcendentais e milenários, tidos como mortos.

Minois (2003) cita Nietzsche, ao colocar que a sociedade contemporânea humorística se assimila ao “último homem”, tipo humano diagnosticado pelo filósofo em seu tempo. O último homem é o que se arrebanha; homem cansado e esgotado que trata de compensar a mediocridade de sua vida através de pequenos prazeres, envenenando-se a qualquer custo para obter o agradável. O penoso em nada lhe interessa. Ele tudo apequena, é inteligente e informado, por isso, sua chacota não tem fim e de tudo ri. “‘Inventamos a felicidade’ – dizem os últimos homens, piscando o olho” (NIETZSCHE, 2005b, p. 42). Como predisse Nietzsche em AFZ, o “último homem” se alastrou como o pulgão, alcançando um número inimaginável enquanto população mundial parasita da terra.

<sup>261</sup> “Não gosto daqueles para os quais todas as coisas são boas e este é o melhor dos mundos. A esses chamo onicontentes. Onicontentamento que sabe saborear tudo: não é o melhor dos gostos! Respeito as línguas e os estômagos rebeldes e exigentes, que aprendem a dizer ‘eu’ e ‘sim’ e ‘não’”. (NIETZSCHE, 2005b, p. 232).

<sup>262</sup> Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 367-369.

Minois (2003), ainda que em tom de questionamento, especialmente aliado às críticas de Lipovetsky, anuncia o fim e a morte do riso no século XXI. Nas precisas e pertinentes análises daquele é possível nos reconhecer como “sociedade humorística”, com um riso despontencializado, banal e autômato. Um riso dos fracos, dos convalescentes. Um riso que se apequenou como o humano. Ainda, abarrotados de risos “claque”, imperativos, mecanicamente descontraídos e “cool”, tão intencionados, prenes de negação e juízos morais.

“O vigor do riso de outrora vinha de sua seriedade. Ele estava a serviço de certezas contra outras certezas. O riso moderno perdeu sua seriedade, logo, seu vigor; não serve para mais nada, só para fazer rir” (MINOIS, 2003, p. 632). Não há razões para a vida, não há razões para rir, nem riso, nem razão – parece ser o que dizem os homens sérios que proclamam o fim da seriedade, e com esta o fim do riso. Por que o riso deveria morrer de braços dados com a seriedade? Precisamos de sérias razões e justificativas para rir e viver? Não estamos assim nos tornando os mestres da finalidade do riso, inclusive ao, seriamente, anunciar o seu fim? Não acabamos na moralização do riso? Serão a moral e a seriedade que estão puxando o caixão do riso, junto com as saudades de outrora? Se sim, não há nada de novo nisso.

O riso deve, pois, aportar certezas ou estar a serviço destas? Deve, pois, servir a alguma finalidade? Deve, pois, ser subversivo, indecente, relativizador, contraventor, grotesco, cômico e cheio de razão? Afinal, o riso quer poder? Quer poder algo: ter algum sentido, uma utilidade, uma eficácia? Deve, pois, ter sentido? Deve, pois, ter finalidade ou perdeu toda sua finalidade em um triste fim? Com este riso alto e em uníssono, sobretudo, morto, não se está tornando o riso uma coisa séria demais? Teria que ser o riso normatizador e corretivo, ou seja, sempre levando o homem ao reconhecimento do seu limite, à assunção da norma ou à retomada das organizações sociais? Pois então, não é esse o riso que a sociedade humorística ainda aporta?

Apenas os rituais antigos e as festas medievais que se apresentavam como contrapontos de uma ordem bem firme e evidente, que se imaginava fixa e perpétua, possuem a valia e o poder das inversões ocasionadas pelo riso e pela festa? Lembremos que os valores dados ao riso pelo cristianismo, na própria negação do riso, o qualificando como subversivo, demoníaco, transgressor, irracional, baixo, indecente, imoral; tornaram-se valores e propriedades positivas do riso do século XVIII até a chegada desse funeral. Pois, há constante processo de impermanências, mudanças de sentidos, embates de forças e valorações do riso e da própria sociedade no devir do tempo e da história.

Se “a festa torna-se totalitária, quase obrigatória, porque aqueles que recusam a participar, lembram, por sua simples presença, que dançamos sobre o vazio” (MINOIS, 2003, p. 633) – não será essa uma grande aprendizagem e possibilidade de exercício do saber alegre:

dançar sobre o vazio, com “pés ligeiros”, em novas danças<sup>263</sup>, na criação de novos valores? Deslizar bailantes pelas fissuras silenciosas que entreveem abismos e escavam necessários colapsos? A morte do riso? Ora, então o “último homem” é o que porta o último riso e com este a morte do riso? Nietzsche fracassou ao relegar à posteridade os tempos vindouros do riso? Não há riso neste futuro do nosso presente? Lembremos que Nietzsche deu um alegre fim aos deuses, pois conta que eles morreram de tanto rir de um deus que ousou se proclamar como sendo o único. Enfim, há tempo que Nietzsche e Deus morreram. Agora... o riso! Oh, senhoras e senhores, o riso morreu! Buááááá. Buááááá.

Só se for para morrer de rir no colo de uma terra cultivada por risos que suscitam e celebram a vida!

Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça. Palhaços não transformam o mundo, quiçá a si mesmos. E nós, palhaços, tontos, bobos, bufões, que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos.

O palhaço é a expressão da alegria. Palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana. A alegria que o palhaço realiza a cada momento de sua ação, contribuindo para estancar, por um momento que seja, a dor no planeta Terra.

O palhaço é a única criatura no mundo que ri de sua própria derrota. E ao agir assim, estanca o curso da violência. Os palhaços ampliam o riso da Terra. Por esse motivo, nós, palhaços do mundo, não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres de nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país: cultivemos o riso.

Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo. Cultivemos o riso. Mas não o riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Com o riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso (...) <sup>264</sup>.

<sup>263</sup> “Salve quem novas danças cria! Dancemos de mil maneiras. Livre – seja chamada nossa arte e gaia – nossa ciência!” (NIETZSCHE, 2001, p. 313).

<sup>264</sup> Declaração do Riso da Terra Carta da Paraíba, escrito pelos palhaços participantes do “I Encontro Mundial de Palhaços – Riso da Terra” (PA/ JP), em dezembro de 2001, com organização de Luiz Carlos Vasconcelos (palhaço Xuxu).

## Capítulo 3

### Exercícios e composições clownescas

#### 3.1 Dos querereres e dos aconteceres

A partir da questão principal da tese, interrogo: como o palhaço move e operacionaliza os sentidos do trágico alegre no campo poético da teatralidade clownesca, ou seja, através de seus modos de expressão, composição e tratamento de conteúdos na criação e configuração da cena clownesca. Ao indagar sobre as possíveis relações entre a arte do palhaço e o trágico alegre e da afirmação da vida em Nietzsche, além da reflexão e da produção de caráter teórico, me parece necessário experimentar e problematizar tais conteúdos e questionamentos no campo poético e expressivo do palhaço.

Os exercícios clownescos são experimentos no campo composicional e poético do palhaço teatral, como parte fundamental da pesquisa com o intento de problematizar os temas desta, a partir dos modos de criação, expressão e pensamento em palhaçaria. Afinal, escrever (ou pensar escrevendo em tese) sobre a arte do palhaço e fazer a arte do palhaço (ou pensar fazendo em palhaçaria), são processos e “linguagens” completamente distintos em seus “léxicos”, meios, modos, formas de expressão e resultados.

A prática e a investigação artísticas são o campo de cultivo e desenvolvimento poético, criativo, técnico e de expressão, abarcando instâncias éticas e estéticas, nas quais se engendram as possibilidades efetivas de discorrer, analisar e refletir sobre o feito, o que se faz ou se quer fazer, sem limitar-se à teorização e às reflexões abstratas. Saliento que tanto a minha prática e experiência anteriores como palhaça, diretora e pedagoga no campo da palhaçaria, quanto os exercícios de composição clownesca, são bases, fontes, suportes, estopins, dispositivos e planos fundamentais para a produção teórica dessa pesquisa, incluindo as questões e as reflexões que enseja.

Os procedimentos e as concepções que balizaram os processos das composições clownescas dessa pesquisa se fundamentam na poética clownesca do palhaço pessoal e teatral, tendo como referências centrais as metodologias, pedagogias, poéticas e estéticas do grupo

Lume (especialmente do trabalho desenvolvido por Ricardo Puccetti), Ana Wuo, Eric de Bont, Philippe Gaulier e Esio Magalhães (Barracão Teatro), como visto no capítulo 1.

A escolha pelo termo “exercícios”, além de abarcar os sentidos de prática, experimento e tentativa em laboratórios de composição (poética) do palhaço, também advém da reflexão de Grotowski<sup>265</sup> sobre o que e como deve fazer ou não um ator em relação ao desenvolvimento de sua arte e ofício. Segundo ele, essa questão experimental, depende de uma relação criativa de cada ator ou *performer* com o teatro, incluindo diversas gamas de tradições, formas e gêneros, em uma metodologia aberta e construída junto dos próprios processos e buscas – o que diz respeito tanto à formação e à preparação do ator, quanto às criações e composições teatrais. Evidentemente, tais processos implicam escolhas, alianças, experimentações, referências, aprendizagens, vivências poéticas e éticas de cada ator. Ao tratar de “exercícios” que envolvem a preparação, a pesquisa e a criação do ator, Grotowski coloca:

Há algo que tem que ser feito e está além de você. Não oponha resistência ao fazê-lo. Até mesmo uma simples evolução nos exercícios corporais – arriscada, dentro de certos limites sem dúvida, e mesmo assim arriscada, com a possibilidade da dor – tudo aquilo que é preciso é não resistir e assumir o risco. (...) Se vocês não se recusam, então a superar vocês mesmos, descobrem uma certa confiança. Começam a viver. Então o corpo-memória dita o ritmo, a ordem dos elementos, a sua transformação, mas os elementos continuam concretos.(...) Portanto é difícil dizer **se são exercícios ou antes um tipo de improvisação, pode ser o nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo.** Se o corpo-vida deseja nos guiar em uma outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida (GROTOWSKI, In: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 176 e 177, *grifo nosso*).

Os exercícios de composição clownesca são um campo de experimento para o pensamento nos modos de expressão e composição do palhaço e sua arte, em relações intuídas com os sentidos do trágico alegre e da afirmação da vida em Nietzsche. A maior parte da produção teórica, aqui apresentada, se deu posteriormente às realizações dos exercícios clownescos que também funcionaram como “ignição” para a reflexão, como dispositivos para questionamentos. Deste modo, os resultados parciais dos experimentos composicionais não fundamentam *per se* as relações buscadas com o trágico nietzschiano.

Nos exercícios de composição clownesca, os conteúdos e conceitos filosóficos em torno do último trágico nietzschiano ocuparam uma espécie de pano de fundo, pairando como uma névoa ainda obtusa, problematizadora, ainda que indelével, nas formalizações composicionais clownescas apresentadas como espetáculos em processo. A produção teórica que se sucedeu, buscou alçar vislumbres e sentidos não-expressos nas composições clownescas experimentais,

---

<sup>265</sup> Cf. Grotowski, In: FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 163-180.

visando à construção de uma perspectiva sobre a poética do palhaço em relação ao trágico alegre e a afirmação vital em Nietzsche. Nesse transcorrer, foi decisivo não tratar a parte empírica da pesquisa como meio de indução para a comprovação ou a confirmação da questão problemática da tese, tampouco recair na ilustração ou tentativa de representação dos sentidos do trágico alegre através da arte do palhaço e, muito menos, dos exercícios composicionais da pesquisa.

A partir da descrição analítica dos processos de composição, busco ir além do que estes efetivaram enquanto resultados teatrais, ainda ensejando o risco do pensamento na reflexão teórica. Com isso, não há a intenção de “salvar” a prática com a teorização. Tampouco, decair no reforço ou no dilema comum da dicotomia negativa entre prática e teoria na área das artes. Até mesmo, porque a produção teórica dessa pesquisa visa instigar a criação em palhaçaria, em lances para outras e novas tentativas criadoras, de novo.

Nesse processo de jogo com palavras, muitos textos foram descartados, pois ensaiavam justificações e ilustrações de conceitos tanto da palhaçaria, quanto da filosofia nietzschiana, em um “teatro” de intencionalidades, significações, direcionamentos forçosos e argumentações retóricas que até tocavam a farsa e a “moral da história”, assim, encobrando e ocultando a rusticidade, a crueza, os equívocos, as falhas, as crises, as limitações dos processos e feitos – que foram experiências fundamentais de grande aprendizagem e de (re)criação. Como palhaça, assumo e improviso o “fracasso” da indizibilidade dos afetos e das experiências múltiplas que constituíram os processos práticos e cênico-clownescos – o que a linguagem e a escrita, muitas vezes, não alcançam, limitam ou até falseiam.

### **3.2 A morte, os palhaços e o trágico alegre**

Te sei. Em vida  
 Provei teu gosto.  
 Perda, partidas  
 Memória, pó  
 Com a boca viva provei  
 Teu gosto, teu sumo grosso.  
 Em vida, morte, te sei  
 (HILST, 2003, p. 57).

Ambos os exercícios de composição clownesca, descritos e analisados nessa pesquisa, têm a morte como tema principal. A morte encarada como faceta essencial da vida, em que buscamos transpassar os binarismos dialéticos entre morte e vida. Morte-e-vida como conjunção de forças em profícua tensão, ambas operadoras de criação, destruição e

transformação, de alegria e tristeza, de fim e começo, em instâncias, por vezes, indiscerníveis, junto do trágico afirmativo e ridendo da existência e do jogo poético do palhaço.

A escolha da temática da morte para a realização dos exercícios de composição clownesca, primeiramente, surge de meus anseios artísticos sobre a questão: como tratar temas tidos como graves, tabus, sérios e dolorosos pela poética e pelo humor do palhaço?

Foi através de minha participação em uma oficina<sup>266</sup> com Mario Biagini, ator e diretor do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, durante o “7º Encontro Mundial de Artes Cênicas – ECUM, 2011”, que a morte se delineou como tema para a realização de um experimento cênico-clownesco. Nessa oficina, apresentei uma cena, conceituada como “Action” (proposição de ação), que partia de uma memória pessoal, sobre o encontro com um irmão morto e minha despedida dele, em seu velório.

A “Ação” envolvia a aparição de anjos, minha conversa com eles, um canto (samba) ao morto e uma fala final a este de que “a vida era boa e era uma pena vê-lo deitado, assim, morto, num caixão”. Biagini apontou a presença de traços cômicos, fantásticos e estranhos em minha “Ação”, o que ele relacionou à poesia do “grotesco”. Sobre o grotesco, ele me explicou<sup>267</sup>: “Não se trata de ser grosseiro, feio ou escatológico, mas da possibilidade de um riso sutil que pode surgir do trabalho e da composição, com poesia e beleza, a partir de ações do cotidiano”. Assim, Biagini me sugeriu o desenvolvimento de uma “Action”, para além da oficina, tratando de temas sérios e duros, com meu envolvimento, sem o intuito de fazer graça ou ser engraçada, seguindo a lógica concreta do desenrolar das ações, assim, podendo tocar o humor e a poesia do grotesco. Sendo que há uma relação direta entre a estética do grotesco e a morte.

Além do mais, a colocação de Biagini sobre o grotesco, me levou aos estudos iniciais da concepção de “teatro do grotesco” do encenador russo Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Alguns elementos estudados, acerca do teatro do grotesco em Meyerhold, em seu texto “O Teatro de Feira” (1912) serviram como referências para a realização dos exercícios de composição clownesca, tais como, a importância “da alegria de viver – tanto no trágico, quanto no cômico”<sup>268</sup>; a criação do personagem a partir da noção de multifacetações de máscaras; jogos de contradições e oposições (morte-vida, riso-pranto, cotidiano-fantástico, rito-paródia,

<sup>266</sup> Oficina “Contato. Intenção. Impulso” com Mario Biagini, de 28/04 a 01/05/2011, 7º ECUM - Teatro das Radicalidades, Belo Horizonte/MG. A oficina baseava-se no método das ações físicas segundo Grotowski, processo relatado por Thomas Richards (2005) e desenvolvido pelos atores do *Workcenter*.

<sup>267</sup> Anotações de diário de trabalho da pesquisadora sobre a oficina acima citada.

<sup>268</sup> O fantástico afirmar-se-á na representação com sua própria originalidade; existirá a alegria de viver tanto no cômico quanto no trágico; um aspecto demoníaco na ironia mais profunda; o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas, às substituições e transformações; sufocar-se-á no romântico seu deplorável aspecto sentimental. A dissonância surgirá em harmoniosa beleza, e é no cotidiano que se transcenderá o cotidiano (MEYERHOLD, 2009, p. 348-349).

cômico-trágico); construção dramatúrgica pautada em roteiro de ações e sucessão de episódios; orquestração da cena clownesca entre encenação e atuação (ritmo, visualidades, formas, sons, espaço); concepção e mestria do ator como poeta e compositor; processo colaborativo; retorno e atualização da tradição como fonte técnica e de criação.

A oficina com Biagini foi o “impulso” maior para a pesquisa criativa sobre como tratar de forma cômica temas sérios e dolorosos, como a morte, na poética e nos modos de expressão do palhaço pessoal e teatral. O trágico alegre e a afirmação da vida em Nietzsche, como visto no capítulo anterior, instigam ainda mais a junção deste tema grave com a poética cômica e o jogo do palhaço. Dado que, de certa forma, como a estética do grotesco, em um plano filosófico que toca a arte e a existência, o pensamento nietzschiano do trágico enaltece a tensão, o jogo, a complementaridade e o paradoxo de opostos, tais como, morte-e-vida, trazendo a importância de uma perspectiva cômica sobre questões duras e espinhosas da existência, assim, convocando o riso vital, a afirmação e a potencialização da vida, em alegria trágica e criação.

O palhaço como um grande perdedor alegre, sempre apto ao jogo brincante e infantil, em contínuas tentativas e recomeços – como lidaria com a morte ou a perda de alguém amado? Afinal, pode-se considerar a morte, como um tipo de “perda” do palhaço em seu jogo e plano poético-cômico? Como o palhaço lidaria com essa perda (da vida ou de alguém amado)?

Na cena contemporânea da palhaçaria, a morte ainda é pouco tratada, como mote central de números ou espetáculos, encontrei os seguintes espetáculos sobre o tema na atualidade: “Amor Te Espero” (2010), do Barracão Teatro (Campinas/SP), no elenco o palhaço Zabobrim (Esio Magalhães) como protagonista, e os solos “Spathódea” (2008), da palhaça Spirulina (Sílvia Leblon, SP, com direção de Ricardo Puccetti/ Lume) “A Costureira” (2010) da palhaça suíça Gardi Hutter, com direção de Michael Vogel, e “Madame Kill” (2013), com a palhaça Madame Muska (Eva Ribeiro, Porto/ Portugal).

Em tempos atuais é preponderante a desvalorização da vida em todos os sentidos (a vida do outro, da terra, enfim, de tudo o que vive). A sociedade globalizada cada vez mais se caracteriza como necrológica, aperfeiçoa formas de matar em nome da lei, da religião, da moral, de si mesmo, como forma de “viver”, obter poder e imperar na cadeia social, em que se é ao mesmo tempo predador e presa. Os mortos não param de atulhar as valas do dia-a-dia dos extermínios banalizados na História que estamos vivendo e fazendo. A falta de sentido em viver ou estar vivo e a depressão são sintomas recorrentes da sociedade contemporânea, em todas as camadas sociais e faixas etárias.

Paradoxalmente, a cultura ocidental de raiz judaico-cristã encara a morte com negatividade, temor e rechaço, ainda que o verdadeiro paraíso seja prometido para um além da

vida. Os novos paradigmas científicos racionalistas, dessacralizadores da morte e da vida, investem na perduração da vida e na possibilidade de sobrevividas, podendo estear a morte em vida, com a vida de mortos-vivos<sup>269</sup>. A experiência da morte aos que permanecem vivos, geralmente, é cheia de dor, trauma e tristeza. Inclusive, o sentido comum de trágico e de tragédia envolve a morte ou sua eminência terrífica, implacável e negativa.

Para além dos que morrem e matam, a morte é uma presença constante em nossas vidas. Presença constante e não aceita, assombrosa e indesejada, como algo que nos toma de assalto e surpresa, ainda que esteja sempre bem próxima de nós e em nós. “A morte é uma flor que só abre uma vez. Mas quando abre, nada se abre com ela. Abre sempre que quer, e fora da estação. E vem, grande mariposa, adornando caules ondulantes. Deixa-me ser o caule forte da sua alegria” (CELÁN, 2017, p. 15).

Como não negativar e temer a morte? Ou melhor, como afirmar a vida em todos os seus aspectos sem abraçar afirmativa e amorosamente a morte? É possível aproximar e confrontar morte e vida, para tornar-se cada vez mais próximo, desejante e aliado à vida em toda sua potência? É possível encontrar saída para a alegria junto das experiências de morte que nos tocam, afetam e afligem? Pode a morte potencializar a vida? Como, quando e qual morte-e-vida? É possível o brotamento do riso no que morre ou da morte? Diante da morte é possível vivenciar a alegria trágica, isto é, a alegria que não nega os aspectos negativos, a tragicidade, a efemeridade e a finitude, celebrando o presente e o que este implica de passado e futuro? Do que serve a morte aos vivos?

Bukowski em sua produção literária nos últimos anos que precederam a sua morte por leucemia, com mais de setenta anos, “dançando com a morte” a “morder seus calcanhares”, em registros diarísticos, publicados *post mortem*, escreveu:

A maioria das pessoas não está pronta para a morte, a sua ou a dos outros. Ela as choca, as apavora. É como uma grande surpresa. Diabos, não deveria ser nunca. Levo a morte em meu bolso esquerdo. Às vezes, tiro-a do bolso e falo com ela: “Oi, gata, como vai? Quando virá me buscar? Vou estar pronto”. Não há nada a lamentar sobre a morte, assim como não há nada a lamentar sobre o crescimento de uma flor. O que é terrível não é a morte, mas as vidas que as pessoas levam ou não levam até a sua morte. Não reverenciam suas próprias vidas, mijam em suas vidas. As pessoas as cagam. Idiotas fodidos. (...) Suas mentes estão cheias de algodão. Engolem Deus sem pensar, engolem o país sem pensar. Esquecem logo como pensar, deixam que os outros pensem por elas. Seus cérebros estão entupidos de algodão. (...) A maioria das mortes das pessoas é uma empulhação. Não sobra nada para morrer. (...) Uma coisa que a morte não suporta é que você ria dela. O verdadeiro riso ganha a maior das apostas (BUKOWSKI, 2003, p. 8).

---

<sup>269</sup> Sobre assunto Cf. GIACCOIA, 2005.

Se há alguma coisa importante sobre a morte ou sobre o riso “que ganha a maior das apostas”, é uma questão que, naturalmente, importa ou compete aos que vivem.

(...) da morte, é sempre aos vivos que ela se dirige. Da morte, nela mesma, dos mortos entre os mortos, não há nada a dizer. Eles estão do outro lado de um limiar que ninguém pode transpor sem desaparecer, que nenhuma palavra pode alcançar sem perder todo sentido: mundo da noite onde reina o inaudível, ao mesmo tempo silêncio e alarido (VERNANT, 1986, p. 2, apud GIACOIA, 2005, p. 14).

Se o palhaço-bobo é que atravessa as sombras, sendo ele mesmo tangido de sombras, como esta figura atravessa a escuridão das sombras da morte, inacessível aos vivos, com seu lume de riso e sua máscara em um plano poético e estético de arte e vida? É possível como louco e palhaço bailar com a morte, em alegria trágica diante dos que morrem?

- Morte: Sentes medo de mim, né?  
 - Louco: Medo, de ti? Não, eu estou louco e todos sabem, mesmo no jogo do tarô, que o louco não tem medo da morte. Muito pelo contrário, ele a procura para se casar, porque juntos ganham de todas as cartas, mesmo a do amor!  
 - Morte: Vem, não pensemos em mais nada, vem me servir mais vinho que quero me embriagar, e me afastar dessa tristeza.  
 - Louco: Tens razão, é melhor ter a morte contente. Então: bebamos e afastemos as penas. Minha palidazinha, vem, vamos nos alegrar. Abre essa capa que quero ver e iluminar meus olhos com esses dois botões de prata que parecem as estrelas Dianas.  
 - Morte: Não! Te imploro, louco, pois sou mocinha e donzela, sinto vergonha, pois nenhum homem me tocou nua!  
 - Louco: Mas eu não sou um homem, sou louco, e a morte não cometerá pecado por fazer amor com um louco, com um demente lunático como eu. Não tenhas medo, apagarei todos os castiçais e deixarei um só, e bailaremos passos lindos que eu quero te ensinar e quero te fazer cantar suspiros e lamentos amorosos (FO, 1998, p. 100-113 – *tradução nossa*).

A inércia e a figura de um corpo morto, como matéria-coisa, causa assombro e estranhamento. Simples pedaço de carne por onde pairam memórias, afetos e momentos de vida, já desprendidos e desencarnados do próprio morto. Estranhamos a falta do vivo no morto. Estranhamos o morto no vivo que somos. Com a terrível sensação e o átimo de lucidez que a morte de alguém também é nossa. Ali jaz carne-corpo, coisa-homem, homem-qualquer, qualquer-coisa. Estranhamos o nosso próprio corpo vivo diante do corpo morto. A morte nos familiariza em corpos. O familiar torna-se excessivamente estranho, sequer nos reconhecemos. Diante da morte, as justificativas, as finalidades, a lógica, os arazoamentos não explicam, não sustentam, não fazem sentido, nada impedem. Como nunca, podemos nos perceber seres ínfimos, frágeis, finitos, vulneráveis e absurdos. Como os insetos que morrem na sola dos nossos sapatos, a cada passo casual que damos.

As relações entre as pessoas e as reações diante da morte podem atingir a esfera extremada da manifestação das paixões, dos instintos e da necessidade de sobrevivência. A morte é a melhor operadora na cena de derrocada das máscaras das *personas* sociais.

Possibilitando que o pobre bicho homem, sem os andrajos da cultura em seu “teatro político”<sup>270</sup>, de costumes, se veja estapafúrdio, absurdo e imbecilmente óbvio.

Expressão e vazão de vulnerabilidades, afetividade, instinto, desrazão, perplexidade, absurdo, incompreensibilidade, descomedimento, exagero, estranhamento, ilógica, perda e não-saber em manifestações diante da morte – não são também qualidades e traços que o palhaço apresenta e opera em seu jogo poético com as questões da vida e do humano?

A morte deixa evidente a nossa condição frágil, efêmera e transitória, revelando a importância dos ínfimos momentos, encontros e acontecimentos de nossa breve existência. A morte sempre traz questões sobre o sentido da vida e a nossa maneira de viver. A morte é um fim que sempre traz a pergunta do recomeço e da transformação.

Sair ainda mais vivo do contato com a morte é uma experiência de transformação, de poder tentar de novo, dar novo olhar e ações à vida. A morte enseja um novo ciclo. A morte está sempre grávida de vida, de uma vida que nos cabe parir e criar. A vida é pródiga, até na morte. Ser finito, mortal e perecível é a aventura extrema de expressar e provar a vida, em criação, potência, multiplicidade e afirmação.

Vida e morte, como parceiras de jogo. Nesse jogo, a vida se predispõe a perder, para que dela e com ela se ganhe, até mesmo nas mais triunfantes derrotas. A morte, como jogadora, só quer testar um jogador qualquer e o que ele pode com sua arte e vida. Quem ir por último que aprenda a rir melhor. Como o palhaço entra, cria, joga e é jogado, nesse jogo entre arte, vida e morte, com sua poesia cênica e cômica?

*O pensamento da morte* – Em mim me produz uma melancólica felicidade viver nessa profusão de velas, de necessidade, de vozes: quanta fruição, quanta impaciência e cobiça, quanta sede e embriaguez de vida não se manifestam aí a cada instante! Mas logo haverá tanto silêncio para todos esses viventes ruidosos e sequiosos de vida! Como atrás de cada um está sua sombra, sua obscura companheira de viagem! É sempre como último minuto antes da partida do navio de emigrantes: as pessoas têm mais a se dizer do que nunca, a hora urge, o oceano e sua desolada mudez esperam impacientes por trás de todo o ruído – tão cobiçosos e seguros de sua presa. E todos, todos acham que o Até-então foi pouco, muito pouco, e o futuro iminente será tudo: daí toda a pressa, a gritaria, o atordoar-se e avantajá-lo! Cada um quer ser o primeiro nesse futuro – mas a morte e seu silêncio são a única coisa certa e comum a todos nesse futuro! Estranho que essa única certeza e elemento comum quase não influa sobre os homens e que nada esteja *mais distante* deles do que se sentirem irmãos na morte! Fico feliz em ver que os homens não querem ter o pensamento da morte! Eu bem gostaria de fazer algo para lhes tornar o pensamento da vida mil vezes *mais digno de ser pensado* (NIETZSCHE, 2001, p. 189).

<sup>270</sup> “(...) - por que vivo? que lição devo aprender da vida? como me tornei assim como sou e por que sofro então com esse ser-assim? Ele se atormenta: e vê como ninguém se atormenta assim, como, em vez disso, as mãos de seus semelhantes estão apaixonadamente estendidas para os fantásticos eventos ostentados pelo **teatro político** ou como eles próprios se pavoneiam com cem máscaras, desfilando como jovens, homens, velhos, pais, cidadãos, padres, funcionários, comerciantes, assiduamente atentos à sua comédia comum e nunca a si mesmos. Todos eles responderiam à pergunta: Para que vives? – rapidamente e com orgulho: "Para me tomar um bom cidadão, ou erudito, ou comerciante" - e, no entanto, são algo que nunca pode tornar-se algo outro, e por que são precisamente isso? (NIETZSCHE, 1999b, p. 293, *grifo nosso*).

### 3.3 Exercício de composição clownesca 1: “Do Pó ao Poporopó: funeral *clown*”

O primeiro exercício de composição clownesca culminou no espetáculo “Do Pó ao Poporopó: Funeral *Clown*”, dirigido pela pesquisadora, estreado em abril de 2014, com atuação de alunos do último ano do curso de graduação em Artes Cênicas/UNICAMP. O processo completo teve duração de nove meses (agosto de 2013 a maio de 2014) e envolveu as seguintes etapas:

- 1) Laboratório de iniciação do palhaço pessoal;
- 2) Desenvolvimento da composição do palhaço, prática e apreensão de técnicas de atuação na linguagem do palhaço pessoal e teatral; composição de cenas clownescas, com montagem e apresentações de intervenções e esquetes;
- 3) Ensaios, montagem e apresentação do primeiro exercício de composição clownesca – “Do Pó ao Poporopó: Funeral *Clown*”.

A seguir, descrevo alguns elementos que constituíram o processo de criação e montagem deste espetáculo.

#### 3.3.1 Fase 1: laboratório de iniciação do palhaço pessoal

Em outubro de 2012, alguns alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP formaram um grupo, a fim de pesquisar e praticar a arte do palhaço. Em fevereiro de 2013, fui colega de dois deles na oficina de palhaço “Mergulho na menor máscara do mundo”, ministrada por Esio Magalhães, na sede de seu grupo Barracão Teatro (Campinas/SP). A partir desse encontro, eles me convidaram para integrar o grupo de estudos, que ocorria de forma independente das atividades formativas do curso de graduação.

Em março de 2013, fui ao encontro do grupo a fim de propor a realização de um exercício composicional relacionado à minha pesquisa de doutorado, conhecê-los e consultá-los se teriam interesse em reunir objetivos: o estudo e a prática do palhaço junto da realização de um processo laboratorial de formação e composição clownescas (com montagem de um esquete), sob minha condução, como parte prática de minha pesquisa de doutorado. Tal proposta também era aberta à possibilidade de integrar interesses específicos do grupo, em torno do estudo, da formação e da criação poética na linha do palhaço pessoal e teatral.

O grupo era formado por dez integrantes, apenas dois deles não eram alunos do curso de graduação em Artes Cênicas/ UNICAMP. A maioria dos integrantes não tinha formação ou

experiência anterior e continuada na arte do palhaço. Apenas um dos participantes, que não tinha trajetória de formação ou atuação como ator, já tinha diversas experiências de formação e atuação como palhaço, principalmente em hospitais.

O grupo se mostrou interessado em minha proposta. Então, chegamos ao acordo inicial de que nossa aproximação e prática de trabalho em conjunto, partiriam de uma oficina com foco na iniciação do palhaço pessoal, ministrada por mim. Esse seria o modo de provarmos na prática a real afinidade de nossos interesses, através de um processo inicial, formativo e criativo, de introdução à linguagem cênica do palhaço. Após a oficina, então, faríamos uma avaliação posterior sobre a continuidade ou não da minha proposição inicial, visando o primeiro exercício de composição clownesca, sob minha direção e atrelado à pesquisa de doutorado.

No decorrer dos encontros, o grupo decidiu elaborar um projeto para concorrência no Edital de Ação Cultural “Bolsa Aluno Artista 2013-14” do SAE (Serviço de Apoio ao Estudante) / UNICAMP, voltado aos alunos de graduação, a fim de obter meios para a realização de seus objetivos de formação e criação na linguagem teatral do palhaço. O projeto se intitulou “O Trágico pelo Cômico, o Cômico pelo Trágico ou Vice-Versa”, de autoria coletiva do grupo, sendo aprovado para realização, com período de execução pré-definida pelo edital, de agosto de 2013 a abril de 2014.

O projeto delineado pelo grupo envolvia três etapas gerais: 1) iniciação à máscara do palhaço (setembro a novembro de 2013) 2) criação de cenas clownescas (dezembro de 2013 a abril de 2014); 3) elaboração e apresentações das cenas ou de um esquete, como apresentação de resultado final (março a abril de 2014). Também, eram previstas diversas atividades abertas ao público, como ensaios abertos, debates e oficinas realizados pelo grupo, como forma de compartilhar o processo e os conhecimentos em questão.

O projeto do grupo, junto do edital “Aluno Artista”, iniciou com o laboratório de iniciação ao *clown* pessoal, ministrado por mim, no final de agosto de 2013. Minha proposta envolvia o mínimo de oito encontros, com três horas cada. Em função da disponibilidade dos alunos, os encontros ocorreriam duas vezes por semana. O foco do laboratório era a iniciação do *clown* pessoal e a introdução ao jogo clownesco.

Desde o início do grupo (outubro de 2012), ainda não havia se sistematizado a realização de encontros regulares e com assiduidade dos integrantes, nem uma diretriz, forma de desenvolvimento e condução das práticas. Os encontros se davam uma vez por semana, de forma irregular e descontinuada, onde discutiam textos lidos, assistiam vídeos sobre palhaços ou realizavam exercícios práticos propostos rotativamente pelos integrantes, em intercâmbio de aprendizagens e de repertórios de suas formações, com foco na improvisação cômica.



**Figura 7:** Integrantes do grupo – laboratório de iniciação ao *clown*. Da esquerda para a direita: Jeff Vasquez (Magrólios), Vírgilio Guasco (Virgulino), Luísa Maciel, Lucas Sequinato (Conde Finésio), Ana Carolina Salomão (Tulipa Chicota), Juliana Saravali, Taiane Raffa (Potchó), Natasha Motta (Déndiófi Deuardã), Daniel Tonsig (Juan Pernécules), também Rodolfo Groppo (não está na foto). Fotografia: Everaldo Luís (SAE/UNICAMP).

O laboratório de iniciação ao *clown* se desenvolveu em meio de várias interrupções do processo, devido ao cancelamento de encontros ou faltas por parte dos alunos, em um período de greves de funcionários e professores da UNICAMP, com adesão dos estudantes. Os integrantes do grupo estavam envolvidos nos movimentos, manifestações, organizações de debates e programações culturais da greve, o que coincidiu com o contexto de manifestações e protestos públicos no país, com massiva saída das pessoas à rua, com expressão de interesses e reivindicações diversas e conflitantes (a chamada primavera de junho de 2013 no Brasil). Nesse período foi difícil manter a continuidade do processo, porém os encontros realizados eram muito profícuos. Os participantes mostravam grande potencial e interesse em se tornarem palhaços, apresentavam sensibilidade artística, abertura e entrega às vivências e ao desenvolvimento das propostas do laboratório de iniciação ao *clown*. Também demonstravam uma base de formação consistente como atores, cursando o último ano do curso de graduação em Artes Cênicas. O grupo configurava um ótimo conjunto, com fluência, entendimento, intimidade, escuta, parceria e afinidade em trabalhar juntos – o que fora construído nos anos de suas formações no curso de graduação. Também eram integrantes do grupo “Cia Histriônica de Teatro” – com vários processos criativos e montagens dirigidas pelos professores do Departamento de Artes Cênicas, como parte da formação. Os dois integrantes que não eram alunos do curso de graduação em artes cênicas, eram bem acolhidos e acabavam sendo “puxados” pela forma de trabalho, posicionamento e entrega do grupo de jovens atores.

Em meio ao envolvimento no movimento estudantil da greve da UNICAMP, os alunos do grupo acabaram por se deparar com a obrigatoriedade da primeira mostra de resultados,

como cláusula do edital “Aluno Artista”, dentro da programação de atividades culturais “Circuito das Artes”/ SAE/UNICAMP, na primeira semana de novembro. Dessa forma, o processo de iniciação, logo desembocou na necessidade de uma mostra pública de resultados parciais, como obrigatoriedade do edital.

Sugeri que fizéssemos uma intervenção clownesca, como manifestação e protesto no plano da lógica, do jogo e da ação poética do palhaço. Os alunos imediatamente aderiram à proposição, ainda muito preocupados e inseguros com a consecução de resultados para a apresentação pública, pois estávamos em uma etapa muito inicial e germinal do trabalho de iniciação dos palhaços. Estávamos diante do desafio de elaborar e apresentar uma intervenção como palhaços – o que em verdade não advinha de uma necessidade artística ou do processo iniciado, mas do cumprimento das ações previstas no edital. Situação tipicamente clownesca, ter que lidar com contingências complicadas e encontrar boas saídas pelo jogo e a alegria. Aliás, como no circo, sem estar “preparado”, o palhaço é “lançado” ao picadeiro!

Para a elaboração da intervenção, fiz algumas questões ao grupo para que respondessem em dança, paródia, performance, discurso, imagem cênica ou ainda de outros modos. Com isso, tinha o objetivo de levantamento de materiais e ideias que servissem ao direcionamento e à criação da manifestação/ intervenção no plano poético e do jogo do palhaço, a partir do que traziam os atores.

As questões eram: como os palhaços fariam um manifesto político? Contra ou a favor do quê? Qual grupo de manifestantes, de seus opressores ou “personagens” da causa política e social interessava parodiar? Como lidar com os temas das manifestações, o protesto e a revolta, a partir do jogo, da visão e do modo de expressão do palhaço?

Com isso, o grupo propôs fazer uma intervenção como Black Bloc-clowns, tendo como referência os *Black Bloc*<sup>271</sup>, tratando da expressão de revolta, das reivindicações sociais e da repressão policial, através da perspectiva, do jogo e da paródia clownesca. Do processo de

---

<sup>271</sup> *Black bloc* (do inglês black, preto; bloc, agrupamento de pessoas). Grupo de pessoas que se reúnem, com rostos cobertos, vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, usando, se necessário, a violência nas intervenções, especialmente em estratégias de confronto e resistência à repressão policial aos manifestos. O movimento surgiu na Alemanha, na década de 1980, congregando anarquistas e outros grupos afins, especialmente para defender os *squats* (ocupações para moradia) contra a ação da polícia e ataques de grupos neonazistas aos punks e imigrantes (que geralmente eram os que moravam nos *squats*). Posteriormente os *Black Bloc* ganharam atenção da mídia fora da Europa, durante as manifestações contra o encontro da OMC em Seattle (1999), em que passaram a atacar alvos e símbolos do sistema capitalista, como lojas do McDonald’s e bancos. Também, nas manifestações durante a reunião do G8 em Gênova/Itália, contra a globalização e o capitalismo. A aglomeração se caracteriza como movimento de grupo, sem lideranças. Tais figuras e movimento tomaram forma nas manifestações de junho de 2013 no Brasil, e se tornaram controversos, pois descambavam para um movimento aleatório de depredação, caracterizado por vandalismo, dentre eles havendo infiltração de policiais, integrantes de grupos de extrema direita e nazistas que se passavam por *Black Blocs* com ações de violência e depredação despropositadas. Além disso, grupos das periferias, aproveitavam o turbilhão das manifestações públicas para realizar “arrastões”, muitas vezes, sendo confundidos com os *Black Bloc*.

iniciação do palhaço pessoal a uma elaboração cênica – ainda que no mote de uma intervenção aberta à improvisação – foi um grande e forçoso salto.

O processo tornava evidente que entre a ideia ou o intuito do artista e a consecução e concreção poética do que se pretende, desdobra-se um caminho controverso, imprevisível e sem garantias. E, principalmente, demanda tempo para os processos artesanais, o manejo e a apropriação de técnicas que também embasam e viabilizam as criações e elaborações cênicas. O necessário tempo da criação, das apropriações e das aprendizagens por experimento, em um processo de introdução à linguagem teatral do palhaço – o que não se coadunava com o tempo disponível e estipulado pelos prazos, tampouco com a ênfase em uma mostra de resultado cênico. Porém, diante dos idealismos ou das condições ideais e perfeitas, do modo melhor ou acertado de fazer as coisas ou dessas funcionarem, também o palhaço, em sua natureza e ação, nos indica sobre a necessidade de lançar-nos aos riscos, tentativas e desacertos como parte do jogo, fugindo assim, dos idealismos e finalidades de um “bom resultado artístico”.

Especialmente, na fase inicial do trabalho como palhaço pessoal, o ponto de partida é a disponibilidade para pôr-se em jogo, com prazer e vontade de brincar, de forma íntegra e sincera, na exploração criativa do próprio ridículo pessoal e da produção do cômico em diversas situações. Na etapa inicial de composição do palhaço pessoal se atinge mais um estado de transfiguração (ou em transfiguração) de ser, do que formas dadas ou elaboradas. O estado infantil e lúdico, muitas vezes fugidio, desponta como um guia inicial do vir-a-ser palhaço – o “primeiro estado de revelação do palhaço” (PUC CETTI, 2017, p. 27) advindo de um estágio inicial de formação.

Além do estado, são as experimentações cênicas e criativas, em fluxo de ações, reações e afetos que se dão e passam pelo corpo em expressão e jogo, que aos poucos vão constituindo o corpo, o jogo, a lógica e a comicidade do palhaço pessoal, sendo diretrizes supremas para a composição de cenas e repertórios diversos (incluindo ações, reações, *gags*, posturas, atitudes, voz, etc.). Sendo assim, não se parte de uma personagem palhaço pré-determinada, pré-estabelecida ou pré-concebida com trejeitos, formas, modos de agir, falar e se comportar a serem imitadas, reproduzidas ou representadas.

A iniciação ao *clown* pessoal não forma ou formata um palhaço, apenas abre importantes searas, com introdução de procedimentos e princípios poéticos, para que cada pessoa prossiga no desenvolvimento e composição do próprio palhaço, em consonância ou não com o que experimentou, através de outros e diversos meios (formações, processos criativos, montagens, etc.).

Como visto anteriormente, de acordo com Wuo (2016), a iniciação de palhaços envolve mais a “desforma<sup>272</sup>”, do que a formalização de um palhaço. A iniciação envolve o confronto e a superação de clichês e estereótipos pessoais. No sentido da “via negativa”, no processo de iniciação e montagem da intervenção, busquei eliminar tudo o que impedia a experimentação, a potência e a aventura de cada um compor o próprio palhaço pessoal, a partir de suas qualidades ridículas, seus próprios limites, potencialidades, jogos e fabulação. Com isso, visava que cada um encontrasse a sua própria “veia cômica”, pulso, fluxo, sentidos e tipos de jogo e humor na poética do palhaço. Como palhaço-poeta: de si mesmo e de composições clownescas.

Flaszen (2007, p. 30) aborda o caminho negativo ou a via negativa grotowskiana como sendo algo que possui “um sentido estritamente técnico, prático”, um processo que busca suprimir do ator “gestos aprendidos, ‘meios de expressão’ belos e prontos, modos de atuar inventados de cabeça. Mas por meio de um *training* específico, individualizado, eliminar os estereótipos dos comportamentos e da reação, chegar ao ponto em que o ator agindo toca o desconhecido”. A erradicação de bloqueios, o arreamento de defesas, o abandono de estereótipos, ideias prontas, truques, trejeitos, tipos, piadas e personagens pré-estabelecidos rumo ao autoconhecimento e à exposição de si, como via de contatar o ridículo e a ingenuidade pessoais para a construção do próprio clown, são aspectos que podem caracterizar uma abordagem “via negativa” no trabalho com o palhaço. Assim como, o esvaziamento e o descarte do que afasta o ator/palhaço de sua própria potencialidade e natureza, buscando a manifestação genuína e visceral de expressões, ações e reações no plano do jogo e da presença clownescas. Desse modo, indo em direção à conexão entre interior-e-externo, com sentimentos e sensações manifestos e fluentes via a expressão corporal do palhaço, no fluxo de sua atuação e relação com o público.

Os integrantes do grupo se questionavam: “como vamos fazer algo como palhaços, se sequer temos palhaços?”. No laboratório de iniciação ao *clown*, chegamos às descobertas iniciais de particularidades comportamentais, posturas, qualidades anatômicas, tendências não-estranhas para palhaço *Augusto* ou *Branco*, impulsos, indícios de lógicas, tipos de jogos particulares que pré-configuravam e dinamizavam o palhaço pessoal de cada um. No entanto, era fato que eles não tinham nada consolidado e formalizado como composição (ao menos acabada ou codificada) de seus palhaços, que lhes dessem a segurança de “ter” um palhaço.

---

<sup>272</sup> “Os atores, nesse contexto ritual de passagem pelo qual são iniciados, têm de partir para um ‘desformar’ de si mesmos, de um modo habitual de ser em sua conduta social, para descobrirem os elementos de comicidade inerentes a sua pessoa. (...) O despreendimento de si, da sociedade, do mundo e de valores é um ótimo aliado para poder se divertir e divertir outros simultaneamente em todo o processo de descoberta no território de passagem ao cômico. (...) Um fato importante preponderante é que o iniciado deve perceber a comicidade de seu corpo sem se apegar a modelos preexistentes, para galgar o ponto inicial da comicidade em si mesmo” (WUO, 2016, p.74 et p. 104-105).

Partimos para as improvisações em torno da intervenção clownesca dos “Black Bloc-clowns” e muitas carências técnicas se evidenciaram, tais como: a) dificuldade de improvisar em conjunto, com escuta, desenvolvimento do jogo, das ações e situações com orquestração e pontos de atenção, sem decair em confusão, imprecisão, falta de clareza, desordenações e balbúrdias esvaziadas de sentido e forma; b) falta de inclusão do jogo de relação do palhaço com o público, o que é pautado pela técnica de triangulação; c) necessidade de pontuação das ações, reações e formas expressivas do corpo no espaço, o que dá clareza e precisão ao jogo da máscara e à cena; d) não diferenciação na prática, ainda que houvesse o entendimento, acerca da representação de um papel ou situação x a parodização do palhaço de tipos (papéis) e situações.

O “fracasso” ensinou que não tratava de serem Black Bloc clownescos, mas como palhaços brincarem de ser Black Bloc. Assumindo o distanciamento paradoxal e lúdico, no qual o palhaço se torna implicado e próximo do público, ao demonstrar que aquilo é um jogo que está jogando como palhaço. Ou seja, que ele não é um Black Bloc, mas está brincando de sê-lo, ainda que a sério.

O palhaço realiza a quebra constante entre o que faz e vivencia como “verdade” (na paródia e jogo de tipos e situações) e a partilha de que é um jogo – o próprio jogo do palhaço, em que o público é seu mais importante parceiro de brincadeira. Burnier (2001, p. 217) coloca que “ (...) o *clown* é como uma criança que, quando brinca, acredita integralmente em sua brincadeira: a criança não faz de conta que é o Super-Homem, ela é o Super-Homem durante a brincadeira. Depois da brincadeira, ela sabe que tudo aquilo foi um jogo”.

Dito de outra forma, é uma espécie de jogo dentro do jogo, em que o palhaço, enquanto estado de ser em devir infantil no jogo poético e clownesco, brinca de ser outros, parodiar papéis e situações. Chaplin<sup>273</sup>, por exemplo, no jogo e na paródia de diversos papéis (ditador, garçom, policial, barbeiro, chefe, empregado, etc.), nunca deixa de ser Chaplin brincando de ser outros, parodiando diversos papéis. Assim, reconhecemos quem e o que está sendo parodiado, por exemplo, o ditador universal (que também é especificamente Hitler). No entanto, o que estamos vendo e fruindo é o palhaço Chaplin como ditador, não um ator que representa um personagem “Ditador” ou mesmo Hitler, de forma cômica.

O palhaço é uno no seu jogo de cisões contínuas – nas quebras e descontinuidades entre o palhaço e o papel que este representa ou parodia, entre o que faz ou acontece e a saída poética

---

<sup>273</sup> Charles Spencer (1889-1977), famoso por seu personagem de vagabundo em filmes que atuava, dirigia e concebia o roteiro. Foi excêntrico de cena e de pista antes de iniciar sua carreira no cinema.

e humorada que desenvolve, em rupturas e distanciamentos que o levam a outros modos de implicar-se e de perspectivar o que apresenta.

No processo e anseio de elaborar algo para apresentar, os atores passaram a entrar em um modo de representação e caricaturização do palhaço, com atuações estereotipadas e ilustrativas. Diante disso, adotei uma maior ênfase na abordagem procedimental da via negativa, como diretora-pedagoga, o que de certa forma aflorou tanto fragilidades, quanto resistências negativas.

Reforço que as fragilidades são importantes para o desenvolvimento do jogo e do palhaço, fora dos comportamentos de defesa e busca de segurança dos atores. No entanto, os atores também se sentiam “doloridos” ou sofridos diante do descarte de materiais, de tentativas repetidas, como se nada servisse ou estivesse bom, ou mesmo devido às orientações e aos retornos diretos que, às vezes, lhes soavam como dito grosseiro ou maltrato de minha parte. Com isso, quem não rompeu a própria redoma de formas e clichês, com as quais tentava se defender ou se safar, na busca ansiosa por resultados, assim, abrindo-se ao risco e à vulnerabilidade de jogar e descobrir-se como palhaço, adotou uma postura defensiva ou de contrariedade velada em relação à minha condução.

A distância entre o jogo com a máscara do palhaço e o eu pessoal do ator é tênue. Muitas vezes, ocorre do ator tomar questões do desenvolvimento do trabalho como palhaço para o campo dos dramas e ressentimentos pessoais, e não retornar daí. Nos processos de composição e formação do *clown* é difícil e dolorido lidar com seus limites, fraquezas, sombras, insucessos e até suas potencialidades. No entanto, paradoxalmente, daí é que podem se constituir as singularidades e os pontos de força criativa e cômica do palhaço pessoal. Limites e fraquezas também podem ser vaidades, certezas, soberba, expectativas, medos e ambições, não apenas o que pode ser relacionado ao frágil ou débil.

A raiva dos resistentes e o choro dos fragilizados nos processos de desenvolvimento do palhaço pessoal, muitas vezes, são anúncios da aurora do seu próprio palhaço. Espécie de estágios entre um leão raivoso e uma criança chorona – em que se luta, reluta, nega, se desdenha como um camelo em transformação de leão, até que desponta um leãozinho filhote que rugue, se emburra e rosna ou uma criança que chega chorando após uma queda ou perda de algo. Etapas variadas, até compreender que tudo não passa de um grande jogo, do qual se é o central jogador, brincante e criador, e com isso rir de si mesmo, em afirmação recriadora de si – em devir infantil e animal do próprio palhaço<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> Sobre os estágios de transformação do espírito em Nietzsche (camelo, leão e criança), Cf. p. 198-204 e p. 270-280 nesta tese.

Porém, jogo e prazer são necessários. Sofrimento e dor não são preceitos, fundamentos, necessidades, fetiches ou mais valia para a criação com o palhaço pessoal. No entanto, acontece. Para que a dor e a raiva se tornem forças criativas é preciso passar por elas, querer superar e transformar tais paixões e comportamentos, o que eles tocam, mobilizam, guardam, limitam ou possibilitam. Até que raiva e dor tenham sido positivadas, junto dos processos e dos rebentos das criações e experimentações clownescas, e, assim, se tornarem risos na superação e na alegria da criação, ainda sempre inacabada e por continuar do palhaço e de si mesmo.

Ademais, mais do que nunca, no processo com o grupo, a dor do “fracasso” dos atores se evidenciava. No entanto, o fracasso e o erro são professores fundamentais do ator/palhaço, para que este no plano poético possa fracassar e errar reiteradamente como palhaço, com graça e prazer, para o riso e regozijo do público. Outra questão sempre presente no processo de formação e criação com o grupo era a evidência de que não bastava entender determinados sentidos e técnicas acerca do palhaço, mesmo vontades ou proposições cênicas, dado que isso apenas se concretizava e expressava pelo entendimento, apropriação e saber do corpo em experiência, ações e tentativas criativas.

Realizamos a intervenção clownesca “Black Bloc-Clowns, à la vida!” em duas ocasiões: a) na programação da greve de ocupação de espaços públicos para encontros e atividades culturais, em inauguração do espaço “OVO” (pátio aberto entre prédios do Instituto de Artes/ UNICAMP); b) no “I Circuito das Artes SAE/ UNICAMP”, mostra oficial de resultados parciais da Bolsa Aluno Artista.

Na intervenção, os palhaços chegavam de vários pontos do espaço como Black Bloc-Clowns. Então, soava uma forte sirene, como toque de recolher. Com isso, eles se agrupavam no espaço e davam início a uma marcha no mesmo lugar, ao som da “Primavera” de Vivaldi. Durante a marcha, iniciavam sons de tiros e bombas, aos quais os palhaços reagiam tentando seguir a marcha em grupo e bloco, até que os clowns se dispersavam pelo espaço fugindo, com medo e tentando escapar dos tiros e das bombas. Então, iniciava a música “Dois pra lá, dois pra cá” (composição de João Bosco e Aldir Blanc) cantada por Elis Regina. Os palhaços que estavam em pontos diferentes do espaço, simultaneamente, passam a apresentar seus desejos em manifestos individuais em forma dança, pantomima e metáforas cênicas. Durante estas ações, voltam os sons de tiros e bombas. Com isso, os palhaços iam tombando no solo, pouco a pouco, como se tivessem sido atingidos. A palhaça Pochó, vestindo asas de anjo, ergue-se e passa a soprar uma trombeta torpe de brinquedo. A palhaça Tulipa Chicota ergue-se e inicia a cantar, de forma muito vulnerável e frágil, uma canção infantil de ninar. Aos poucos, os palhaços caídos vão se levantando e juntando-se em um novo bloco, como se estivessem remando em

uma barca. Quando todos se juntam na embarcação, eles param. Inicia uma versão rock da música “Gracias à la vida” (composição de Violeta Parra) e eles realizam uma coreografia de dança festiva. O trivial ciclo vida-morte-vida e transfiguração. Esta experiência nos mostrava que mais importante que “o que” fazer, era o “como” fazer, vivenciar, jogar, ser-estar no risco do aqui-e-agora do que e como se faz. Como indica Burnier (2001, p. 220): “as situações que os *clowns* vivenciam no espetáculo não são relevantes, mas a maneira *como* as vivenciam e também a relação que estabelecem entre si e o público”.



**Figura 8:** Intervenção “*Black Bloc Clowns, à la vida!*”. De cima para baixo, da esquerda para direita: Daniel Tonsig, Luísa Maciel, Virgílio Guasco, Lucas Sequinato, Virgílio, Ana Carolina Salomão e Jeff Vásquez. Fotografias: Everaldo Luís (SAE/UNICAMP).

O processo de iniciação ao *clown* pessoal, junto à elaboração da intervenção clownesca, se configurou como um “primeiro nascimento”, prematuro e à fórceps. Na fase de elaboração da intervenção clownesca, a tensão, as dores e os desgostos eram mais sentidos e percebidos

do que os prazeres, a potência e a beleza dos palhaços que nasciam. No entanto, tínhamos outras e novas chances, para novos nascimentos e mortes na arte, no jogo e na brincadeira do palhaço. Então, insisto e persisto: para o palhaço, o fracasso é o grande mestre.

### **3.3.2 Fase 2 - Desenvolvimento da composição, da atuação do palhaço e da cena clownesca**

Após a primeira fase (segundo semestre letivo de 2013), voltamos a nos encontrar em fevereiro de 2014, para avaliar a continuidade do projeto em relação a minha proposição inicial. Sete integrantes estavam interessados em dar prosseguimento ao trabalho, visando à realização do primeiro exercício de composição clownesca, também como mostra e resultado final do projeto Edital Aluno Artista. Planejamos realizar um intensivo no período de férias letivas, a fim de não disputar datas, interesses e disponibilidade dos alunos que estariam atarefados com trabalhos e montagens de final de curso. Foram dez dias de trabalho, com jornadas diárias de oito horas, com minha condução. Nessa fase desenvolvemos a composição do palhaço pessoal, junto do exercício e da apreensão de técnicas da linguagem, especialmente focalizando as carências evidenciadas no processo de elaboração da intervenção clownesca dos “Black Bloc-Clowns”.

Passamos a realizar improvisações dos palhaços e composição de pequenas cenas. As cenas eram feitas em dupla ou trio, a partir de propostas diversas, como tarefas que eu lhes passava. Após a elaboração e a estruturação das cenas, os palhaços as apresentavam junto do grupo, sempre levando em conta a improvisação e a relação com o público. Logo, avaliávamos as cenas conjuntamente, também esclarecendo princípios, técnicas e procedimentos da composição da cena clownesca e do jogo do palhaço.

No meio do processo, coloquei a necessidade de direcionarmos as improvisações, os exercícios técnicos e criativos, para o tratamento do tema do esquete final, a fim de iniciar o levantamento de proposições e materiais cênicos junto com os atores. Propus como tema: a morte. Apresentei a proposta inicial de realizarmos um funeral *clown*, para realização na rua e em espaços públicos abertos. O funeral seria um cortejo itinerante dos palhaços, com paradas estratégicas em um trajeto previamente determinado, conforme cada local de apresentação. O cortejo fúnebre não se limitaria ao deslocamento entre um e outro espaço de apresentação dos episódios ou cenas, mas elaborado como uma parada clownesca festiva e fúnebre, com coreografias, improvisação dos palhaços com o público nos distintos espaços de apresentação.

Em cada parada do cortejo, apresentaríamos uma cena curta, com a temática da morte. As cenas poderiam ser núcleos autônomos, como episódios independentes, sem terem

sequência causal e narrativa ou unidade de tempo, espaço e ação entre elas. Do mesmo modo, as cenas poderiam ter tratamentos e configurações diversas de encenação e de atuação dos palhaços, com qualidades distintas de humor, gêneros de expressão e formas de composição. Por exemplo, uma cena poderia ser fundamentada na farsa e na comicidade escrachada; outra a partir da improvisação dos palhaços no momento de apresentação, a partir de sugestões, colhidas por eles do público, ao modo da *match improvisation*; outra a partir de experiências pessoais dos atores com a morte, mescladas com os modos e expressões da composição clownesca; outra apenas com imagens e coreografias cênicas. Enfim, as possibilidades poderiam ser muitas, abertas às proposições dos atores, levando em conta o plano da composição clownesca no campo poético e de jogo do palhaço pessoal e teatral.

Porém, os alunos não quiseram deter-se no tema da morte. Então, chegamos ao acordo de trabalhar com várias temáticas trazidas por eles, mantendo a ênfase na poética do palhaço pessoal e o tragicômico. Os alunos reforçaram que, conforme haviam projetado inicialmente, tinham como objetivo realizar uma iniciação à máscara do palhaço e, a partir disso, criar propostas de cenas que explorassem situações tragicômicas, baseadas em experiências pessoais, coletivas e em alguns textos da literatura e da dramaturgia. Assim, propuseram a experimentação de diversos temas, através da improvisação como palhaços, para posteriormente, selecionar e elaborar materiais e repertórios advindos do processo e, então, compor um esquete ou um espetáculo. Tal espetáculo poderia ser a junção de cenas variadas e independentes entre si, sobre diversos temas, com ênfase no tragicômico na cena e atuação clownescas.

Nesse contexto, também percebi que minhas colocações sobre a vontade de tratar temas graves, sérios e dolorosos a partir da poética e do humor do palhaço, e a menção ao “trágico” na arte do palhaço, era entendido por eles como modo, gênero ou tratamento cênico no âmbito do tragicômico. De forma concreta, procedimental e não conceitual (em relação ao trágico nietzschiano), esse entendimento não era incorreto. A ênfase no tragicômico não deixa de ser uma maneira de tratar os temas graves e “trágicos” com o humor e a poesia clownesca. No entanto, o tratamento e a exploração do tragicômico na atuação e na cena clownescas, não são o mesmo, sequer representam ou por si podem resplandecer e tocar os sentidos do trágico alegre em Nietzsche. São dimensões diversas, dado que a primeira trata de aspectos estéticos e formais, e a segunda de uma dimensão existencial (de vida e arte). No entanto, forma aporta conteúdo, o corpo em expressão é emanador de forças, sentidos, vetor de relações, o corpo em cena e relação é uma situação de arte e existência. Sendo assim, de alguma forma ainda

estávamos na questão desafiante sobre “o que” e o “como” o palhaço faz em cena – jogo e vivência.

Confiando na intuição, deixei que o processo me indicasse como tocar e dinamizar os sentidos do trágico nietzschiano nos exercícios e na experimentação criativa com os palhaços atores. Sem decair na ilustração cênica de um conceito filosófico ou teórico, em uma “moral da história” ou ainda numa indução forçosa dos meios para chegar a uma pretensa finalidade, demonstração ou justificação da hipótese da tese, recorri às ideias de Nietzsche como provocações (“temperos” e dispositivos).

Redirecionamos as práticas, seguindo a proposta do grupo, com maior desenvolvimento de improvisações dos palhaços sobre temas variados. Nessa etapa, ficou ainda mais evidente, que tanto para a improvisação, quanto para a construção de cenas ou números clownescos, era necessário exercitar e apreender elementos técnicos, básicos e estruturais da poética clownesca, com desenvolvimento da fluência do jogo dos palhaços. Evidenciando o papel fundamental do corpo, como vimos nos capítulos anteriores. Se o momento anterior enfatizava a composição e o desenvolvimento do palhaço pessoal de cada um, tratava-se agora de “afiar” o corpo nos elementos técnicos e poéticos.

Os integrantes improvisavam e preparavam cenas clownescas, a partir de temas de seus interesses, tais como: amor, morte, doença, abandono e solidão. A partir disso, íamos lapidando: proto-dramaturgias clownescas (improviso e construção de situações, encadeamento e progressão de ações, conflito e problema cômicos, triangulação, definição de início e fim das ações); jogo físico clownesco (uso e ressignificação lúdica de objetos, expressão e transformação de estados do palhaço pelo corpo, junto de suas ações e dos acontecimentos, trabalho de foco, paródia de papéis pelos palhaços, *gags*, gestos e comportamentos característicos de cada um); contracenação e caracterização (relação com o público, jogo e atuação em dupla, solo e em grupo, tendências para Augusto ou Branco, hierarquias e elos entre os palhaços, coro e suporte do grupo em relação a um foco de ação e atuação, provas de figurinos) .

Paralelo ao laboratório de linguagem cênica-clownesca desta etapa, os alunos organizaram um curso de maquiagem teatral, com Ricardo Ikier<sup>275</sup>, aos domingos, com duração total de dezesseis horas. Neste curso, exploraram elementos de maquiagem, uso de produtos

---

<sup>275</sup> Ator, palhaço, tamboreiro de maracatu, mascarareiro, atua no teatro popular, no teatro de máscaras e na pesquisa cênica sobre a cultura popular brasileira, com pesquisa acadêmica sobre os palhaços da Folias de Reis, formado no curso de Artes Cênicas da UNICAMP.

diversos, cores, luz e sombra, envelhecimento, máscaras de animais, traços étnicos e maquiagens clownescas.

Seguindo a proposição de trabalho empreendida por Ikier, os atores buscaram referências de maquiagens diversas já existentes de palhaços, a fim de reproduzi-las ou selecionar elementos que lhes interessavam para a configuração de sua própria maquiagem clownesca. Neste processo, surgiu uma contraposição de modos procedimentais e visões acerca da configuração e da criação do palhaço. Ikier orientou os alunos que se chegassem a uma maquiagem que lhes interessassem ou gostassem, então, podiam adotá-la como sendo a maquiagem dos seus palhaços. Tal maquiagem inicial poderia passar por múltiplas adaptações e transformações no decorrer do trabalho e da maturação de cada palhaço. Ikier é ator e palhaço, e suas práticas e concepções em torno do palhaço fundamentam-se na cultura popular brasileira, no teatro popular e de rua e nos cômicos das manifestações tradicionais, como o Mateus dos autos do boi e os palhaços das Folias de Reis.

Ikier colocou aos alunos que sua forma de trabalho em relação ao palhaço era “de fora para dentro”, com a adoção e a apropriação de formas e repertórios já existentes como modo de configuração e criação do próprio palhaço. Ele também apresentava um desagrado em relação aos modos de formação e atuação do palhaço pessoal ou *clown* de teatro, com os quais não se identificava. Manifestava o seu gosto pelo palhaço de circo ou de picadeiro e da cultura popular brasileira, em contrariedade ao que considerava sentimentalismo, viagem interna e psicológica em torno do *clown* pessoal. Segundo ele, eram formas e concepções europeizadas, que se distanciavam do público e do gosto deste, da verve jocosa do palhaço da cultura popular brasileira e mesmo do riso e da graça que o palhaço deve suscitar.

A visão de Ikier aporta críticas contundentes, necessárias e recorrentes a respeito do palhaço pessoal e teatral, porém suscitou desconfiças, dúvidas e questionamentos dos alunos acerca do trabalho que vínhamos desenvolvendo. Questionamentos, tais como: “para que serve o mergulho no âmbito pessoal, tantas vezes incômodo e difícil, que, muitas vezes, sequer surte graça?”. Uma questão, por exemplo, extremamente pertinente que, a meu ver, demanda respostas pessoais, ainda, sobre buscas e escolhas artísticas. Respostas e questões a serem experimentadas, através de escolhas, trajetórias, gostos, interesses, vontades, formações e processos artísticos de cada palhaço nas travessias, desvios, encontros, pontos de chegada e partida no campo múltiplo das poéticas e teatralidades clownescas. Afinal, as tensões e antíteses entre tipos de palhaços, formas poéticas e teatralidades clownescas, com proveniências e tradições distintas, não deixa de ser um campo de pesquisa criativa para modos de composição cênica, concepção e expressão do palhaço, em que a entrada positiva no jogo das tensões pode

levar à ampliação dos modos poéticos do palhaço e uma superação particular das cisões e dicotomias correntes entre o palhaço circense e o teatral, a tradição europeia e a tradição brasileira do palhaço, assim como, entre a arte e a cultura popular – uma questão em aberto à palhaçaria contemporânea.



**Figura 9:** Referências para as maquiagens acima: 1) Emmet Kelly (1898-1979), “*tramp clown*” americano; 2) Albert Fratellini (1886-1961, palhaço francês; 3) Aperfeiçoamento de maquiagem do Palhaço Magrólhos, que Jeff Vasquez havia elaborado, especialmente atuando como palhaço de hospital. Fotografias: Natasha Motta.

Ao fim do curso, os alunos chegaram a maquiagens de palhaços extremamente interessantes e belas. No entanto, a meu ver, a maioria delas tomava uma característica de decalque sobre o rosto dos palhaços, pois não se ajustavam harmonicamente às características, qualidades e formas de atuação de cada palhaço. Jogando com as tensões desses diferentes procedimentos criativos, paulatinamente, fomos provando outras configurações de maquiagens, partindo de transformações e adaptações das referências que os alunos traziam do curso com Ikier. Investimos na elaboração de uma maquiagem que levasse em conta os traços e a anatomia do rosto dos atores, realçando particularidades que interessavam à construção de uma máscara-maquiagem que não lhes escondessem ou fosse sobrecarregada demais – o que, assumimos, evidencia um tipo de maquiagem relacionada à “pessoalização” do palhaço, na linha do palhaço teatral de origem europeia, em que a máscara acaba implicando o “rosto”/ face subjetiva do ator, distanciando-se das caracterizações e traços mais grotescos dos tipos engendrados no fundo comum de uma tradição coletiva, como o caso dos palhaços circenses. Assim, partindo das maquiagens do curso, fomos buscando uma configuração provisória que correspondesse às qualidades e à composição integral de cada palhaço na linha de atuação do palhaço pessoal e teatral, que ao fim implica referências e modos estéticos.



**Figura 10:** Maquiagens reelaboradas no decorrer dos processos dos laboratórios clownescos. Fotografia: Luciane Olendzki.

Novamente, fomos desafiados a realizar uma atividade pública e obrigatória de mostra de resultados, ainda durante o período intensivo de trabalho nas férias, para apresentação nas “Calouradas” (recepção de calouros da UNICAMP), como parte da programação de ação cultural do SAE/UNICAMP. Para isso, selecionamos improvisos e repertórios cênicos que haviam surgido no decorrer do processo, com elaboração de cenas sobre a temática do amor.



**Figura 11:** Improviso de dupla de palhaços sobre o amor, processo de elaboração do esquete “Você já amou hoje?”, nas fotos: Taiane Raffa (Pochó) e Daniel Tonsig (Juan Pernécules). Fotografias: Natasha Motta.

A costura das cenas e o fio narrativo eram conduzidos por três palhaços apresentadores do programa, que também atuavam como uma banda musical. A banda fazia de conta que tocava a trilha (gravada em CD) das cenas apresentadas, usando objetos de limpeza (desentupidor como microfone, um rodo como violoncelo, um balde como *cajón*, entre outros). As cenas de amor acabavam mal, com a separação ou o desentendimento dos casais. Para a saída final, o

grupo de palhaços realizava uma nova coreografia com atmosfera de romance. Ao fim da dança, como cupidos, em interação com o público, os palhaços distribuía balões em forma de coração. O esquete chamou-se “Você Já Amou Hoje?”, um programa de auditório com a finalidade de unir casais e fazer o amor florescer, porém o amor fracassava, as histórias acabavam mal e os corações partidos.



**Figura 12:** Cena dos cupidos e agradecimento final. Esquete clownesco “Você já amou hoje?”, recepção dos calouros da UNICAMP (2014). Fotografia: Everaldo Luís (SAE/UNICAMP).

A apresentação teve efeito extremamente positivo no grupo, especialmente para a continuidade do processo de trabalho, devido à boa receptividade do público, com aceitação, empatia e risos. A apresentação acalentou o coração dos palhaços e os fortaleceu para darem continuidade ao trabalho, com mais confiança em suas próprias criações e descobertas. Esta

fase tornou nítido para mim a importância de que eles se sentissem e realmente fossem propositores e criadores do projeto, não apenas executores ou colaboradores consensuais de minhas propostas, visões e vontades artísticas. Além do mais, o apuro técnico na linguagem traz confiança e também envolvimento crítico sobre o próprio trabalho.

Quando eu caminhava pelos corredores do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, e, por ventura, me deparava com o grupo cantando parte da música “Serra do Luar” (1982) de Walter Franco, no aquecimento preparatório para os ensaios do espetáculo “O Cortiço” da Cia. Histriônica, eu fazia questão de me deter e ouvir. Cantavam tão belamente, algo que eu precisava escutar, mais uma vez, e que dizia algo significativo sobre o que estávamos fazendo e vivenciando juntos. Parte da letra da canção diz assim: “ Viver é afinar o instrumento/ De dentro pra fora/ De fora pra dentro/ A toda hora, todo momento”.

### **3.3.3 Fase 3 – Do Pó ao Poporopó: funeral *clown***

Após o término do laboratório intensivo de fevereiro, uma participante não quis mais seguir no projeto como palhaça, continuando na equipe como fotógrafa e colaboradora em diversas instâncias (operação de som, transporte, contabilidade e relatório final do projeto). Assim, seis atores palhaços foram os colaboradores diretos da criação do primeiro exercício de composição clownesca: Ana Carolina Salomão, Daniel Melotti Tonsig, Jeff Vasquez, Lucas Sequinato, Taiane Raffa e Virgílio Sancho Guasco.

O processo de criação e montagem envolveu dois meses (março e abril), com 16 encontros de três horas cada. Nessa etapa, o grupo decidiu investir em apenas uma temática – a morte, para a composição do primeiro exercício de composição clownesca.

Primeiramente, realizamos improvisações dos palhaços sobre o tema da morte, explorando diversas situações e a relação entre eles. As improvisações partiam de situações dadas ou tarefas específicas para a composição de cenas, realizadas por grupo, trio, dupla ou solo. Situações tais como: convidados chegando num velório, qual relação tinham com o morto e entre eles; jogos de papéis (viúva, padre, fantasma, etc.); jogos e ações em torno de um velório (preparação do ambiente, carregar o caixão, rezas, manipular um morto). Além disso, exploração em jogo e improviso sobre o que poderia acontecer na situação de velório, nessa espécie de “sala de espera” e última reunião do morto e dos seus convivas. Também tarefas e improvisos individuais, tais como: discursos fúnebres de despedida e homenagem ao morto; números curtos (um a dois minutos) sobre maneiras patéticas de morrer ou de se suicidar.

Fora dos ensaios, o grupo também pesquisava outras referências e materiais para a criação, tais como: fotos, imagens, pinturas, músicas e filmes, trazendo-os para os ensaios. Alguns filmes se destacaram como importantes referências: “I Clowns”, de Fellini (1970); “Os Novos Monstros” (o episódio de um funeral cômico) de Dino Risi, Ettore Scola e Mario Monicelli (1977); “Depois da Vida” (1998) de Hirokazu Kore-eda e “*Noviembre*” de Achero Mañas (2003).

Além dos improvisos e exercícios com os palhaços, trabalhamos com depoimentos dos atores sobre experiências reais e pessoais de contato com a morte. Surpreendentemente, me deparei com jovens que nunca tinham vivenciado a morte de alguém querido que lhes fosse próximo e importante. De certa maneira, eram jovens cheios de vida, intocados pela morte e perda de alguém que amassem.

No decorrer do processo, já na etapa final, um dos integrantes perdeu a avó que lhe era muito querida. Na ocasião, em ensaio, ele realizou o depoimento dessa experiência. Em seu relato, ele transparecia um menino falando suave e tranquilamente de sua avó, que agora estava no infinito do universo ou podia ser uma estrelinha do céu que lhe iluminava. Nesse momento, um pedacinho de papel que estava no chão da sala esvoaçou na direção dele. Ele viu, riu e disse: achei que fosse uma borboleta. Pegou o papelzinho e o soprou ao alto. Desse momento do depoimento surgiu a inserção das borboletas na cena final do exercício de composição clownesca, presente da necessidade do acaso! O acaso nos trazia a beleza dos sentidos entre o relato da vivência e um acontecimento pueril no aqui-e-agora da cena, que ao ser percebido, aceito e trazido para a cena e o jogo do palhaço, transfigurava tanto a vivência, quanto o acontecimento pueril em si – no caminho dos sentidos de afirmar os acasos e as próprias coisas da vida (graves e pueris) na afirmação e na criação transfiguradora em arte e vida.

Assim, o pequeno papel esvoaçante tornou-se o voo das borboletas na cena final do espetáculo, como passagem e travessia pela morte, sendo esta parte da vida. O toque e o pouso leve e inesperado de uma borboleta, como a morte que nos toca e visita em vida. A borboleta como símbolo de metamorfose, renascimento, leveza e vida efêmera.

A maioria das situações e cenas, que configuraram a composição clownesca final, surgiu das improvisações realizadas nos ensaios com os palhaços. A partir das improvisações, íamos selecionando, codificando, repetindo, fixando, aperfeiçoando e rearranjando materiais e repertórios cênicos, estruturando roteiros de ação para cada situação ou possível cena.

Ao mesmo tempo, continuávamos o trabalho de formação, junto das improvisações e com a realização de exercícios específicos para a apreensão de técnicas e princípios da poética clownesca, principalmente, visando o desenvolvimento do palhaço e a composição de cenas,

investindo no fluxo, na expressividade e na precisão de ações e reações corporais dos palhaços. Também, na exploração da fantasia e do absurdo no desenvolvimento da lógica-corpórea de jogo e das ações dos palhaços, na triangulação no jogo de cumplicidade e comunicação com o público, fluência do jogo do palhaço e atuação dos palhaços em conjunto. Nessa fase, a ênfase foi o trabalho de atuação e o jogo dos palhaços até chegarmos a uma estrutura dramaturgica e de encenação, formada por determinadas situações e cenas. Sendo que, a dramaturgia do palhaço foi o “*leitmotiv*” principal da construção das cenas e da encenação.



**Figura 13:** Abraços 1) após o depoimento sobre morte da avó em ensaio e 2) após a segunda apresentação do espetáculo. Fotografia 1: Luciane Olendzki. Fotografia 2: Everaldo Luís (SAE/ UNICAMP).

A dramaturgia do palhaço não fundamenta-se em um texto dramaturgico-literário, tampouco vem a configurar algum, visto que, trata-se de uma dramaturgia da cena clownesca, criada pelo palhaço em jogo, circuito de ações-reações (em progressão e transformações), constituindo situações, que encadeadas formam um enredo. A diretriz central são as ações e o jogo do palhaço, implicando sua lógica e comicidade próprias. Neste procedimento, se leva em conta a improvisação e a relação do palhaço com o público no momento de apresentação da cena (espetáculo, esquete, etc.). Portanto, a montagem e a encenação do espetáculo clownesco partem da dramaturgia do palhaço, inicialmente elaborada como uma estrutura fundante e passível de ser repetida, através de improvisações, seguidas de seleção, fixação e

aprimoramento para a composição cênica – geralmente, aí entra o papel de um orientador ou diretor aproximado da linguagem. Mormente, diretores ou orientadores de montagens de cenas e espetáculos clownescos são palhaços, o que torna o campo de criação e montagem, também uma grande aprendizagem dos palhaços-atores com o palhaço-diretor. Também, na maior parte dos casos, são os palhaços-atores que escolhem seus diretores-palhaços, com interesse sobre o trabalho poético e estético destes, implicando formação em uma montagem clownesca de proposição do palhaço-ator. Nesta conjuntura, podemos considerar que há transmissão de legados, saberes e práticas de forma aproximada à tradição circense, em que um palhaço novato aprende o ofício com um outro experiente trabalhando uma cena. No caso dos circenses tradicionais, trata-se de um repertório consolidado e herdado de gerações de palhaços, já no campo teatral a autoria se impõe. Repertórios próprios e que funcionam são grandes tesouros dos palhaços teatrais que, a princípio, não são feitos para serem simplesmente reproduzidos ou copiados por outros palhaços, ainda que esta prática seja corrente.

Em um determinado momento do processo se revelou o peso e o torpor em relação a vários fatores, tais como: a temática da morte, as tentativas e experimentos repetidos de criação e improvisação no plano clownesco com foco em uma mesma situação, o descarte de materiais, a exigência de estar sempre íntegro no jogo do palhaço, o cansaço oriundo de um processo que ocupou grande parte das férias letivas dos alunos. Com isso, passamos muitos encontros em período de “trevas”. O torpor, o peso e o desânimo se sobrepunham. Sem presença de prazer, leveza e alegria na criação, o palhaço se ausenta. Com isso, predominavam a mecanicidade e a supremacia da elaboração mental ou da racionalização sobre o feito ou o que fazer.

No período, me ausentei por uma semana dos ensaios, para fazer um curso de formação de palhaços com Philippe Gaulier, em São Paulo. Antes de partir, apresentei uma proposta de roteiro para o espetáculo, com aproveitamento do que já tínhamos realizado nos laboratórios de criação e improvisação. O roteiro foi discutido com os atores que, então, trouxeram outras proposições, acréscimos e negações da minha proposta. Estávamos diante de um quebra-cabeça. A partir de uma listagem de cenas, improvisos, repertórios individuais e do roteiro que propus, o grupo ficou de elaborar um roteiro próprio, com sequenciamento dos materiais selecionados, a serem trabalhados e apresentados em meu regresso.

Na ocasião da apresentação, em ensaio, percebi que os atores estavam descontentes com o que faziam. Os palhaços apresentavam-se estereotipados e caricaturizados, a sensibilidade com a temática e as situações haviam se perdido, o escracho e a frieza haviam suplantado a dinâmica e a fluência do jogo, das ações e reações do palhaço. Também, senti a presença de um certo escárnio ou deboche depreciativos, sobre o que eles mesmos estavam

fazendo e apresentando. Parecia que “o jogo estava perdido”, que “morreríamos na praia”, com a iminência de sermos brindados com uma péssima experiência, para nós mesmos e para o público, em uma mostra lamentável de resultados para o fechamento do processo e do projeto junto ao edital Aluno Artista. Eu sentia fortemente que uma intervenção ou palavra mal colocada por mim, poderia colocar tudo a perder. Assim, era a partir do que o grupo tinha apresentado que eu deveria seguir trabalhando, também com o descontentamento e o torpor que nos assolavam. Do prazer passamos ao sentimento de dever. Dever de cumprir e finalizar o edital.

Nesse período de “seca”, pedi aos atores que realizassem o exercício do “Campo de Visão” nos ensaios, sendo uma prática do repertório deles, tanto no processo de formação como atores, quanto em processos de criação dos espetáculos da Cia Histriônica no seio da graduação, com o diretor e professor Marcelo Lazzaratto, que sistematizou e aprofundou este procedimento fundamentado na improvisação coletiva e coral, como treinamento do ator e linguagem cênica. O “Campo de Visão” é uma técnica-poética (LAZZARATTO, 2011, p. 92) que se serve tanto à preparação do ator quanto à composição cênica, investigada por Lazzaratto e sistematizada por ele com os atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico (2000) de São Paulo, da qual é diretor artístico. O Campo de Visão é regido por uma regra diretriz: “Trata-se de um exercício de improvisação teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão” (LAZZARATTO, 2011, p. 41).

Solicitei ao grupo que o CV fosse feito fora do registro cômico ou da atuação do palhaço, mas, sobretudo, de modo sensível pelos atores. Assim, os alunos conduziam o exercício, a partir do tema da morte. Eu observava e introduzia músicas (no CV é um dos estímulos principais ao jogo do ator) como clima, atmosfera e elemento para o jogo e o diálogo corporal dos atores com a música. Em etapas progressivas, introduzi objetos pelo espaço do jogo, que poderiam ser utilizados livremente pelos atores, seguindo as regras do exercício. Como analisam Gonçalves e Lazzaratto, sobre o jogo dos atores com objetos no CV “(...) que possibilidades do movimento com determinado objeto são descobertas ao seguir alguém que é motivado e conduzido por um objeto absolutamente diferente do seu e que novos sentidos seu objeto e sua movimentação podem ter” (2013, p. 42-43). Era realmente surpreendente os sentidos, as imagens e as composições espaciais dos atores em improviso coral com o CV, pois ao acaso se traçavam possibilidades e imagens cênicas que sequer nossa vontade artística e criatividade podiam dantes prever.

Adotamos a prática do CV como parte de vários ensaios. Aos poucos, ao invés de objetos fui introduzindo peças de roupas dos palhaços, que eles podiam manipular ou vestir. Até chegar à introdução do nariz de palhaço e a realização do CV pelos palhaços. As minhas intervenções não eram premeditadas e ocorriam como parte do processo e da observação do grupo em trabalho. O exercício do CV recobriu novo vigor ao grupo, aportando uma espécie de libertação das amarras que havíamos criado no processo de elaboração e codificação de cenas, que perdiam o frescor e o entusiasmo da descoberta, do feito e improvisado pela primeira vez.

O CV, além disso, foi um meio dos alunos contatarem e expressarem, sem os condicionantes de atuar como palhaço ou fazer graça, de forma sensível, com imagéticas e paixões em ação em torno da morte. Também, retomando a presença do jogo, a energia, a escuta e o elo criativo entre eles, o que são principais focos do CV. No espetáculo, toda a cena “A Travessia” (em que os palhaços atravessam um caixão como transposição de um aterrorizante portal, ingressando no plano simbólico da morte) surgiu de nossos experimentos com o Campo de Visão. Na prática, através do grupo de atores, pude conhecer aspectos do CV e comprovar o que colocam os autores sobre o CV:

Aqui, a improvisação é entendida como uma matéria ligada à capacidade do ator de se entender como um jogador (...), a capacidade de estar absolutamente presente no acontecimento e responder criativamente ao que acontece no agora, à espontaneidade, ao frescor, à capacidade de ser mais que um ator, mas de se tornar autor e, ainda mais, de se fazer verdadeiramente um artista, um criador. (...) improvisação como instrumento de construção de um espetáculo, improvisação na formação do ator e improvisação como espetáculo. (...) O ator renova a intensidade de sua própria experiência através do outro, pela capacidade de se relacionar e se deixar afetar pelo outro, pelo mundo, pelo que é externo ao indivíduo. Assim, cria recriando e co-criando sua realidade, a partir desta afecção. A composição entre o mim e o fora é, quanto mais está no acontecimento, mais está com outro. Ele [ator] se coloca em estado de receptividade, de afecção e de responsabilidade, (...) é agente, define o seu entorno e, simultaneamente, está inserido em algo que o define, é agido (GONÇALVES; LAZZARATTO, 2013, p. 39 et 52).

Desse modo, encontrava via o CV aspectos que também são fundantes da atuação e da poética do palhaço, como modo de reativar, o que em certo momento do processo, havia se “engessado” e se perdido, ou seja: a improvisação como constituinte da ação e da situação clownescas, por mais que a cena seja codificada e fixada para ser repetida como elaboração definida (por meio de improvisações), o frescor, a intensidade, a relação criativa, lúdica e instigante com o outro, a escuta, a percepção e a abertura para o fora, afetar e ser afetado como fluxo genuíno da improvisação. Assim, ao tratarmos da morte via o CV, este procedimento literalmente nos tirou de uma fase de amortecimento do processo e de torpor da equipe, recobrando vida, alegria e prazer aos nossos encontros e processos criativos.



**Figura 14:** Cena das viúvas do “Do pó ao poporopó: funeral *clown*”. Foto 1: Daniel Tonsig, Virgílio Guasco e Jeff Vasquez. Foto 2: Virgílio Guasco. Fotografias: Natasha Motta.

Nesse período, retomamos um improviso realizado por três palhaços no intensivo de fevereiro, em que um banco se tornava alvo de suas disputas, intrigas e trapaças. Ao final, nenhum deles queria ceder o banco ao outro e saíram de cena segurando-o. No caminho, a marcha se tornou um embalo em que começaram a entoar uma música, ninando o banco como se este fosse um bebê. A partir desse improviso, pedi que trajassem vestidos chiques de mulher,

e propus que se encontrassem como viúvas de uma mesma amante morta, no velório dela. O desenvolvimento dessa improvisação se tornou a cena dos palhaços travestidos de viúvas, disputando prantos e sofrimentos diante do caixão. O processo de jogo e contracenação orientados promoveram um grande salto de crescimento, especialmente para um dos palhaços da dupla inicial de viúvas, o qual até então não havia encontrado fluência, jogo e consistência cômica como palhaço. Porém, nesta cena e em contracenação, encontrou-se de maneira muito própria e potente como palhaço.

Nos perguntávamos: quem havia morrido, quem estava no caixão? Eu sugeri que poderíamos tratar da morte da “Felicidade”, sendo esta uma boneca equilibrista que, em um dado momento, seria retirada do caixão, manipulada pelos palhaços em um número de equilibrista, no qual sofreria uma queda mortal. A cena seria a rerepresentação do momento de sua morte, no velório. Provamos tal proposição, mas a abandonamos.



**Figura 15:** Improviso em ensaio, com a boneca equilibrista “Felicidade”. Fotografia: Natasha Motta.

Paralelamente, os acessórios e o cenário iam sendo produzidos e construídos pelo grupo junto aos funcionários do setor cenotécnico, os figurinos com apoio das funcionárias e da costureira do setor de figurinos e guarda-roupa do DAC/UNICAMP.

O caixão que estaria no espetáculo já era usado nos ensaios, ao mesmo tempo em que ia sendo construído. O caixão era um objeto fundamental para a manipulação dos palhaços na cena, na realização do cortejo, na espacialização e na movimentação dos palhaços no espaço de atuação, no desenvolvimento de ações e interações com o “morto”. Após os ensaios, o caixão era devolvido ao cenotécnico para que fosse sendo ajustado e finalizado a partir de necessidades que surgiam no desenvolvimento das cenas (acréscimo de alças, tampa móvel, travas, ficar de pé na vertical).

Em um dos ensaios, utilizávamos o caixão que ainda era apenas uma moldura, com as tábuas de contorno, sem fundo e tampa, completamente oco. Então, sem qualquer intencionalidade, um dos atores, antes mesmo do ensaio começar, iniciou a brincar de entrar e sair do caixão e assustar os colegas. Com isso, outro levantou a ideia: e se não houvesse nada e ninguém dentro do caixão? Se abríssimos o caixão e ele estivesse vazio? Como um portal que os palhaços atravessam? Assim, a partir deste vislumbre partimos para a improvisação, o que se tornou a cena “O Portal” – em que os palhaços são sugados para dentro do caixão, após descobrirem que ele está vazio. Nova abertura ao acaso, a afirmação de Nietzsche em ação, como via de transfiguração.



**Figura 16:** Cena do espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral clown”, com Virgílio Guasco e Jeff Vasquez, fotografia de Natasha Motta.

Logo, o discurso fúnebre foi elaborado, tomando a ideia da equilibrista morta na execução de seu número. Escrevi uma primeira versão e pedi que fosse trabalhada e improvisada por um dos palhaços. O discurso contextualizava a trupe de palhaços que velava a morte de uma integrante, a palhaça trapezista, grande estrela e atração do circo, que sofrera uma queda fatal durante a última apresentação do show da trupe. O discurso também apresentava os palhaços, informando quem eram o marido e os amantes da falecida (que após realizariam a cena como viúvas).

A escolha do palhaço Conde Finésio para proferir o discurso, deveu-se a minha observação de que no processo ele se destacou como figura de autoridade e superioridade em relação aos outros palhaços. No grupo, ele apresentava maior tendência para *Clown Branco*,

sempre organizando o grupo, cuidando para que todos cumprissem os horários de início e fim dos ensaios. Muitas vezes, era o porta-voz das ideias, indagações e sentimentos do grupo. Era também, o integrante mais questionador, por vezes, distanciado de vinculação com meu papel de orientação, o que lhe dava um ar de superioridade.

No processo e no jogo da orientação com o palhaço, eu fazia questão de destacar a sua distinção, muitas vezes, lhe tratava com solenidade, referindo-se a ele com os pronomes “Senhor”, “Excelência”, “Vosso”, etc... Assim como, investia em sua tendência de dar limites aos outros, querer solucionar ou organizar a bagunça, como palhaço. No espetáculo, ele tomou o papel de uma espécie de Mestre de Cerimônias da trupe e do velório.

Na etapa final do processo, já em montagem do espetáculo, Lucas se nominou como “Conde Finésio”. Conde por sua nobre distinção, Finésio em relação ao tema da morte e à alusão sobre “se finar de rir”. Creio que não é este o nome acertado. Porém, não encaro isso como algo definitivo. Na continuidade da trajetória dos palhaços, eles podem mudar e reinventarem-se em contínua composição artística e pessoal.

Em seu trabalho com o discurso fúnebre, “Conde Finésio” alterou várias partes do texto que eu havia proposto, em apropriação e colaboração criativa. Não houve modo de convencê-lo a chamar a equilibrista de “Felicidade”, ao invés de “Abigail Felicitás”, como ele queria. O discurso lembrou-me a música “A Grande Atração” (1999), de Nico Nicolaiewsky – em que a grande atração é anunciada, mas não poderá realizar o show, pois morreu. A música foi usada para uma cena de ligação entre um e outro episódio do espetáculo, com improviso de dança de trio de palhaços – Conde Finésio (o orador, mestre de cerimônias) e as duas palhaças Pochó e Tulipa Chicota (como assistentes de picadeiro).



**Figura 17:** Conde Finésio (Lucas Sequinato)  
Pó ao Poporopó: funeral *clown*.  
Fotografia: Natasha Motta



**Figura 18:** Pochó (Taiane Raffa). Fotografia: Natasha Motta.

Aqui vale uns parênteses sobre os nomes dos palhaços. Exceto Magrólios que já tinha seu nome, os outros nomes surgiram através de exercícios para a nomeação do palhaço ou como parte de acontecimentos dos processos de iniciação. Nesse processo, até eu mesma ganhei um nome como orientadora, falado por um dos palhaços quando foi interpelado por mim, o que fez rir a todos, era: “tia jiboia”.



**Figura 19:** Palhaço Magrólios (Jeff Vasquez). Fotografia: Natasha Motta.



**Figura 20:** Palhaço Virgulino (Virgílio Guasco). Fotografia: Natasha Motta.

A escolha da palhaça Tulipa Chicota (Ana Carolina Salomão), para jogar a figura da Morte, deveu-se aos experimentos da intervenção “Black Bloc-Clowns” e ao laboratório de iniciação. Neste laboratório, como tarefa de encerramento, pedi que os alunos apresentassem, de forma livre em qualquer tipo de expressão cênica, uma resposta para a pergunta: “o que é *clown* para mim hoje?”.

Na ação de Ana, ela apagava as luzes da sala, tudo ficava escuro. Então, ela dispunha várias velas pelo espaço, e, concomitante, ia acedendo-as. Após, ela caminhava entre as velas, o que ocasionava efeitos de luz e sombra sobre a sua figura, cantando uma doce música de ninar. O escuro e as velas aportavam uma atmosfera de ritual, morte e assombro. Porém, a leveza e a doçura de sua figura, cantando e em movimento, acalentavam e aportavam beleza e encantamento, tragicamente alegre.

Já, na fase de elaboração da intervenção clownesca, em um dos ensaios, ela estava exausta e frustrada com o processo e os resultados. Diante disso, em um dado momento, pedi que ela ficasse sozinha em cena e retomasse a canção que havia apresentado como parte de sua iniciação (na ação acima relatada). À medida que ela começou a cantar, seu corpo-voz começou a estremecer, ela foi abaixando-se até acocorar-se no chão, e continuou a cantar, com extrema fragilidade e tremor, o que, novamente, expressavam, em paradoxo, uma enorme força e beleza. Ainda cantando, ela voltou a se erguer, olhando para nós, frágil, forte, exposta e íntegra como pessoa e palhaça. As qualidades de seus impulsos e expressões, ora frágeis, ora fortes, ora doces,

ora agressivas, foi uma constante no processo de seu desenvolvimento como palhaça. O nome de sua palhaça, Tulipa Chicota, nasceu dessas contradições: bela e suave como uma rara flor e incisiva como um chicote quando estala.



**Figura 21:** Chicota Tulipa (Ana Carolina Salomão) no laboratório de iniciação ao *clown* (fotos 1 e 3). E, jogando o papel da Morte no espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral *clown*” (ao centro). Fotografias: 1 e 3 de Everaldo Luís (SAE/UNICAMP), 2 de Natasha Motta.

As qualidades contrastantes da palhaça me pareciam muito apropriadas para a figura e a alegoria da Morte. Além do mais, a atriz é extremamente bela, sua beleza, sensualidade, intensidade, doçura, meninice e molequice eram presentes em seu jogo e estados como palhaça. Qualidades que me pareciam interessantes para serem emprestadas e associadas à figura alegórica da Morte.

Tais colocações me levam ao relato de um episódio ocorrido, após uma das primeiras apresentações do espetáculo, em que atriz se mostrava triste, quieta e cabisbaixa guardando seus materiais, antes de ir embora. Na roda de avaliação da apresentação, questionei-a se o motivo de seu abatimento era relacionado com a apresentação realizada. Ela não quis falar, mantendo-se em silêncio. Na continuidade da avaliação, os atores partilhavam comentários que haviam ouvido de colegas da graduação que tinham assistido ao espetáculo. No meio disso, então, a atriz contou que alguém havia lhe dito que ela não tinha graça, pois era muito bonita e, portanto, não servia para ser palhaça. Também, que as palhaças eram apenas “bonitinhas”, com figurinos cheios de frufus e exibindo o belo corpo. Não tinham graça e eram apenas figuras acessórias no espetáculo, que destacava os palhaços homens. Ao fim, o “crítico” queria ver as palhaças fazendo graça sem serem apenas “bonitinhas”, mas que tocassem o feio para serem engraçadas.

Filtrando possíveis pertinências de um ponto de vista, considerei a crítica cruel e destrutiva, especialmente, quando dirigida à jovem atriz e palhaça – que é extremamente potente, com

qualidades raras como atriz e artista. Assim, discutimos sobre o “feio” associado ao cômico como um procedimento, um recurso, um elemento na gama diversa de exploração da composição poética e cômica do palhaço. No entanto, considerar o feio ou o pôr-se feio como uma condição ou um imperativo para fazer graça ou comicidade, me parecia limitado, diante das tantas possibilidades da composição e do humor do palhaço. Além do mais, como analisa Propp, a comicidade está na correlação entre aspectos físicos e espirituais – “onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual” (PROPP, 1992, p. 48). Portanto, não se trata apenas de um aspecto físico *per se* (feio ou belo), mas das ações, formas, sentidos e funções corporais em expressão que, por sua vez, também correspondem e expressam diferenças, semelhanças, deformações, rupturas ou desvios “do padrão ético e comportamental” (Idem, p. 46), e, complemento, dos padrões estéticos.

Passei a brincar com a situação, chamando a atriz de Nicole Kidman. Porém, sendo contundente a respeito de que sua beleza como palhaça, era uma beleza necessária e humana, que não se restringia, se sustentava ou se condicionava à sua beleza física, pois a natureza espiritual que sua palhaça emanava é que era bela. Por fim, ironicamente, lamentava ter que trabalhar com atores que eram feios de nascença, pois no caso de terem que fazer papéis de personagens belos, apenas uma cirurgia plástica poderia solucionar, o que, infelizmente, em termos de verbas não seria aprovado pelos editais públicos de fomento ao teatro, tampouco pelo edital do “Aluno Artista”. Na ocasião, um dos atores se identificou com o relato e o sentimento da colega, pois sentia dificuldade de fazer graça, já que não era engraçado por si, ou seja, não tinha uma figura ou um corpo com características e formas que só de olhar poderiam ser tidas como engraçadas. Então, como palhaço, ele sofria por sua beleza. Tal colocação acabou sendo motivo de risos amistosos de todos nós. Pela primeira vez, eu contatava com o sofrimento de ser belo na seara de tornar-se ou jogar o palhaço. E isto não é risível?



**Figura 22:** Palhaço Juan Pernécules (Daniel Tonsig). Fotografia: Natasha Motta.

O belo tentando ser aceito e incluso no mundo onde o torpe, o feio, o esquisito e o desencaixado encontram sua aceitação, lugar, triunfo e virada. Tardiamente, percebi que a beleza também pode ser levada ao exagero pelo *clown* como uma faceta de sua composição, assumindo-a e tentando pôr-se ainda mais belo na paródia de si mesmo e dos padrões de beleza. De outro lado, também me veio em mente o mito da transformação do ator, em que o público, após assistir um espetáculo, pode ficar estupefato em se deparar, por exemplo, com uma atriz tão bela, centrada e formosa, que dantes se apresentava como uma palhaça, feia, grotesca, torpe e engraçada.

Enfim, mais uma vez nos deparávamos com escolhas, concepções e modos de expressão do palhaço, formas da produção de comicidade e do humor. Também com os imperativos e os preconceitos sectários de tomadas de lugar, com condicionantes forjados de como “deve” ser ou se fazer o palhaço, assim como, com as “representações” assentes da figura do palhaço. Não seria a própria beleza uma qualidade, uma potência, uma debilidade, um recurso, um jogo para o palhaço pessoal em sua composição múltipla e cômica sobre o espectro humano e si mesmo?

Senhoras e senhores, com vocês a nossa mais bela “Morte” que encanta, fascina, seduz e brinca como uma menina – Tulipa Chicota. Ou a morte deve ser necessariamente feia, assustadora, horrível, monstruosa ou, ainda, representada com uma túnica preta e segurando uma foice? Já que ninguém escapará da morte como destino implacável, ao menos que esta seja uma bela morte a nos beijar docemente!





**Figura 23:** Tulipa Chicota brincando com a morte, em “Do pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografias: Natasha Motta.

Enfim, chegamos ao seguinte enredo e roteiro de cenas: **1) Chegada:** em cortejo fúnebre, carregando um caixão, os palhaços despontam no espaço, nas proximidades do local de apresentação. **2) Anunciação:** ao chegarem no espaço de atuação, iniciam o chamamento do público, cantando uma música convocatória e realizam a formação da roda. **3) Matando a fome:** preparação do velório, arrumam a mesa de lanches (o próprio caixão) para os convidados, mas eles mesmos acabam desfrutando a refeição. **4) Discurso fúnebre:** Conde Finésio inicia o discurso fúnebre sobre a falecida Abigail Felicitas, a equilibrista e grande estrela do circo, também apresentando a trupe de palhaços. **5) A grande atração morreu:** cena de ligação, com improvisado de dança com a música-narrativa “A Grande Atração” (Nico Nicolaiewsky), com Conde Finésio, Pochó e Tulipa Chicota. **6) Quem mais ama, mais sofre – as viúvas:** entrada dos palhaços (Virgulino, Juan Pernécules e Magrólios) travestidos de viúvas em disputas de prantos e do direito único de velar a falecida. **7) Hora de dormir:** cenas de ligação, todos ninam a falecida, uma das viúvas se descontrola, os palhaços para acalmarem-se iniciam uma meditação com respiração profunda. Movidos pela curiosidade, eles abrem o caixão e descobrem-no vazio. **8) O portal:** inicia-se a passagem misteriosa e tenebrosa dos palhaços pelo caixão, um portal entre vida e morte que os suga. Os palhaços buscam não serem sugados pelo portal-caixão com a ajuda do público. **9) A travessia:** realizam a travessia no universo da

morte, com imagens cênicas e coreografias metafóricas. A Morte (Tulipa Chicota) se faz presente e beija os palhaços. O beijo mata-os. **10) Vivo-morto, morto-vivo:** orquestrados pela palhaça que jogava a Morte, iniciam brincadeiras infantis em relação lúdica com o simbolismo da morte (morto-vivo, batata-quente com o crânio de uma caveira, “montinho” com a sobreposição de corpos empilhados no chão). Sobre os palhaços tombados e empilhados no chão, Virgulino recita parte do poema “Sou um evadido<sup>276</sup>” de Fernando Pessoa (1931).

**11) Renascimento e despedida:** após, os palhaços levantam-se, conduzidos por borboletas que manipulam com uma varinha. Em baile de voo de borboletas, relacionam-se e despedem-se do público. **12) Agradecimento final<sup>277</sup>.**



**Figura 24:** Início do cortejo, abertura do espetáculo. Fotografia: Everaldo Luís.

### 3.3.4 Breve descrição de elementos da encenação – “Do pó ao poporopó: funeral clown”

A dramaturgia do espetáculo foi criada a partir do encadeamento das ações e situações clownescas, criadas em improviso sobre o tema da morte. Sendo que, em primeiro plano, o que guiou a estruturação e a encenação do espetáculo foi a dramaturgia do palhaço, ou seja, as ações dos palhaços em jogo e contracenação, em determinadas situações, conduzidos por suas lógicas-corpóreas próprias e comichidades particulares. As cenas foram progressivamente elaboradas pelo jogo improvisado dos palhaços em situações determinadas, configurando roteiros de ações, com desenvolvimento e fixação de materiais cênicos apresentados pelos palhaços, junto da direção. O conjunto de cenas foi arranjado e sequenciado em episódios que desenrolam o enredo e a trama do espetáculo, no tecido da dramaturgia da encenação.

A dramaturgia fundamentada na improvisação, no roteiro de situações e ações, com aproveitamento de repertórios cênicos e habilidades dos atores, com uso de improvisação na

<sup>276</sup> “Minha alma procura-me/ Mas eu ando a monte, / Oxalá que ela/ Nunca me encontre. / Ser um é cadeia, / Ser eu não é ser./ Viverei fugindo/ Mas vivo a valer”. Fonte: <<http://arquivopessoa.net/textos/1121>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

<sup>277</sup> O espetáculo pode ser assistido no link <<https://www.youtube.com/watch?v=p1u3DoS70eQ>>.

própria apresentação do espetáculo, associa-se à própria tradição dos modos de criação e encenação na palhaçaria, como os *canovacci* da *Commedia dell'arte*, a atuação dos jograis medievais e as entradas do palhaço do circo.



**Figura 25:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral clown”. Fotografia: Natasha Motta.

“Do Pó ao Poporopó: Funeral Clown” desenvolve uma narrativa ou fábula, não sendo uma sucessão de números clownescos ou cenas cômicas que se encerram em si – o que, geralmente, caracteriza grande parte dos espetáculos clownescos. Outra característica importante é a atuação, a composição cênica, dramatúrgica e de encenação envolvendo um grupo de seis palhaços. Em função da tradição e de características fundantes da linguagem clownesca, é comum a configuração de solos, duplas (*Branco* e *Augusto*) ou trio (*Augusto*, *Escada* e *Branco* ou *Mestre de Pista*) de palhaços.

O título do espetáculo parte da frase bíblica: “do pó viemos, ao pó voltaremos”. No tratamento do tema da morte pela poética clownesca, a encenação buscou desenvolver contrastes e complementaridades no jogo entre o riso e o pranto, o sério e a brincadeira, o rito e a paródia, o cotidiano e a fantasia, a morte e a vida.

A formação, o desenvolvimento técnico e a apreensão de elementos e princípios específicos da linguagem cênica do palhaço compuseram o processo de criação e de elaboração do espetáculo. O direcionamento para a realização de um exercício experimental de composição clownesca, e não de uma obra acabada, nos permitiu um processo laboratorial e colaborativo, com aprendizagens, experimentações, erros, descartes e várias descobertas artísticas, tanto no desenvolvimento da expressão, da configuração e da singularidade de cada palhaço, quanto na composição do espetáculo clownesco.



**Figura 26:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral clown”. Fotografia: Natasha Motta.

Os conceitos filosóficos em torno do trágico em Nietzsche ocuparam uma espécie de pano de fundo no processo de montagem e pesquisa criativa, cênica e clownesca, pautado na prática e no experimento de composição. As questões procedimentais da arte clownesca e a necessidade de apreensão de técnicas, junto ao processo de criação e composição, tomaram proeminência, sendo estas as bases necessárias para a construção do próprio exercício de composição e a encenação. Os laboratórios criativos também tiveram caráter de formação dos atores como palhaços, em correspondência com as necessidades de formação técnica, os modos de expressão e particularidades dos palhaços, com direcionamento para a composição do exercício/ espetáculo. O embate sistemático com a técnica, exigido pelos procedimentos pedagógicos, evidenciaram sobremaneira o saber do corpo e as metamorfoses do corpo-ser-próprio dos atores nas transformações de si em palhaço, em processos e passagens de alegria trágica, em que não deixamos de lidar com dores, conflitos, dificuldades, desacordos, tristezas, tédio ou perda de vontade como parte de nosso encontro em processo de criação, de arte e vida.

A trilha sonora do espetáculo foi pesquisada e selecionada pela diretora, a fim de compor climas e atmosferas junto das cenas elaboradas. Tivemos assessoria do músico Mateus Mapa, para realizar adaptação e paródia da marcha fúnebre (terceiro movimento da sonata nº 2 para piano de Frédéric Chopin) pelos palhaços, entoada com a onomatopeia “poporopó”, em menção ao título do espetáculo. Mapa preparou os atores para cantar e tocar a marcha, com uso de vozes

e instrumentos percussivos: pratos, pandeiro e bumbo. Também, ele realizou adaptações e recriações da música “Vim que Venha” (composição de André Abujamra, Eduardo Bidi, Hugo Hori e Sérgio Bartolo), em que a sonoridade das cantorias dos repentistas das ruas se fez presente. Algumas músicas da trilha foram usadas na encenação como narrativas e conteúdo ilustrativo de cenas, como “A grande atração”, de Nico Nicolaiewsky e “Canto para minha morte”, de Raul Seixas. De modo particular, destaco a “marcha fúnebre” poporopó como um fractal das ideias nietzschianas apresentadas no capítulo 2.



**Figura 27:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografia: Natasha Motta.

Os figurinos e a maquiagem foram criados com ênfase na exposição de características anatômicas dos palhaços, buscando a construção da figura cômica e a singularidade de cada palhaço. A concepção da figurinista Ângela Sauerbornn levou em conta o universo circense, imagens pesquisadas pela direção, tendo como referência principal os próprios figurinos que os palhaços experimentaram nos processos formativos do palhaço pessoal e nos ensaios do espetáculo. A confecção e a finalização dos figurinos envolveram o aproveitamento de peças de roupas que já eram usadas pelos palhaços nos processos de ensaios e formação. Os figurinos foram confeccionados por Dalvina (antiga costureira do DAC), com apoio fundamental de Bené Gomes (funcionária do setor de guarda-roupa do DAC), o que nos permitia adaptações e provas necessárias, visto que, eram feitos no mesmo prédio em que ensaiávamos. Essa construção de figurino em processo sublinha a ideia de um constante devir, do jogo entre os Acasos (peças de

figurinos “encontradas”) e necessidades (o que o jogo cênico pedia) e a ênfase na “vida” moldando a “obra”.

A maquiagem foi criada pelos atores com colaboração da diretora, enfatizando a acentuação de traços e formas de cada rosto, mesclados com referências de imagens de maquiagens já existentes de outros palhaços. Decidimos pelo uso de apenas três cores (branco, preto e vermelho), com uma mesma intensidade de cores e traços, a fim de buscar unidade e harmonia de conjunto.



**Figura 28:** Palhaços nos bastidores, após serem sugados pelo “Portal”, brincando com os transeuntes. Fotografia: Everaldo Luís, SAE/UNICAMP

O cenário e os adereços cênicos foram confeccionados pelos funcionários do setor cenotécnico do DAC/ UNICAMP (Erich Batista e Marco Laporte), com reutilização e reciclagem de objetos usados nos ensaios e ainda outros existentes nos depósitos daquele setor. Não houve um trabalho de concepção, elaboração visual e plástica, busca de unidade de linguagem visual, no quesito de criação cenográfica e de adereços. No entanto, pela construção gradual no embate com a cena (sem um projeto ou “ideia” a seguir *a priori*), os elementos plásticos e visuais foram se auto ajustando no processo e, sem perder a singularidade de cada um, permitiu um todo clownescamente harmonioso.

### 3.3.5 Apresentações do espetáculo e encerramento do processo

Eu não quero morrer nunca, porque quero brincar sempre (GALEANO, 2005, p. 215).

O espetáculo “Do pó ao poporopó: funeral *clown*” passou a ser apresentado ainda em processo, como experimento e obra em elaboração. Na primeira etapa, realizamos sete apresentações do espetáculo em diversos espaços públicos e abertos da UNICAMP, entre abril e maio de 2014, como parte das ações previstas no projeto para o Edital Aluno Artista, do SAE/ UNICAMP. O espetáculo pode ser visto em versão integral, a partir de duas apresentações (no Ciclo Básico I da UNICAMP e na Praça Rui Barbosa) com cenas sequenciadas, no link /<<https://www.youtube.com/watch?v=p1u3DoS70eQ>>.

As apresentações junto da presença do público evidenciaram a potência didática e artística da aprendizagem e da conquista de propriedades pelos palhaços, através do estar, atuar e experimentar em cena. Para além da importância dos procedimentos criativos e técnicos de composição e montagem cênica, o estar em cena revelava a sua própria pedagogia: a aprendizagem, a apropriação e a reelaboração criadora no próprio fazer do espetáculo junto de públicos diversos e em espaços variados.

A cada apresentação, os palhaços se fortaleciam e se desenvolviam no jogo entre eles e com o público, o que até, muitas vezes, suplantava alguns problemas de encenação. O entendimento, a fluência e o aproveitamento do jogo relacional e improvisacional dos palhaços com o público se desenvolviam progressivamente. Como visto anteriormente, tanto o fracasso quanto o público são parceiros fundamentais desta poética.



**Figura 29:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografia: Natasha Motta.

Devido à boa receptividade do público e à surpresa com o sucesso de nossos empreendimentos, o grupo se entusiasmou e decidiu concorrer com um novo projeto para apresentações do espetáculo na Edição Especial do Projeto Bolsa Aluno Artista/2014. Fomos novamente contemplados para realizar uma série de oito apresentações dentro e fora da universidade. Além de apresentações em diversos eventos e espaços da UNICAMP (Campinas), apresentamos no Colégio Técnico COTUCA, na Faculdade de Ciências Aplicadas de Limeira e na Praça Rui Barbosa (centro de Campinas). O espetáculo também foi selecionado para apresentação no “FEIA 15: Festival do Instituto de Artes” da UNICAMP.

Como fechamento da série de apresentações previstas, apresentamos pela primeira vez fora do campus e do ambiente universitário, em pleno centro da cidade de Campinas, na praça Rui Barbosa. Foram duas apresentações que também integraram a programação cultural de natal promovida pela Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, com minha produção e anuência do SAE/UNICAMP.



**Figura 30:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografia: Natasha Motta.

A primeira apresentação no centro da cidade foi abaixo de chuva. Para nossa surpresa, o público permaneceu assistindo ao espetáculo, embaixo de guarda-chuvas e marquises de lojas. Porém, para se proteger da chuva, o público se localizou de forma dispersa e distante do espaço de atuação dos palhaços, não havendo formação de uma roda. Ao final, pela primeira vez os

palhaços passaram o chapéu e ficaram admirados com a retribuição financeira e o acolhimento do público.

A experiência de apresentações no centro da cidade trouxe novos desafios e aprendizagens. Especialmente, em relação à interferência na cena de sons e informações visuais próprios do centro urbano e comercial, a maior dificuldade para a manutenção da atenção e da presença do público durante todo o espetáculo, as diferentes respostas e interações do público casual e popular que se distinguiam das do público de universitários, para quem, até então, tínhamos apresentado. Como vimos no capítulo 1, o público é decisivo para o jogo e a cena do palhaço, pois joga e atua em relação ao público, conduz suas ações, cenas, enfim, o espetáculo, a partir das reações do público, em um constante “diálogo” ou “dança” com este – onde o palhaço pode perder o par (público) e o passo (a cena). Afinal, a graça do palhaço se efetiva e surge no encontro com o público. Com risos ou silêncio, empatia ou distanciamento, interesse ou desinteresse, o público é o mestre mais rigoroso do palhaço. Um mestre que quer, sobretudo, rir, se divertir e tomar parte da brincadeira – como parceiro e cúmplice dos jogos do palhaço.

Essas apresentações nos mostraram que o tema da morte pela visão e jogo cômico do palhaço é um canal potente, controverso e divertido para a comunicação com o público. Por sua capacidade de lidar com o sério e de subverter o cotidiano, acreditamos que o palhaço deve estar presente em todos os espaços, especialmente na rua e nas praças, a fim de conseguir surpreender e encantar a todos os que circulam por esses lugares públicos, jogando na arena e no picadeiro da vida cotidiana da cidade, erguendo circos de afetos e acontecimentos. Intervindo no cotidiano para construir espaços-outros de convivência, relações, afetos e reflexão com diversão, festividade e riso, também, sobre dimensões trágicas, temas duros e espinhosos que fazem parte do existir. Pondo-se em trocas intensas, no risco da ação e do jogo clownesco com o público e no aqui-e-agora, na arte de afetar e ser afetado que implica tanto o público, quanto o palhaço.

Os espaços públicos das cidades têm se tornado lugares de medo, violência e miséria, por onde andamos em automatismo, com desconfiança do outro, fechados às interações e às percepções, buscando a autopreservação via a insensibilidade e a desimportância pelos outros, pelo o que aí está, passa e acontece. Sobretudo, as ruas e praças dos centros urbanos das cidades, locais de comércio e trabalho, com aglomeração de pessoas-passantes, são “vias” que nos mostram “como” estamos indo, para além do “o que” estamos fazendo, o “como” estamos vivendo. Nos parece que “como” vamos, vamos mais próximos da morte e montados por ela ou em um amortecimento, do que da vida em suas potências, pulsações e vigores. Portanto, nos alegra perceber que do caixão mortuário, trazido e posto na rua pelos palhaços, saíram risos,

brincadeiras, infâncias, prazer, partilhas e relações, através do encontro com o público, na congregação de um espetáculo teatral clownesco, na roda de gente no teatro na rua. Teatro de palhaços que se configurou como uma grande brincadeira sobre vida-e-morte e o que nos faz ter alegria de viver...



**Figura 31:** Cena do espetáculo do “Pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografia: Natasha Motta.

As imagens finais da filmagem do espetáculo (Cf. em <<https://www.youtube.com/watch?v=p1u3DoS70eQ>>) foram captadas ao acaso, após as duas últimas apresentações no centro da cidade, em que a câmera ficou ligada, durante os cumprimentos aos atores e a desmontagem. Para nós, são imagens extremamente significativas que mostram reações de duas pessoas do público, após o espetáculo ter terminado. Primeiro, um senhor de idade que parecia ter voltado à infância, com seu comportamento alegre, animado e pululante, querendo abraçar os palhaços e juntar-se com eles para tirar uma foto. Também, ele tomou a cabeça da caveira com nariz de palhaço e pediu que alguém o fotografasse, colocando-a diante do seu rosto, como uma máscara. O fato dele ser um homem velho, em estado infantil, brincando com a morte que a sua própria idade aproximava, trazia o trágico e o tragicômico em um momento de vida, ao acaso e tão efêmero.

A segunda pessoa do público é uma criança pequenina, em torno de dois anos de idade, que insiste em ficar na praça observando os palhaços, mesmo depois de tudo acabar e eles terem saído dali. No vazio que sobra, no retorno da cidade com seu cotidiano, movimentos, ruídos e

transeuntes, resta a pequena criança, ainda excitada com os palhaços, com o que viu e sentiu, batendo suas mãozinhas, cheia de entusiasmo, em uma intensa salva de palmas que, no entanto, passou despercebida por todos nós. Porém, os registros videográficos, ainda fazem ecoar essas palminhas em nossos corações-palhaços. Esses dois presentes do acaso, que só podemos captar ao assistir as filmagens do espetáculo, trazem imagens e fios de Parcas para que costuremos os sentidos dessas vivências em arte, junto do pensamento trágico nietzschiano. Também, nos mostram que o que podemos tornar consciente ainda é tão limitado, o quanto o que vivemos e fazemos possuem dimensões amplas, das quais não deixamos de ser joguetes e tolos, palhaços de um incontrolável, grandioso, aventureiro e efêmero existir, junto da arte. Ademais, o velho e a criança do público, aportam a morte e a vida – o estado infantil que habitava aquele velho e a pequenina criança, que ainda mal sabia falar e reagia corporalmente e integralmente em afetos, com uma alegria que não nos cabe buscar seus sentidos, sendo, simplesmente, em alegria. O que não deixa de nos fazer perguntar e sonhar: em quais possíveis dimensões a abordagem clownesca da morte, o jogo e a experimentação poética dos palhaços tocaram e ressoaram, por um momento que seja (fugidio, efêmero, passageiro e sem intencionalidades) – o trágico alegre da vida? Puderam os palhaços brincar com a morte, para que estejamos cada vez mais próximos e entusiasmados da vida?



**Figura 32:** Momentos de apresentações do espetáculo. Fotos: 1) Daniel Tonsig; 2) Jeff Vásquez. Fotografias: Natasha Motta.

No período de julho a agosto de 2014, o grupo realizou dois projetos para concorrência em editais públicos de financiamento à cultura em nível municipal e federal, visando o aperfeiçoamento e a circulação do espetáculo, mas não fomos contemplados. Na fase destes

projetos, o grupo decidiu buscar um nome para si: Trupe Panapanã. Com texto de autoria coletiva, assim nos apresentávamos:



Panapanã é um coletivo de borboletas, bando que migra em certas épocas formando verdadeiras nuvens. A borboleta é um signo de transformação e metamorfose. Na interpretação mística é a alma de um guerreiro ou herói morto que volta a visitar a terra e, assim, tocá-la com sua parte de leveza e reavistamento do belo. Uma borboleta representa o ápice da vida efêmera, intensa, frágil e bela. Para nós, todos estes elementos metaforicamente constituem nosso bando de palhaços, que põe narizes e pés na estrada, com as asas de suas buscas artísticas e desejos num múltiplo colorido PANAPANÃ.

**Figura 33:** Cartaz do espetáculo “Do pó ao poporopó”. Arte gráfica: Jeff Vasquez. Fotografia: Natasha Motta.



**Figura 34:** Momento da cena final “Do pó ao poporopó: funeral clown”. Fotografia: Natasha Motta.

Cumprimos com nosso destino e encontro de panapanã, passamos por pesadumes e dores em processo de criação e encontro, com isso aprendemos e conquistamos a graça e a leveza como palhaços e artistas, junto com o público e aprendendo com os fracassos, sempre para uma nova vez e jogo, em apostas, recomeços e transformações. Nossa jornada de vivência e criação, com alegria trágica, vale um epitáfio para as criações em arte e vida que continuam e enlaçam nossas buscas e experimentações no tempo:

A maior riqueza  
do homem  
é sua incompletude.  
Nesse ponto  
sou abastado.  
Palavras que me aceitam  
como sou  
— eu não aceito.  
Não aguento ser apenas  
um sujeito que abre  
portas, que puxa  
válvulas, que olha o  
relógio, que compra pão  
às 6 da tarde, que vai  
lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai. Mas eu  
preciso ser Outros.  
Eu penso  
renovar o homem usando borboletas.  
(BARROS, 1998, p. 79)



**Figura 35:** Agradecimento final “Do pó ao poporopó: funeral *clown*”. Fotografia: Natasha Motta.

### 3.4 Exercício de composição Clownesca 2 – “Pesa-me Mucho”

#### 3.4.1 No quarto escuro

Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? (...) Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (...) Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo (...) Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! (...) E meu coração vem comigo. (...) As artes que fugiam. Mas eu com aquilo já tinha inteirado costume. Era ruim e era bom. (DIAS, 2001, p. 213-217).

O processo do segundo exercício de composição clownesca foi realizado de abril a agosto de 2015, com laboratórios técnicos e criativos, ensaios, montagem e apresentações de “Pesa-me Mucho” – espetáculo solo, com atuação e direção da palhaça e pesquisadora, com orientação dramaturgic de Esio Magalhães (palhaço Zabobrim, Barracão Teatro) e assistência de direção de Virgílio Guasco (Cia. Histriônica). Obtive financiamento do FICC-2014 de Campinas/SP, para a realização deste, aprovado como projeto de montagem na categoria de número clownesco (esquete de curta duração), com apresentações em praças, ruas e feiras da cidade de Campinas, já intitulado “Pesa-me Mucho”.

Em princípio, o que era uma proposta de prática experimental, processual e de pesquisa, que poderia resultar em um número clownesco solo, inicialmente voltado ao contexto da produção da tese, acabou tomando o rumo e a ambição de montagem de um espetáculo, através da obtenção de financiamento. A obtenção do FICC permitiu contar com a colaboração de vários artistas profissionais para a montagem do espetáculo, na área de concepção e execução de figurinos, adereços, trilha sonora e confecção de boneco. Permitiu ainda a aquisição de materiais para a confecção dos elementos cênicos para a montagem, registros fotográficos e videográficos de algumas apresentações e ensaios. Especialmente, pude contar com a colaboração de Esio Magalhães (palhaço Zabobrim, Grupo Barracão Teatro – Campinas/SP) para orientação cênica e dramaturgic do espetáculo.

A primeira fase do processo iniciou-se com laboratórios de treinamento técnico e exploração criativa, realizados de forma individual pela palhaça e atriz, três a quatro vezes por semana, com turnos de trabalho de três horas cada, por um mês e meio. O foco desse trabalho inicial era a retomada de meu trabalho prático e pessoal como palhaça, também envolvendo exercícios e técnicas de atuação, voltados à prontidão, à improvisação, ao jogo clownesco e à expressão corporal.

Os objetivos centrais eram: a) direcionar a prática como laboratório para composição clownesca tratando da morte, em diálogo com o trágico alegre em Nietzsche; b) explorar e refinar possibilidades outras de expressão e jogo da palhaça, para além de características, formas e repertórios cênicos de experiências anteriores.

Cada sessão de trabalho era iniciada com uma primeira parte nominada “aquecimento criativo”, seguido de improvisações a partir de determinados materiais, tais como, figurinos, objetos, músicas, textos, ações e situações. Nessa etapa, resolvi deixar de lado o roteiro inicialmente elaborado para o projeto de edital FICC, a fim de explorar outras possibilidades que poderiam emergir no laboratório experimental, tanto em relação ao jogo e à atuação da palhaça, quanto ao tema da morte.

O aquecimento criativo envolvia exercícios técnicos corporais com associação imaginativa, jogo e dinamização de estados psicofísicos ou afetivos-corporais, buscando com isso “pensar com o corpo” em expressão e improvisação. Em tal aquecimento, geralmente utilizava uma série de músicas de diversos ritmos e estilos, usando-as como influência e recurso para o jogo e o trabalho corporal. Atuando contra ou a favor do ritmo da música, deixando-me levar pelas melodias e ritmos, atmosferas e associações que as músicas desencadeavam na realização dos exercícios corporais. Também, provei realizar tal aquecimento a partir de ações específicas, feitas de variadas formas em repetições e variações de ritmos, por exemplo, despedir-se para sempre ou chorar.

Sublinho aqui a importância do trabalho com ritmo na poética clownesca, em que a atuação é marcada por um ritmo ligeiro e dinâmico. O ritmo se liga ao élan vital do palhaço em cena, já que sobretudo trata de pulsação. Pulsação e ritmo nas evoluções do palhaço no tempo e no espaço. Pulsações que, por um lado, reverberam das ações, do jogo e da presença do palhaço, por outro lado, constituem a qualidade e a vitalidade destes. Desse modo, pulsação também se liga ao “im-pulso”, ou seja, os impulsos que o corpo move e o fazem mover, os impulsos de e para o jogo e a relação com o público. O tempo-ritmo-pulso-impulso, de certa maneira, é a circulação sanguínea da cena e da atuação do palhaço, especialmente, no jogo de “bate e volta”, de dar e receber, agir e reagir, “pergunta e resposta”, ou como se diz na área, o “ping-pong” entre o palhaço e o público. O ritmo se liga à vida, portanto à vivacidade do palhaço e da cena clownesca, o que contagia o público e faz com que ele reverbere e pulse junto do jogo com o palhaço. Estas questões exigem treino da disponibilidade corporal do ator de forma integral, com capacidade de agir e reagir, com “um corpo-que-brinca” (PUCETTI, 2017), explorando diversos ritmos e formas junto dos fluxos genuínos da vivacidade da atuação,

para que as expressões (ações e formas) em jogo pulsem e reverberem suas forças e sentidos, inclusive, os risos do público.

Na maioria das vezes, o aquecimento se desdobrava em uma espécie de dança, pontuada por algumas ações, trazendo imagens cênicas, variação de estados, formas e movimentos, em jogos e expressões corporais. Mormente, os experimentos dessas práticas se desdobravam com qualidades e expressões fora do registro cômico e clownesco. Nesta etapa do aquecimento, não tomava como regra ou diretriz a realização dos exercícios como palhaça. Ao mesmo tempo, deixava livre o surgimento do jogo, dos impulsos e da experimentação no plano de atuação ou de estados clownescos.

Após o aquecimento inicial, então, partia para o direcionamento e o desenvolvimento dos jogos e exercícios como palhaça. Principalmente, explorando ações e movimentos a partir da dinâmica de triangulação, dividida em quatro momentos estruturais: 1) foco, 2) interesse, 3) ação, 4) ponto final. Para tal, improvisava livremente ou trazia ações e reações em torno de situações de um velório, também explorando movimentos, estados e comportamentos. Algumas vezes, introduzindo o uso e o jogo com objetos.

Outra forma de continuidade do trabalho era simplesmente seguir o aquecimento criativo como palhaça, ou seja, continuava a dança imagética com movimentos, ações e pequenas situações aleatórias dentro do estado e do jogo clownescos. Assim, surgiam pequenas situações e sequências de ações, com sentidos metafóricos e sem qualidade cômica evidenciada, tais como:

- 1) Navegar sobre o caixão, como se estivesse em uma nau, perdida no mar. Olhar o imenso e longínquo horizonte, perceber o público (imaginário) na outra margem, estando em plena solidão. Lançar a própria echarpe, como se esta fosse uma linha de pesca, em direção ao público, a fim de alcançá-lo e ser dali resgatada. Não conseguir, cair da nau, quase afogar-se e voltar à nau-caixão como tábua salva-vidas. Permanecendo só e à deriva na imensidão do mar.
- 2) Dançar sobre o caixão como uma bailarina de caixinha de música, ao som de “Fascinação”, cantada por Elis Regina, com movimentos suaves e etéreos, manipulando uma leve echarpe, até com ela se atrapalhar e enforçar-se sem querer.
- 3) Falar ao público (imaginário) que há alguém morto entre nós. Assim, iniciava a preparação de um belo velório, falando aleatoriamente sobre a iminência de um morto e mesmo da morte, entre nós. Portanto, deveríamos estar prontos e conformes, antes de nada, com uma boa recepção para o morto e a morte. O jogo com a fala baseava-se no medo e no tabu de falar as palavras “morte” e “morto”, como algo assombroso e proibido. Assim, reagindo a cada deslize em proferir tais palavras ou buscando formas de se referir a elas, sem dizê-las.

Tais improvisações surgiam do aquecimento criativo e traziam questões para um possível novo roteiro. E se o mote for tentativas inumeráveis da palhaça se suicidar, de formas esdrúxulas e sem êxito? E, ao fim, morrer por acaso, de forma infame, por um acidente tolo, fora das tentativas de suicídio? Se a palhaça fosse a própria causadora da morte do marido? – o que tentaria ocultar, até que isso se revelasse. Em progressão, buscasse eliminar as testemunhas, isto é, o próprio público. Por exemplo, lhes oferecendo chás e quitutes no velório, que ao fim ela confessaria ter envenenado. Talvez, a revelação se desse pela própria morte da palhaça, após a vigésima xícara de chá.

Não levei adiante tais possibilidades. O tema da morte já parecia suficientemente difícil para trata-lo como palhaça. Tendo em vista que eu almejava compor algo para ser apresentado na rua, em praças e espaços públicos, ponderei que matar o público ou buscar se matar ininterruptamente como palhaça, não me parecia muito convidativo e atraente. Considerei os prazos estabelecidos, as necessárias mudanças do projeto de montagem inicialmente apresentado ao FICC. Por fim, hesitei em levar adiante o investimento criativo nas possibilidades acima descritas.

Na dança imagética, improvisava e explorava ações específicas como palhaça e depois buscava selecioná-las, repeti-las e repertoriá-las. Ações em torno da situação de um velório, como, por exemplo, diferentes formas de: chorar, rezar, ficar bêbada, vociferar contra a morte, receber convidados, fumar, esperar, benzer o espaço, blasfemar ou falar com deus. Também, como palhaça, brincava de dramatizar possíveis personagens presentes no velório, envolvendo seres sobrenaturais, como anjos e fantasmas.

No entanto, no decorrer das sessões de trabalho, muitas dessas ações e fragmentos dispersos não eram retomados e repetidos, assim, alguns eram perdidos. Atualmente, avalio que o fato de não serem integrados ao desenvolvimento de uma ação dramática ou a uma cena e situação determinada, os tornavam simples formas de fazer algo (por exemplo, cinco maneiras de chorar). Então, lá pelas tantas, a simples repetição de tais fragmentos, como partituras de fixação de repertório de ações e gestuais diversos, não fazia sentido.

A experimentação de diversas peças de roupa, como possíveis protótipos de figurinos, também fazia parte do processo de exploração do jogo e da multifacetação da palhaça. Havia duas questões básicas para a experimentação de possíveis figurinos: 1) como se vestiria e se apresentaria minha palhaça como viúva? 2) como a palhaça gostaria de se vestir hoje?

Também foram desenvolvidos jogos e improvisações com objetos que poderiam estar presentes em um velório ou na bolsa da viúva palhaça. Tais como: vela, fósforos, flores, lenços, papel higiênico, bebida, incenso, remédios, cigarros, bíblia, etc.

Passei a explorar continuamente o uso da voz, através de vocalizações e sonoridades junto das ações e reações da palhaça. Tal exploração envolveu exercícios de incorporação de sons vocais aos movimentos, ações e reações da palhaça. Assim como, o uso livre da palavra, buscando diversas tonalidades e tipos de voz. Até então, eu pouco usava a voz como palhaça, seguindo uma atuação sem palavras, embasada na pantomima e busca de comicidade física.

Para a exploração do uso da fala em situações de jogo e de improviso, passei a utilizar algumas canções, com modificação de parte das letras, em paródia, especialmente para a situação de um cortejo ou preparação do velório. Tais como: “Trem das Onze” (Adoniran Barbosa); marchinha carnavalesca “Marcha do Remador” e “Gostava Tanto de Você” (Tim Maia).

Como parte de um discurso fúnebre ou homenagem da viúva palhaça ao marido falecido, investigando o jogo com a fala, as palavras e seus sentidos, explorei o uso de alguns poemas. Especialmente, “Funeral Blues” (Wystan Hugh Auden, 1936): “Parem todos os relógios, calem o telefone, impeçam o latido do cão (...) com tambores chamem a vinda do caixão (...) Ele era meu norte, meu sul, meu leste e oeste (...) um domingo campestre, meu meio-dia, meia-noite, minha fala, minha canção. Eu pensava que o amor duraria para sempre: eu não tinha razão”.

As improvisações e jogos com o poema citado traziam um tom estranho, por vezes, tocando o absurdo ou a ilustração escrachada, redundando não apenas na desconstrução do poema, mas também na perda de sua força. Ao mesmo tempo, parecia que eu me afastava demais de uma sensibilidade com morte, sem efeitos cômicos ou bons achados clownescos que justificassem ou sustentassem os possíveis resultados dessa experimentação.

Também, usei trechos da bíblia, especialmente os salmos. Por sua vez, o jogo com a leitura dos salmos fazia surgir um tom paródico, sarcástico e debochado. A leitura era entremeada de diálogos improvisados da palhaça com Deus, entre medo e afronta. Essas improvisações carregavam alguns traços absurdos, com preponderância do escárnio e de um modo de expressão mais característico do jogo do bufão que do palhaço. O bufão está na rede genealógica do palhaço e possui características que podem ser manifestas e afins com o palhaço, seu jogo e tipo de humor. Inclusive, está presente tanto na metodologia pedagógica de Lecoq, quanto na do Lume, como vimos no capítulo 1, como parte do processo de formação do palhaço. Nestes improvisos, eu encontrava qualidades e formas bufonescas que expandiam o espectro de minhas qualidades e modos como palhaça até então. No entanto, em minha percepção, isso se conectava mais com um auto deboche e escárnio de minhas próprias tentativas e formas de abordar os temas da morte, tocando também uma crítica à religião, o que saía do jogo de forma

leve e ridente. Ainda mais que, nessas improvisações, a ironia, o escárnio, o desprezo e o rechaço eram mais sobressalientes do que o humor ou o jogo cômico.

Retomei minha experiência pessoal em relação à morte de um irmão, primeiramente em forma de dança, depois em depoimento falado, sem atuação como palhaça. Após realizar o depoimento, a partir deste, provei dançar sensações, associações e memórias em torno da experiência, como palhaça. Nessa dança clownesca se alternavam diversas percepções sobre o que eu fazia, ora como sendo uma viagem muito pessoal e privada, ora como simplesmente uma dança fluída e prazerosa, mesmo em seus momentos de jogo com a dor e o sofrimento, se descolando de qualquer vivências e paixões da experiência real em torno da morte do irmão – em uma dança da sensibilidade boba no plano do jogo e da expressão teatral, com corpo-ser lúdico, clownesco e com “olho de teatro” (NIETZSCHE, 2007a).

Os depoimentos realizados me pareciam tão gratuitamente expositivos, que me soavam como uma espécie de exibicionismo, em exploração e “espetacularização” da dor ou de uma história pessoal. Parecia-me tão piegas e até mesmo clichê das formas contemporâneas de uso do depoimento pessoal e da não-teatralidade em cena, que, muitas vezes, parava para rir ou ria do que estava fazendo. Assim, deparei-me com a certeza de que eu não encontrava sentido algum em explorar minha vivência relacionada à morte do irmão, ao menos daquele modo. Me percebi distanciada, fria, debochada e desinteressada em me debruçar sobre essa vivência, que outrora me havia sido tão problemática. Desse modo, percebi uma superação e uma transformação dessa experiência em um plano pessoal. Não tinha qualquer necessidade ou interesse em expor, tratar ou escarafunchar a vivência em si deste episódio de minha vida, como uma situação a ser diretamente exposta em um plano artístico ou clownesco.

No entanto, o tema da morte ainda era um interesse e desafio para a realização de um experimento poético, cômico e clownesco, afetado pelos sentidos de afirmação da vida e de alegria trágica em Nietzsche.

Perguntava-me: como abordar cômica e poeticamente o tema da morte como palhaça? Pergunta que tanto fiz e refiz aos palhaços e a mim mesma como diretora, durante o processo criativo do primeiro exercício de composição clownesca. Sentia-me tão e mais aturdida do que eles diante dessa questão. Como encontrar o cômico e o risível através do que venho experimentando e realizando nos laboratórios individuais, nas brechas da gravidade, dos sofrimentos e dos tabus que recobrem o tema e as vivências em torno da morte? Diante de tal tema e de uma situação de velório, como efetivamente criar pelo jogo, pela fabulação, pelo fluxo de ações experimentais e lúdicas através da atuação da palhaça?

O que era recorrentemente claro e operativo, ou assim se tornava, nos processos criativos em que eu desempenhava a função de orientadora ou diretora de palhaços, parecia se desvanecer para mim mesma, em minhas próprias tentativas criativas como palhaça. No decorrer do processo, ficava cada vez mais anuviada com questionamentos; psicologismos; buscas de sentidos, enredos e formas de montagem; formas de tratamento da temática; desvios ou adequações aos padrões e características da linguagem do palhaço; anseios e expectativas; autocrítica exacerbada; falta de clareza e de distanciamento sobre como usar e direcionar os materiais que surgiam a cada sessão de trabalho. Ainda que, esse “poço-sem-fundo” evidenciava a profundidade existencial, atávica do pensamento nietzschiano, como tática clownesca, resolvi trocar a direção do que parecia não estar funcionando, para um outro lance e nova tentativa.

Busquei investir na exploração de algo bem concreto e objetivo: um caixão. Manipulações do caixão. Jogos de resignificação deste objeto. Deslocamentos do caixão pelo espaço. Formas de carregá-lo. Quedas e busca de *gags* e dificuldades cômicas no manuseio do caixão. Também, a própria reconstrução desse objeto cênico, reaproveitado da montagem anterior do primeiro exercício de composição (Do Pó ao Poporopó: funeral *clown*). Ajustes, colar, pregar, serrar, inúmeras negociações com o cenotécnico, aprender utilizar ferramentas, comprar peças, pregos, ruelas, dobradiças, etc., de certa maneira, lidando e desafiando as contingências da matéria e a artesanaria sobre os materiais concretos.

O caixão se tornou um forte símbolo do processo. Acabou por concretizar o peso em si, com muitos quilos. Os pesos do tema, das dificuldades do processo, do trabalho solitário, das tentativas que pareciam às cegas, da sensação de vazio diante da dispersão de possibilidades e materiais, da ausência de comicidade nos materiais que surgiam e da auto cobrança por isso, dos questionamentos de adesão ou ruptura dos modos de expressão e padrões de representação clownescas. O peso dos meus esforços, ao levar o trabalho muito a sério. Sem conseguir relaxar e simplesmente brincar como palhaça, sem deixar a leveza entrar e fluir nos modos de trabalhar, experimentar e criar. Porém, em uma perspectiva clownesca, se havia “fracasso”, era um caminho importante.

O caixão a cada dia se tornava mais pesado, com acréscimo de tábuas, peças, rodas e estruturas metálicas de suporte. Foi dividido em duas partes para facilitar em seu transporte. Com isso, foram acrescentadas ainda outras tábuas, parafusos e ruelas para que ele pudesse ser remontado. As manipulações e deslocamentos com o caixão, buscando explorar *gags*, acidentes, caminhares e formas de carregá-lo em um cortejo, exigiam-me muita força e esforço físicos para lidar com o peso do objeto. Muitos roxos e lesões musculares até encontrar as

corretas manipulações, bases e alavancas corporais para levantar, sustentar ou baixar o caixão, assim como, posturas e compensações com o corpo para apoiá-lo ou movê-lo. A busca de uma saída para trabalhar com algo concreto, sem muitas divagações, tornou-se algo realmente pesado de lidar.

Entrar em sala para ensaiar era literalmente carregar um caixão, um peso morto, ainda, sentindo dores musculares. Aquilo se tornava um ato heroico e patético de uma atriz levando tudo muito a sério. Ao lembrar, causa-me riso tal *via crucis* com um caixão, sem paixão. *Via crucis*, “todos passam” (LISPECTOR, 1998, p. 33). E, assim, a palhaça passava ao largo.

Nesse período, convidei Virgílio Guasco para ingressar no trabalho, a fim de que ele atuasse como um “olhar de fora”, com disponibilidade para acompanhar algumas sessões do laboratório, observar, fazer sugestões, assistir aos materiais esboçados e às improvisações. Dessa forma, juntos poderemos avaliar, debater, fazer escolhas, encontrar rumos e direcionamentos para o que eu vinha fazendo. Virgílio fez parte do primeiro exercício de composição clownesca como palhaço, no qual desenvolvemos uma pequena trajetória de trabalho juntos, com conexão, sinceridade e abertura. Além do mais, ele era especialmente perspicaz e fluído em seus jogos e proposições como palhaço, com ótimas respostas e saídas criativas. Sendo assim, o convidei para realizar assistência de direção.

O trabalho realizado na etapa inicial de forma individual foi como a entrada em um “quarto escuro”, onde me deparava com inúmeros materiais e experiências pregressas de minha formação, trajetória teatral e clownesca. Encontrava-me com desejos e possibilidades que estavam lá, como que esquecidos ou deixados de lado e, ainda, em alianças e confrontos com novos desejos e expectativas. Um quarto escuro, caótico, com *flashes* e cenas que não paravam de se formar, se presentificar e se evanescer, em grande dispersão, como um sonho que eu atuava acordada, trabalhando sozinha em sala. Um “quarto escuro” labiríntico, um depósito teatral e ao mesmo tempo pessoal, repleto de histórias de vida, vivências em vida e arte, possibilidades, mobilidades e caos de um “limbo” criativo, despertando ainda outras aberturas para outros quartos e entradas, não menos obscuros.

Diante do trabalho solitário, do medo de perder-se, do senso de direcionamento, da expectativa em realizar um bom trabalho, tomei como guia o meu próprio olhar exterior e crítico sobre o que eu fazia. Tal olhar se tornava uma voz externa internalizada, que já não sabia emudecer, ouvir e ver o que agia ou podia agir – em necessários equilíbrios e conjunções criativas entre observar-se em ação e agir. Pensar em ação e, sobretudo, deixar que as ações criem e movam seus próprios pensamentos em corpo, estados, forças, formas, expressões e jogo.

Grotowski (1993) ao tratar sobre sua concepção de *performer* como “*doer*” (homem de ação), traz a imagem deste como sendo dois pássaros: um pássaro que bica (age) e um pássaro que sobrevoa e se olha simultaneamente, ou seja, um estado de “ser duplo” e não cingido, em uma experiência plena e não dual<sup>278</sup>, no qual ao mesmo tempo o ator age e observa-se em ação, na presença simultânea e conjugada de envolvimento e distanciamento, ação e pensamento no trabalho do ator. Como concebe Nietzsche:

(...) se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, a criação dionisíaca é o jogo com a embriaguez (...) O servidor de Dioniso deve estar em estado de embriaguez e ao mesmo tempo permanecer postado atrás de si como um observador. Não é na alternância entre lucidez e embriaguez que se encontra o estado dionisíaco, mas em sua simultaneidade. (NIETZSCHE, 2005c, p. 91)

No decorrer do processo de ensaios, o pássaro que sobrevoava tomou o lugar da ação, como grande observador, comentador, crítico, diretor, dramaturgo, bicando sobremaneira o próprio pássaro atuador – o que impedia o baile e o voo da presença da palhaça em ação, jogo e criação desimpedida. Distanciada do processo, observo que o mergulho em si, em um “quarto escuro”, ao mesmo tempo se colava e se desviava do tema da morte, especialmente do tratamento disso como palhaça. Ainda que, através do tema ou dessa situação. Assim, acabava encerrada em uma tentativa de representação (clownesca ou não) de um velório.

A seriedade com o tema e a situação de um velório, não permitiu a abertura para a própria brincadeira e o jogo desprendidos da palhaça, que podia mover-se para além da morte e de um velório. Na busca de finalidades e juízos para a criação, com um sentido de “correção” ou de fazer “o melhor”, na busca das formas e modos “exatos”, eu me tornava uma mestra da gravidade, ainda com um espírito de suportaçã, como o camelo de Zaratustra, em que um redemoinho em torno de valores, finalidades, formas teatrais, referências da tradição e da atualidade da palhaçaria, então, por mim eram tornados pesos e deveres, sobretudo, dúvida e descrença sobre meu próprio trabalho criativo como palhaça.

O jogo da palhaça poderia não estar apenas atrelado à situação em si de um velório (com ações, relações e comportamentos conformes) e da representação clownesca disso, mas, no que acontece e surge através de suas relações, ações e reações, estando numa situação de velório, para além da representação deste e mesmo de uma viúva. Por exemplo, quantas coisas podem ter na bolsa de uma palhaça, mesmo num velório, além de velas, bíblia, incensos, cigarros, lenços? Sendo esta, por exemplo, um objeto lúdico de surpresas para desenrolar possíveis jogos

<sup>278</sup> “Preocupados em bicar, e embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemos de fazer viver aquela parte de nós que olha. Então, há o perigo de existir apenas dentro do tempo e, de modo algum, fora do tempo. Sentir-se olhado por essa outra parte de si (aquela que parece estar fora do tempo) traz outra dimensão” (GROTOWSKI, 1993, p. 4).

e *gags*, em dissonância com um velório e os comportamentos esperados nessa situação? Seria essa dissonância um necessário rugido do leão se negando a carregar os fardos da “finalidade” ou uma necessária despretensão da criança ao simplesmente brincar, em leveza e prazer de “palhaçar”?

O “próprio”, o “pessoal” no trabalho com o *clown* engaja o sujeito de corpo e alma, suas sombras e luzes. O “quarto escuro” foi o meu deserto. De alguma forma, não deixava de querer repetir e reviver minha vivência no velório de meu irmão. Ao mesmo tempo havia a ausência de um luto e o desejo de transformá-lo. Portanto, de alguma forma, ainda um luto presente. No deserto do “quarto escuro” buscava a transfiguração em criança, dar corpo a uma transformação, em parte realizada no plano pessoal da existência, em reafirmação do vivido, excedendo e transfigurando o próprio vivido no plano da arte e da alegria trágica e vital do palhaço.

As percepções e avaliações na condução e no comando do processo que eu mesma realizava, com uma autocrítica negadora, depreciadora e desacreditadora de minha parte camelo e em espírito de gravidade, tornou-se um conflito encurralador. Na tentativa de superá-lo, mais eu me punha em trabalho, com engajamento e demasiados esforços “sérios” no processo como atriz e palhaça. Com isso, não alçava proposições e experimentações mais arejadas, leves, lúdicas, operacionais e até objetivas.

Nesses conflitos de vozes e forças, tentativas e fazeres na multidão do meu “quarto escuro”, elevava-se a noite caótica da morte no processo criativo, também uma travessia pelas minhas próprias sombras e pontos cegos. Ao levar-me muito a sério, não portava o lume do riso sobre mim, meus intentos e processo laboratorial, para o encontro de saídas leves e com alegria na criação, especialmente, como palhaça. Assim, perdia o passo da palhaça, o baile jocoso e vivaz com a morte e comigo mesma por meio da palhaça, que mal tinha espaço para brincar livremente. O meu leão rugia e assustava a minha criança, nisso o camelo e seu espírito de suportação heroica acabavam por se impor.

Dessa forma, não me abria à derrisão inocente, infantil e poética da palhaça no seu próprio desconhecimento e na sua própria descoberta da morte, e do que daí podia despontar, para além das significações, conjecturas, reflexões, questões poéticas, estéticas, filosóficas da pesquisadora, atriz e diretora. Realmente, precisava permitir-me à terceira metamorfose, entrar no território do não-saber e do fazer experimental do palhaço, à luz do riso prenhe dos jogos infantis-clownescos, nos devires, jogos e descobertas de Querubina.

### 3.4.2 Início da orientação dramatúrgica e clownesca

Conforme o planejado, a orientação cênica de Esio se deu a partir do final do segundo mês de ensaios. Inicialmente com encontros quinzenais e no quarto e último mês uma vez por semana. A escolha de Esio Magalhães<sup>279</sup> para orientação deveu-se primeiramente pela minha admiração por seu trabalho como palhaço. Além disso, ele apresenta características que me interessam desenvolver como palhaço, como a criação e a encenação de espetáculos clownescos em longo formato, pautados na dramaturgia do palhaço, com desenvolvimento de fábula; uso e apropriações de princípios de tradições e formas poéticas variadas, como a arte do palhaço do circo brasileiro ou de picadeiro, o teatro de máscaras e o teatro popular; mestria e desenvoltura como palhaço, com forte comicidade física, uso da fala, jogo fluído, excelente vinculação e interação com o público – enfim, eram maestrias que me interessavam.



**Figura 36:** Palhaço Zabobrim (Esio Magalhães), no espetáculo “Circo do Só Eu”. Fotografia: arquivo do Barracão Teatro.

Esio também aborda o tema da morte, em dois de seus espetáculos clownescos: o solo “WWW Para *Freedom*” e “Amor Te Espero”. No espetáculo “WWW para Freedom” (em cartaz há 17 anos), Zabobrim é um soldado de uma operação militar que busca libertar um povo do seu terrível ditador, em um lugar e tempo não definidos<sup>280</sup>. Nesta operação controversa, ele encontra o soldado Willy, um amigo e companheiro de infância (como se estivesse sempre

<sup>279</sup> Esio Magalhães – palhaço Zabobrim, sócio-fundador do Barracão Teatro (Campinas/SP), onde pesquisa a linguagem da máscara e o trabalho do ator, em parceria com a diretora Tiche Vianna.

<sup>280</sup> A guerra dos EUA contra o Iraque, iniciada em 2003, foi o acontecimento que disparou a criação de um número clownesco por Esio. A partir dele, Esio desenvolveu o roteiro e o espetáculo “WWW para Freedom”, sem fazer referências factuais e históricas desta guerra.

dentro de uma tenda do acampamento de guerra, sem nunca ser visto pelo público). Willy durante a guerra acaba enlouquecendo e comete suicídio. O palhaço Zabobrim, através do jogo e da poesia clownesca, cria uma atmosfera onde o riso e o lirismo tocam a crítica à guerra e às formas de opressão contra a vida. “WWW para Freedom” é um código de operação militar que marca a comunicação por *walk talk* do soldado Zabobrim com seu comandante, quem emite as ordens de guerra que aquele deve seguir. Diante do suicídio do amigo, o palhaço passa a questionar qual liberdade uma guerra pretende promover a um povo? Através da matança, do extermínio e da tomada de poder, afinal, qual liberdade se quer? Zabobrim, então, ao final do espetáculo, justamente na hora crucial de bombardear o alvo, inventa a sua própria “guerra”, clownesca e festiva, lançando aviões de papel e bombas de chocolate no público. Em entrevista Esio coloca: “A ideia de lutar pela democracia de um povo é a jogada de *marketing* de toda guerra. Continuamos produzindo ignorância em nome de interesses que não são propriamente a paz. (...) O homem incorpora da sociedade conceitos de liberdade que o aprisionam. A grande liberdade é você se libertar de todas as amarras, como faz o palhaço, cuja essência é infantil”<sup>281</sup>.

No espetáculo “Amor te espero” (2010), uma dupla de charlatães itinerantes (Esio Magalhães e Kuarahy Fellipe), irmãos gêmeos, vende um prodigioso elixir que promete saúde e vitalidade imbatíveis. Em viagem, o carro deles estraga, obrigando-os à passarem a noite em uma estrada erma. Nessa situação, a Morte (Cíntia Biroche), apresenta-se como uma misteriosa e sedutora mulher que lhes seduz. Ambos se apaixonam por ela, sem saberem que ela é a morte e quer tirar-lhes a vida. No entanto, por distração, acaso e inocência eles sempre acabam vencendo a morte. Os gêmeos são tipos físicos completamente diferentes e com características comportamentais contrastantes, o que exacerba o contraste e o *nonsense* cômicos, com Zabobrim como palhaço augusto e Mirabosa como *partner* em função de escada e *Clown Branco*. O espetáculo apresenta uma série de contrastes para a produção de comicidade, também no tratamento do tema (morte x vida), em que os charlatães são vendedores de “vida” (o elixir prodigioso) e sofrem o acosso e a sedução da morte, por ela se apaixonando. Tais espetáculos, referidos acima, são composições que expressam cenicamente paradoxos do tragicômico, o jogo de contrários do grotesco em um plano poético e cômico do palhaço.

Entre os anos de 2013 e 2014, realizei duas oficinas de palhaço com Esio que corroboraram meu interesse em vir a desenvolver um trabalho de composição clownesca com sua orientação, em um plano conjugado de aprendizagem e criação. Seu modo particular de condução das oficinas, como palhaço-pedagogo, em envolvimento criativo, com uma postura

---

<sup>281</sup> (In: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1286683-esio-magalhaes-ridiculariza-a-guerra-na-peca-www-para-freedom.shtml>>. Acesso em 20 de agosto de 2018).

positiva, sincera, leve, prazerosa, sem embrenhar-se nos procedimentos relacionados à “via negativa” ou no constrangimento do aluno-palhaço, também me interessavam sobremaneira. Nas oficinas com Esio, eu me reconectava com o grande prazer de atuar, experimentar, improvisar e brincar como palhaço, descobrindo novas qualidades, características e jogos, através de improvisos e exercícios conduzidos por ele.

Diante do que apresentar ao Esio, tendo em vista o que havia realizado nos laboratórios iniciais, me deparei com o caos, a dispersão e a enorme quantidade de materiais em registros diversos (ora clownesco, ora bufonesco, ora simplesmente teatral e dramático). Uma imensa profusão de fragmentos dispersos, sem quaisquer enlaces ou encadeamentos. Sem desenvolvimento de ações dramáticas em situação ou mesmo elaboração de números e *gags* clownescas. Não havia qualquer caráter de resultado ou mesmo esboço de cena, muito menos de esquete clownesco. Realizei a seleção de alguns materiais, advindos das experimentações em laboratório, buscando articulá-los para a construção de um roteiro e enredo forjados, na tentativa de construção de uma possível estrutura dramática do esquete. Nesse processo, sentia-me na incumbência de mostrar resultados, ainda que parciais e rudimentares. Tal processo se deu de forma bastante racionalizada e também preocupada em mostrar “bons resultados”.

Já na primeira mostra e encontro, Esio trouxe uma questão fundamental. Segundo ele, o que eu apresentara era “uma viagem caótica, sem bilhete algum para a plateia ingressar, então, poder partir e viajar junto”. Não havia clareza no que eu apresentava, no que acontecia, nem sobre qual era o argumento clownesco, como se eu estivesse em universo “fantasmagórico”, cheio de metáforas, em relações e conversas com o invisível, com visões obscuras – o que, então, ele não conseguia acessar como público. Evidenciou a importância de ações concretas, em encadeamento e progressão, relacionadas ou não com temáticas-chaves, mas com situações bem delimitadas – sendo estes pontos fundamentais de partida para a improvisação e a criação dramática do palhaço.

Em acolhedora conversa, entremeada com relatos de experiências diversas dele como palhaço, ele colocou-me várias questões. “Qual é o tema, afinal? Morte de um ente amado, suicídio, crítica à religião, celebração da vida? A partir de um tema ou situação específica, então, o que, como e por que abordá-lo? Eu estaria pronta para o embate em praça pública com quem é da religião que eu parecia atacar? (em função do uso paródico da leitura dos salmos, como parte do que apresentei). Então, se era esse o meu objetivo, o que eu fizesse teria que ser suficientemente forte e consistente para tal. Quem morreu? Quem está no caixão? O caixão é simplesmente um objeto a ser manipulado ou é a presença de um ente querido? Qual a relação

com este ente e não com o “objeto-caixão”? Por que você morre se quer falar sobre a vida? (na apresentação introduzi a cachaça envenenada, morrendo ao final, como um *deus ex machina* de finalização). Como se dá a relação fundamental com o público, já que você sugere ou pretende que as pessoas sejam seus convidados, amigos e familiares no velório? ”.

Esio me apontou a necessidade de clareza, sucessão e progressão de ações concretas, em situações bem determinadas, especialmente, fundadas em “como a minha palhaça faz isso”. Além do mais, atentou para a necessidade de criação de jogos, problemas e *gags* cômicos inseridos no entremeio e no desenrolar das ações. Ao fim questionou-me: mesmo ao tratar de temas sérios ou dolorosos, qual é o objetivo final do palhaço? Fazer rir, respondi.

Recomeçar de novo. Partir de situações claras e ações concretas, como palhaça: preparação do velório do marido; chamado do público, com desenvolvimento da relação da palhaça com as pessoas, como sendo seus convidados, familiares e amigos, possíveis encontros com rivais ou presenças indesejadas, como uma amante do falecido ou um cobrador de dívidas pendentes deste. O caixão não devia ser simplesmente um caixão, mas o marido amado da palhaça, com o qual ela podia se relacionar, interagir e conversar, como se ele estivesse vivo, ainda que morto perante os olhos de todos.

Por fim, Esio lançou uma pergunta diretriz: qual o final, aonde você quer chegar? Pois, conforme indicou, se ainda não sabemos o meio, o final pode nos levar até ele. Assim, ao mover-nos em direção ao final, como ponto de chegada e alvo do que se pretende, encontramos o meio, o que devemos fazer para isso.

O encontro foi extremamente profícuo e também desestruturador. Ainda que estivesse totalmente de acordo com as colocações e percepções de Esio, o abandono ou a desistência do que havia rudimentarmente elaborado e apresentado dava a sensação de inutilidade daquele mês e meio de experimentos. Como se nada daquilo pudesse me servir ou servir à elaboração do esquete. O arranjo que eu havia apresentado, tampouco era algo que me convencia em sua proposta e forma, não encontrava gosto e prazer em fazê-lo, ainda que tenha me esforçado para tal. Assim me perguntava: onde está Querubina (a minha palhaça)? Esta pergunta, Esio também me fez ao final do nosso primeiro encontro. Morreu? Está no umbral? – hoje pergunto-me, e rio. E acrescento: o que precisava ou ainda precisa morrer para a “vida”, a vivacidade, a inteireza e o jogo pleno de Querubina?

Nessa revisão reflexiva, percebo dois erros táticos fundamentais. O primeiro foi ter abandonado por completo o roteiro inicial, a fim de explorar outras possibilidades, sem retomá-lo, julgando-o desinteressante. Findado todo o processo, me abismo por não ter investido e

explorado o roteiro inicial. O segundo erro foi querer mostrar resultados (e bons) a Esio, ao invés de processos e cegos tateares.

Para o projeto da montagem de “Pesa-me Mucho”, havia delineado um roteiro básico, com sucessão de episódios que formavam um enredo. A palhaça como viúva monta o velório de seu marido em plena praça pública. No velório, o público é tratado pela palhaça como sendo os convivas, familiares e amigos dela e do falecido. Ao abrir o caixão para as despedidas finais, diante do temor e do assombro com a figura do marido morto (“Anão Bala de Canhão”, o homem bomba do circo), a palhaça não consegue lhe dar o último beijo de adeus. Para enfrentar a situação, a viúva se embriaga, tomando de uma só vez uma garrafa de aguardente. Na embriaguez, perde as estribeiras e acaba por beijar um homem vivo do público. Aí, encontra novo amor, nova paixão. Diante do entusiasmo de beijar o novo amor (ou outros homens vivos, conforme a interação com o eleito do público), e não o marido morto, ela sente-se tomada pela alegria e a embriaguez de estar viva. Então, subitamente, começa a passar mal. Assim, percebe que sua cachaça era um veneno mata-rato, que havia tomado por equívoco. Logo, acabaria por morrer, mesmo querendo viver. Vindo a padecer junto do marido morto, caindo morta e, assim, casualmente, pousando os seus lábios junto dos dele – o que configuraria o último beijo. Nesse momento, ao som da música “Besame Mucho” (de Consuelo Velásquez), ela e o marido (um boneco anão) se beijariam e iniciariam uma dança. Ao fim, ela junta-se com o marido falecido, dentro do caixão.

Após o primeiro encontro com Esio, suspirei diante de um mês e meio de experimentações e esforços que me pareciam perdidos. Fiquei aflita diante dos dois meses e meio restantes. Não só para dedicar-me à composição do esquete como palhaça, mas também realizar toda a produção e a contabilidade comprobatória do projeto, extremamente burocrática.

### **3.4.3 Primeira saída de rua – o cortejar de Querubina**

Após o segundo ensaio com Esio, ele sugeriu que eu experimentasse sair na rua como palhaça, em cortejo com o caixão, explorando relações e jogos livres, a fim de experimentar o jogo, a improvisação e a relação da palhaça com as pessoas na rua, utilizando elementos advindos do meu processo de laboratório e ensaios.

A primeira saída de rua da palhaça em cortejo com o caixão ocorreu no saguão do Ciclo Básico I da Unicamp, local de passagem de estudantes, em frente do principal restaurante universitário. A palhaça despontava no espaço carregando o caixão, chorando com uivos, engasgos entre prantos, gestos melodramáticos e farsescos. No cortejo, subitamente, a palhaça

se alegrava em encontrar um pretense amigo, dela e do falecido, festejando o encontro fortuito com efusivos cumprimentos. A alegria infantil da palhaça ao encontrar pessoas como se fossem conhecidos próximos, rompia os choros e lamentos. Então, ela se aproximava para convidar a pessoa para o velório, contava como havia preparado belamente o marido para uma ocasião tão especial.



**Figura 37:** Querubina, saída de rua. Foto: Natasha Motta

Dava a notícia óbvia e fatal: o falecimento de Genival (o marido), que estava ali de corpo presente para também fazer o convite para a sua derradeira festa de despedida, o seu velório. Inventava relações e vivências que haviam tido com o falecido, revelando o que este falava ou pensava da pessoa em questão.

Nessa intervenção, foram exploradas pequenas *gags*, como por exemplo: usar desodorante de ambientes para afastar o cheiro ruim do morto e de alguns dos transeuntes; jogos com papel higiênico ao secar lágrimas e assuar o nariz; passar batom e pentear-se sedutoramente cômica, a fim de se mostrar como uma bela viúva. Também distribuía santinhos com a foto de Genival para convidar as pessoas para o velório, como forma de aproximação para possíveis jogos e relações.

No cortejo, Querubina mostrava-se uma viúva cortejadora. A palhaça chorosa buscava consolo junto das pessoas. Muitas vezes, desdobrando um jogo cômico de sedução, provocação e sarro, especialmente, ao se relacionar com homens. Como viúva desolada, mas ludicamente

safada, em seus modos de chorar com gemidos e sensuais insinuações corporais e lábios em pedido pícaro de beijo nos cumprimentos de pêsames. Os jogos de sedução em tom mais escrachado eram os que provocavam o riso imediato das pessoas. A palhaça atuava com desenvoltura e presença no desenvolvimento de relações e jogos com as pessoas com quem cruzava, com adesão e aceitação do público casual de estudantes e funcionários da UNICAMP. Como tantas vezes afirmado, evidenciava-se o papel fundamental do público na construção poética do palhaço.



**Figura 38:** Primeira saída de rua – improvisos e relações de Querubina. Fotografias: Natasha Motta.

Por vezes, cogitei que o segundo exercício de composição clownesca poderia deter-se no aprofundamento da realização de um cortejo da palhaça com o caixão, por ruas e praças da cidade, investindo na realização de micro-cenas e interações livres com as pessoas, em um cortejo itinerante, em uma visão “em negativo” do cortejo dionisíaco: anunciando a morte e trazendo o caixão no lugar do falo. A palhaça como que perdida na cidade buscando o cemitério ou um bom lugar para velar e enterrar o marido. Por esse caminho, não se daria a configuração ou a apresentação de um espetáculo, mas uma intervenção clownesca em itinerância por espaços públicos de passagem de pedestres ou de convívio social e lazer. Uma intervenção clownesca no cotidiano da cidade, podendo incluir, por exemplo, pegar ônibus com o caixão, comprar ou buscar apetrechos necessários para preparar o velório, ver vitrines e escolher sapatos e roupas

para vestir o morto, tudo com a participação do próprio morto no caixão. Enfim, trabalhar sobre a mais prosaica imanência de um tema “transcendente” como a morte.



**Figura 39:** Fotos acima: saída de rua na Praça Carlos Gomes (centro de Campinas-SP). Fotografias: Natasha Motta.

### 3.4.4 Processo de montagem

A cada ensaio com Esio estipulávamos tarefas, tendo como foco o desenvolvimento de um roteiro de ações, em encadeamento, progressão de acontecimentos e sucessão de situações e cenas, com construção de um enredo, ou seja, uma história a ser “contada”, no plano de jogo da palhaça e de uma composição cênica e clownesca. Primeiramente, partíamos da apresentação do material cênico que eu elaborava em ensaios individuais e outros com colaboração de Virgílio Guasco (assistência de direção), a partir das tarefas e das indicações que haviam sido definidas em encontros anteriores com Esio. Então, a cada vez apresentava as cenas elaboradas a Esio que observava, apontava indicações, questões e propostas que serviam às novas reelaborações em improvisação sobre o material pré-estruturado, neste primeiro momento com o seu acompanhamento e colaboração. Assim, o processo seguia em montagens e desmontagens, em (re)estruturações, mudanças e lapidações contínuas que se davam em ensaios solos ou com a colaboração de Virgílio ou com a orientação de Esio.

Durante o processo, sobretudo, eu buscava seguir as orientações de Esio que eram tão claras, evidentes, interessantes e divertidas, vindas do envolvimento e da colaboração criativa dele em relação ao que lhe apresentava e, também, ao que eu pretendia, todavia, de forma não muito clara e evidenciada no material cênico que lhe mostrava.

A presença de Virgílio tornou-se fundamental, pois o trabalho solitário me exigia muita disciplina, persistência e imaginação. Ele me observava e buscava comigo possíveis soluções para a elaboração de cenas, a partir de minhas improvisações como palhaça, ou, eu lhe apresentava os materiais já elaborados individualmente, também provando relações da palhaça tendo ele como público. Ele me auxiliava a buscar saídas e fazer escolhas a partir do eu que ia improvisando e elaborando, realizando a fixação dos materiais que iam compondo as cenas, a partir dos roteiros esquemáticos estipulados a cada encontro com Esio. Com ele, íamos construindo a “carne” do “esqueleto”, ou seja, da estrutura que se montava com o trabalho de improvisação, elaboração e roteirização estrutural orientados por Esio.

Nos primeiros ensaios com Esio, nos detivemos no desenvolvimento da primeira cena de chamamento ou convocação do público, sendo este tratado como convidados, familiares e amigos da palhaça e de Genival, seu marido falecido. Também, envolvendo um cortejo inicial com o caixão, como forma de chegar no espaço, intervir no cotidiano com a palhaça, interagindo com as pessoas em improvisação. Para o cortejo, buscamos desenvolver determinadas *gags* clownescas e microssituações a partir de algumas atividades em torno da viúva (enfeitar-se,

limpar o nariz, etc.), tendo como objetivo principal: anunciar o velório (espetáculo) e convidar o público (como amigos e familiares) para essa derradeira festa de despedida.



**Figura 40:** Saída de rua em praças do centro de Campinas-SP. Fotografia: Natasha Motta

Tendo estruturado o cortejo, era necessário trabalhar o “como” estabelecer o espaço de atuação, onde se apresentaria o espetáculo na rua, sobretudo a configuração do início de um acontecimento teatral-clownesco. Então, Esio propôs uma nova saída de rua, cujo principal objetivo era formar uma “roda”, ou seja, a palhaça conseguir a atenção e a adesão dos passantes-espectadores, formando uma roda deles em torno de si, ao apresentar as cenas em elaboração com improvisação e relação com o público. Conforme ele orientou: “vamos provar o material que temos na rua e junto do público, assim, buscar formar uma “roda”. Sendo que você pode improvisar e utilizar quaisquer recursos para atingir esses objetivos, tendo em vista o que estamos trabalhando”. Pelas saídas de rua, Esio convocava a “prova”, no sentido de experimentar e testar, também, de perceber e avaliar como resultava o material cênico em elaboração e o jogo da palhaça diante do público e com este. Chamando as cenas e a própria palhaça para a realidade do seu espaço de atuação, expressão e relação – com o público, onde se evidencia ou não o acontecimento teatral-clownesco, o jogo, o riso e o próprio palhaço. Ou seja, através do que se efetua, se faz e se apresenta, enquanto elaboração formal e teatral-clownesca, o que acontece? O que move, pulsa e se desdobra da “obra” apresentada, no momento em que esta acontece ou é feita em forma, atuação, jogo e relação do palhaço com o

público, no aqui-e-agora de cada vez. Esta é a grande questão das artes vivas da cena, que toma ainda mais risco e aventura na arte do palhaço, já que envolve a relação direta com o público e a improvisação, tanto com seu repertório elaborado, quanto com o que acontece no momento em que a apresentação se faz. Aliás, como ensinam todos os palhaços experientes, o público é o grande mestre do palhaço, afinal, é ele quem vai mostrar ao palhaço se ele faz graça ou não, se comove ou não, se algo acontece entre o palhaço e o público ou não, se ambos fazem parte de uma brincadeira ou se o palhaço está sozinho em cena, encerrado no seu próprio universo (e quiçá, em uma diversão restrita a ele mesmo).

Desse modo, as saídas de rua eram também experiências de “picadeiro”<sup>282</sup> para mim como palhaça, o que também remonta a prática pedagógica e poética do palhaço circense, ao lançar-se ou ser empurrado para dentro do picadeiro (como mostra a emblemática lenda do surgimento do Augusto), tendo aí que se virar – com os recursos que têm, arriscando-se para além do que sabe, do que tem ou pode controlar, junto do que sobrevém, com a possibilidade de um iminente fracasso irremediável ou de saídas alegres e lances arriscados sobre os próprios fracassos ou a iminência destes, em um jogo que se torna vital ou fatal para o palhaço em cena.

### **3.4.5 Segunda saída: formar uma roda no olho da rua**

A saída foi realizada na praça Rui Barbosa, no centro de Campinas, área comercial de intenso movimento de pessoas. Minha tarefa e objetivo como palhaça eram formar a “roda” com público. Em ensaio havíamos selecionado e desenvolvido pequenas *gags*, cenas e jogos de relação com o público, com base nas experiências anteriores. Assim, chegamos a determinados repertórios, para uso aleatório conforme o momento e as relações da palhaça com as pessoas. Isto envolvia o pedido da palhaça para que os transeuntes a ajudassem a carregar o caixão, cantos paródicos para esta situação, entrega de santinhos como convite para o funeral do marido a ser realizado na praça (a despedida final de Genival), cumprimentos e conversas com conhecidos, tirar fotos com os amigos e Genival (caixão). Também aproveitando grande parte dos elementos surgidos, já anteriormente aqui relatados, na primeira saída de rua.

Querubina chegava ao espaço realizando o cortejo com o caixão, movimentando-se livremente pelos arredores da praça. Assim, eu buscava a experimentação livre do material elaborado em sala de ensaio, em relação com as pessoas na rua, em improvisação. Não determinamos um tempo de duração do cortejo, a fim de poder experimentar aleatoriamente e

---

<sup>282</sup> No sentido pedagógico e de ritual iniciático do palhaço, conforme a concepção do grupo Lume, nas metodologias do Retiro de Clown, assunto abordado no capítulo 1.

repetidamente os vários elementos trabalhados, em uma espécie de ensaio com o público e na rua.

No cortejo, ao encontrar um pretenso amigo, também pedia uma foto dele com a palhaça e Genival (o caixão), para eternizar o momento de um encontro tão especial, alegre e irrepetível. Também, para postar no *facebook* momento tão feliz e mandar a foto por *watts up* aos amigos, convocando a “galera” para o velório. Durante o cortejo, provei cantar algumas músicas em paródia, aproveitei marchas, formas de carregar e manipular o caixão – o que havia sido trabalhado no laboratório inicial.

As pequenas *gags*, como pequenas cenas elementares, muitas vezes, não ganhavam a atenção e o interesse dos passantes ao ponto de fazê-los pararem e assistirem à palhaça. Tais micro-cenas perdiam-se na balbúrdia dos movimentos e dos ruídos do centro da cidade. Poucas pessoas se detinham para olhar, assistindo ou espiando de longe o que a palhaça fazia. Até porque, avalio, não havia nenhuma menção ou proposição concreta de que algo realmente aconteceria ali, como um espetáculo, para além da relação proximal da palhaça com as pessoas e em deslocamento livre pelo espaço.

Ao apresentar e provar na rua os materiais cênicos repertoriados para o cortejo, percebi que, em muitos momentos, a formalização e a codificação deste repertório nos ensaios, acabaram se fechando à improvisação ou ainda às outras invenções, em relação ao que acontecia no momento da apresentação. Isso, avalio, se deveu ao meu modo de lidar com o material pré-elaborado, inconscientemente agarrando-me a ele, como forma de enfrentar a insegurança e o medo que eu senti em me ver sozinha como palhaça no meio da rua da cidade. Tais sentimentos foram reforçados pela reação e recepção negativas de muitos dos transeuntes, o que me gerou certo impacto inesperado – do qual não soube me distanciar, avaliar e direcionar para o próprio jogo da palhaça com o público.

As primeiras reações das pessoas, diante da visão de uma palhaça carregando um caixão, não eram de adesão, simpatia, aproximação e riso, muito pelo contrário. A maioria das vezes, as pessoas mostravam-se desconfiadas, afastavam-se ou seguiam caminhando balançando a cabeça em reprovação. Muitos faziam o sinal da cruz, imediatamente ao ver o caixão, e desviavam. Alguns me xingavam pelo desrespeito: “absurdo!”, “que horror!”, “tem gente que não tem mesmo o que fazer!”, “o que é isso, meu deus?!”, “nossa juntaram duas coisas horríveis: palhaço e caixão, credo!”. Outros mais curiosos, com aquela aparição estranha e despropositada, ficavam observando de longe, às vezes, se divertindo, também com a própria reação dos passantes.

Fui percebendo que as pessoas tinham não só medo e estranhamento de um caixão em plena rua, símbolo concreto da morte, mas, também, medo ou receio do que a palhaça poderia fazer com elas, em aproximação e interação. O subtexto parecia ser: “não vou deixar você me sacanear ou me fazer de palhaço, sai pra lá, não se aproxime!”. Um passante me abordou diretamente para saber se o que eu estava fazendo era uma pegadinha da televisão, se alguém sairia do caixão para assustar e troçar das pessoas. Assim, somava-se mais uma informação, não dantes cogitada por mim, sobre as possíveis desconfianças e distanciamento das pessoas. Afinal, o que era aquilo, uma palhaça e um caixão no centro da cidade?

Com isso me deparei com o tabu, o receio e o estranhamento de um caixão fora de lugar, descontextualizado de uma situação real de morte ou velório. A configuração e o aspecto realista do caixão em madeira, sem tratamento visual, cênico ou estilizado, junto de uma palhaça, com maquiagem, figurino, máscara do nariz, em performance evidentemente teatral, no meio da rua, no espaço público, causavam estranhamento, também repulsa e negação.

Esta conjunção formava um composto grotesco e dissonante, no sentido meyerholdiano, a ser explorado. Desde a figura real do caixão e a figura irreal da palhaça, o desencaixe de ambos no contexto do cotidiano e do espaço público. Uma palhaça lidando com um caixão e um morto, como se fosse algo completamente cotidiano e banal, em um plano teatral, em dessacralização e falta de seriedade com a morte, seus símbolos e objetos rituais, em jogo e alegria disparatada e incongruente.

No entanto, lidar com a negatividade e a repulsa inicial do público pela palhaça com o



caixão, era desconfortável, duro, frustrante, doloroso, difícil de transpassar e de virar o jogo. Assim, cada vez mais, eu adotava uma postura extremamente alegre e animada, para aproximar-me das pessoas, buscando deixar claro que aquilo tudo não passava de um jogo, uma brincadeira e eu não iria lhes fazer mal. Sobretudo, queria ser aceita e bem recebida como palhaça. Então, muitas vezes, deixava o caixão de lado e me movia livremente, afastada deste, buscando interagir com as pessoas, sem tal objeto temido.

Percebia o estranhamento ou a negação das pessoas, no entanto, sem qualquer clareza procedimental sobre como poderia tirar proveito disso. Dado que, este estranhamento poderia ter sido adotado como estratégia, efeito, jogo e escolha artística de disrupção, ou seja, como

parte e intuito da composição e da relação da palhaça com o público! Assim, não seria apenas um sentimento acerca da recepção negativa do público, mas a superação deste sentimento com investimento artístico e estratégico em provocar o estranhamento, às vezes, até a repulsa e a negação, como parte do jogo clownesco com o público.



**Figura 41 (página anterior) e 42:** Saídas de rua em praças do centro de Campinas/SP (fotos acima). Fotografia: Natasha Motta

Durante a saída, em continuidade do cortejo, me dirigia ao espaço de atuação, para começar as cenas de chamamento e encontro com o público, como se fossem os convidados, amigos e familiares da palhaça e do falecido no velório, com isso, visando à formação da roda.

Neste dia, a roda não se formou. No entanto, várias pessoas pararam para assistir, se localizando de forma distante e em linha reta, paralelamente à passarela central de passagem de pedestres. Local por onde passavam, viam a palhaça e se aproximavam da borda periférica da praça, sem adentrar e se aproximar do centro onde eu atuava. Diante disso, decidi ir livremente em direção ao público, posicionado frontalmente e de forma longínqua. Para lá, então, realizar a cena de relação com as pessoas, enquanto amigos e familiares presentes no velório, localizadas de forma dispersa e em linha reta. Diante da não formação da roda, acabei me aproximando de onde o público parava e se localizava, deixando o caixão de lado. As pessoas aderiam e se divertiam, mas tudo se tornou bastante caótico, pois as cenas e os repertórios ensaiados acabaram se tornando uma espécie de roteiro para a improvisação da palhaça.

Nessa segunda saída, para finalizar as interações com os convivas, sem ter mais o que apresentar como repertório do espetáculo, improvisando convidava-os para um brinde ao

Genival. O brinde nunca havia sido ensaiado, era realmente uma ideia a ser experimentada naquele momento. Distribuía copos plásticos e servia uma sidra barata, como sendo champanhe de primeira linha. Assim, convidava o público para um brinde conjunto, em homenagem a Genival e principalmente à vida, em alegria por estarmos vivos.



**Figura 43:** “Pesa-me Mucho”, cena do Brinde com o público. Fotografia: Natasha Motta.

Durante o brinde, comecei a brincar como uma moça que aproveitava o público presente e reunido para distribuir panfletinhos religiosos. Tratava-a como se ela fosse uma rival, amante de Genival, que tinha a petulância de aparecer no velório e distribuir convites (os panfletinhos) para outra festa de despedida e assim levá-los à outra praça. Em tom de provocação brincada, avisava que ela estava correndo risco de vida por continuar com aquela ação. No jogo com o público, me referia à moça, que estava bastante saliente em seu propósito de catequização, comparando-me com ela e exibindo-me como a única, a mais bela e sensual mulher que Genival teve na vida.

Enfim, fui servi-la de champanhe, ela me tomou a garrafa de sidra e se dirigiu correndo até o caixão. Deitou-se no caixão, jogou a bebida pelo ar, atirou os panfletos religiosos para cima, em um desequilíbrio evidente. O que ocasionou surpresa e muitos risos do público, inclusive meus. Restava-me observar, como palhaça, aquela cena. Fui até ela, a fim de abraçá-la e buscar que agradecêssemos juntas, reconciliadas diante do caixão. No entanto, ao ver que

a palhaça se aproximava, ela saiu saltitando rua afora, continuando em seu delírio. Enfim, da catequização ao delírio livre: viva a brincadeira!



**Figura 44:** “Pesa-me Mucho”, improviso durante a cena do Brinde. Fotografia: Natasha Motta.

Ao final, agradei ao público, e como atriz explicava às pessoas que o que haviam assistido era uma espécie de ensaio aberto, visando à criação de um espetáculo com a palhaça Querubina, no velório de seu esposo, em plena rua e junto do público. Colocava-me disponível para quem quisesse conversar sobre suas impressões – o que não ocorreu.

O espaço da rua abria-se para acontecimentos, reações e interferências imprevisíveis, trazendo um caos muito diferente dos processos criativos solitários, em organização e composição cênica. Um caos que vinha desorganizar o organizado. Quando eu tentava me assegurar na retomada de cenas e repertórios tal qual havia ensaiado, muitas vezes, percebia que perdia o interesse do público. Porque em estado de tensão perdia o jogo, a relação vivaz e sincera com o público, detendo-me e encerrando-me em uma representação cênica, e, de certa maneira, buscando disfarçar minha insegurança e desconforto.

Nesta segunda saída de rua, percebi que por não haver uma delimitação clara do espaço de atuação, após o cortejo realizado de forma aleatória no espaço pela palhaça, nada evidenciava concretamente que ali se daria um “espetáculo”. Então, cogitei fazer a delimitação da roda com uma corda de flores artificiais, aludindo a uma coroa mortuária, demarcando de forma concreta e visual o espaço de atuação e a linha para a aproximação e o posicionamento do público.



**Figura 45:** “Pesa-me Mucho”, preparação da roda (Pré-convocatória). Fotografia: Natasha Motta.

Em relato dessa experiência de saída na rua para Esio, tratei do sentimento de repulsa e do medo que as pessoas tinham do caixão, também da curiosidade que ele despertava. No entanto, as pessoas que paravam para ver o que estava acontecendo, não se aproximavam, ficavam espiando de longe. Falei sobre a desconfiança das pessoas em relação à palhaça, o caos formal que se tornou a apresentação em improvisação, o uso despregado da fala pela palhaça em detrimento da expressividade corporal, além da não formação da roda.



**Figura 46:** Apresentação do espetáculo Pesa-me Mucho. Em frente a Querubina, de vermelho e chapéu preto, sentado no chão, Esio Magalhães, orientador dramático, assiste ao espetáculo. Fotografia: Natasha Motta.

### 3.4.6 Estrutura dramaturgica: pré-convocatória e convocatória

Junto da estruturação do roteiro e das primeiras cenas do espetáculo, começamos a buscar estratégias e modos de formar uma roda na rua. Nesse estágio do processo, Esio abordou a “*dramaturgia del acto callejero*”, procedimento concebido pelo palhaço argentino de rua Chacovachi.

Além de termos os espetáculos de Chacovachi como referências exemplares e concretas, Esio também partia de sua experiência de residência criativa no circo de Chaco, em que buscou iniciar a criação de um espetáculo de rua com a orientação deste. Tal experiência foi o princípio do que veio posteriormente resultar no espetáculo solo de Esio, o “Circo do Só Eu” (2003), atualmente ainda em cartaz, com sua própria concepção, direção e atuação como palhaço Zabobrim.

Chaco aborda a dramaturgia como “sucessão de acontecimentos” (CHACOVACHI, 2005, p. 76), em que o palhaço em cena deve saber de onde parte e para onde vai. Ele define a estrutura dramaturgica de um espetáculo clownesco de rua, levando em conta dois momentos significativos: a formação da roda com o maior número possível de público e a passagem do chapéu. Para ele, a passagem do chapéu é de suma importância, visto que, os ganhos do palhaço é que vão garantir a continuidade de sua arte na rua, em aperfeiçoamento e profissionalização, podendo vir a conquistar “liberdade física, psíquica e econômica” (ibidem, p. 77), como palhaço e artista de rua.

A estrutura básica construída por Chaco fundamenta-se em sua experiência como palhaço de rua, tendo em conta as condições que o espaço da rua demanda ao artista. Tal estrutura dramaturgica do espetáculo de rua divide-se em sete momentos<sup>283</sup>:

- 1) Pré-préconvocatória: o artista não é reconhecido como tal, mas já chama atenção;
- 2) Pré-convocatória: o artista mostra-se como tal, prepara o espetáculo e organiza o espaço de atuação;
- 3) Convocatória: o artista convida os espectadores ao espetáculo e objetiva agregar pessoas;
- 4) Farsa do começo: jogo com espectadores para chamar atenção e agregar pessoas, estabelecendo cumplicidade com o público;
- 5) Números: o artista utiliza números de habilidades e de participação do público;
- 6) Passada do chapéu:

<sup>283</sup> O contato com o livro de Chacovachi (2015) se deu apenas em 2016, após realização das apresentações de “Pesa-me Mucho”, durante a oficina ministrada por ele no grupo Barracão Teatro, em 2016. Nessas oficinas, Chaco vende seu livro lançado em 2015, como produção independente.

7) Número final e despedida: um número curto de despedida, geralmente anunciado e aguardado como sendo o ápice ou o necessário desfecho do espetáculo.

No processo de composição de “Pesa-me Mucho”, enfatizamos as etapas de Pré-Convocatória e Convocatória, visando à formação da roda. Para Chaco, a pré-convocatória é basicamente a preparação do artista, sabendo que está sendo olhado, busca despertar o interesse e o voyeurismo do público. O traço principal desta etapa é a não-atuação, ou seja, “o artista em seu estado natural” (CHACOVACHI, 2015, p. 78). No entanto, tal estado natural é falseado, tendo em vista que o objetivo é chamar a atenção do público sobre quem é o artista, o que faz e irá fazer. Assim, para Chaco, vale forjar intrigas ou problemas técnicos (com o equipamento de som, por exemplo). O artista age como se não quisesse que o público o olhasse, mas, em verdade, está usando estratégias para criar expectativa sobre o que ali vai acontecer. Neste momento, cabe tudo o que é antes do espetáculo, como as necessárias preparações: delimitação do espaço de atuação; ocupação do espaço; montagem de som; organização de objetos de cena; vestimenta de figurino; maquiagem, etc. Ainda, pode-se colocar um cartaz de anúncio do espetáculo ou músicas para chamar a atenção.

Na convocatória, para Chaco, o objetivo principal é juntar a maior quantidade de gente, em pouco tempo, a fim de começar o espetáculo. As primeiras pessoas que chegam devem ser conduzidas pelo artista a sentar, para que parem e ali se mantenham, formando a borda da roda. Logo, o palhaço conta com o público presente para chamar mais gente.



Tive contato com tais concepções de forma direta e pormenorizada, em uma oficina com Chacovachi, sediada e promovida pelo Barracão Teatro (grupo de Esio), em 2016, após as apresentações de “Pesa-me Mucho”. Na oficina “Manual e guia do palhaço de rua”, título homônimo de seu livro, Chaco apresenta a sua concepção de “dramaturgia de espetáculo de rua”, com foco em espetáculos de rua feito por palhaços e malabaristas.

Durante os ensaios com Esio, partimos de seus pontos de referência de aprendizagem e processo criativo diretos com Chacovachi.

**Figura 47:** “Pesa-me Mucho” – Pré-convocatória. Fotografias: Natasha Motta



Como parte da pré-Convocatória, em “Pesa-me Mucho”, definimos a preparação espacial da roda, demarcando-a com uma corda de flores artificiais, a organização do espaço de atuação com posicionando de objetos de cena, montagem e testagem de equipamento de som. Tudo sendo feito pela atriz “à paisana”, como que antes do espetáculo, sem figurino, maquiagem e atuação como palhaça. Durante a preparação, havia trilha sonora com músicas

gravadas, entremeadas com uma gravação em voz que anunciava o velório de Genival, a ser realizado na praça em instantes, sendo um espetáculo da palhaça Querubina. Durante a preparação, a atriz e o contrarregra/ sonoplasta podiam conversar e interagir livremente entre si e com as pessoas que se aproximavam. Assim, ia informando que em breve se daria a realização de um espetáculo da palhaça Querubina, convidando os passantes, também com distribuição de santinhos. Após a preparação do espaço, a atriz vestia o figurino e se maquiava, para tal pedia pequenas ajudas ao público presente. Ao fim, anunciava o início do espetáculo.

Já a “pré-pré convocatória” dava-se como forma natural assim que chegávamos ao local de apresentação, ao perambular para escolher o exato local da atuação, conversar com policiais, comerciantes ou pessoas que estivessem ocupando o espaço (moradores de rua, pastores, capoeiristas, comerciantes), explicando sobre a apresentação a ser realizada e fazendo acordos necessários para a ocupação do espaço ou solicitando cooperações durante a apresentação (por exemplo, interromper o uso de máquinas ruidosas ou anúncios altissonantes de vendas, buscando a colaboração para uso e cedência de ponto de energia elétrica para ligar o equipamento de som. De certa forma, essa movimentação já chamava a atenção por si só, cumprindo a função de uma pré-convocatória.



**Figura 48 e 49:** “Pesa-me Mucho” – Pré-convocatória. Fotografias: Natasha Motta.

Em “Pesa-me Mucho”, a convocatória já é parte das primeiras cenas do espetáculo, em que a palhaça realiza o cortejo fúnebre carregando o caixão dentro do espaço de atuação, seguida de um prólogo sobre Genival e o velório, anunciando que realizará o último pedido do falecido diante de todos. Logo, ela inicia a reconhecer algumas pessoas do público como familiares e amigos, cumprimentando-os. Por fim, pede a todos os presentes que gesticulem com os braços para cima, a fim de chamar a atenção de outros convidados, que porventura estivessem perdidos nos arredores sem avistar Genival – deitado no chão da praça e descansando em paz.

Já no terceiro episódio, a palhaça trata de contar ao público como se deu a morte de Genival. O quarto episódio era o brinde à vida com o público, o que ainda não havíamos desenvolvido nos ensaios.

### **3.4.7 Terceira saída de rua: maior que a roda só o sol**

A partir desses quatro momentos (1- pré-convocatória; 2- convocatória; 3- como morreu Genival e 4- brinde), partimos para a terceira saída de rua, na praça Rui Barbosa, centro de Campinas, para testar tanto a formação da roda, como a recepção do material pelo público, em processo de criação, assim como, os jogos e as relações da palhaça.

Tendo em vista, a minha saída anterior no mesmo espaço, elegi demarcar a roda de atuação em local bem próximo da passarela principal de pedestres – onde o público havia se posicionado em linha reta. Foi uma escolha bastante acertada. Além do mais, elegemos o horário do almoço para realizar a apresentação, aproveitando tanto o tempo de folga de trabalhadores do comércio ao redor, quanto a maior circulação de pessoas nesse período. Porém, não previmos que no decorrer do espetáculo, o sol seria o conviva principal.

Assim que iniciei a pré-convocatória com a preparação do espaço de atuação, rapidamente muitas pessoas começaram a parar e se aproximar. Enquanto eu me maquiava já havia uma roda em semi-arena com grande quantidade de público. No momento, Esio animado me sinalizava a necessidade de eu acelerar a realização da pré-convocatória, a fim de aproveitar a grande quantidade de público presente, nitidamente, em passagem para outros afazeres.

A roda permaneceu cativa durante a apresentação, até que começou um forte sol a pino. Pelo forte calor, muitas pessoas iam saindo ou se distanciavam para assistir embaixo de algumas árvores que havia na praça – o que reduziu e dispersou a configuração da roda com público.

No decorrer dos ensaios, havíamos adotado como estratégia, tanto para convocar o público, quanto para criar expectativa e mantê-los na roda, a anúncio reiterada de que a

palhaça realizaria o inusitado desejo final do falecido em pleno velório. Tal anúncio tinha o intuito de provocar a curiosidade do público para que viesse assistir e ali permanecesse, a fim de ver, afinal qual era o último desejo. O caixão ainda era um objeto de curiosidade, estranhamento e repulsa para os passantes. As pessoas queriam saber o que tinha ali dentro ou sairia dali. O que a palhaça iria fazer com o caixão ou o possível morto que estava ali dentro? Como se apresentaria esse morto?

A anúncio reiterada, prometida e postergada da realização do último desejo do morto pela palhaça, também se associava com uma estratégia comumente adotada por artistas de rua, tais como, vendedores de unguentos e pomadas milagrosas. Tais “charlatães” (*ciarlatani*<sup>284</sup>), além de sustentarem a atenção e a permanência do público com as suas performances, utilizam-se do anúncio de um feito ou acontecimento extraordinário, a ser realizado em breve, mas sempre postergado. Assim, por exemplo, há a promessa de uma arriscada acrobacia, o salto em passagem por um círculo de fogo ou de facas. Alguns utilizam um objeto para criar expectativa e curiosidade no público. Por exemplo, uma mão que desponta de um saco no chão, prometendo que a mão irá se mexer; uma caixa da qual uma cobra sairá dançando, etc. No caso de “Pesame”, o objeto de curiosidade era o caixão, a anúncio de expectativa era a realização do extraordinário e último desejo do morto em seu velório.

Confesso que durante os ensaios, eu não tinha clareza dessas estratégias e como explorá-las no próprio jogo, na improvisação, na provocação e na relação da palhaça com o público, assim como, na forma de apresentação do espetáculo, ou seja, usando as indicações para além de uma estruturação da dramaturgia. Faltava-me clareza, distanciamento e desprendimento lúdico para um melhor aproveitamento e desenvolvimento das orientações de Esio.

### 3.4.8 Notas sobre o processo de composição e montagem

Pois é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos (NIETZSCHE, 2001, p. 207).

A cada encontro de orientação cênica e dramática com Esio, íamos desenvolvendo um roteiro de ações, com sequenciamento de acontecimentos e cenas, que construía um enredo, uma história a ser “contada”. Dessa forma, a estrutura do espetáculo pautou-se na construção de um roteiro dramático de ações, compondo uma fábula dramática, com presença de unidade de ação, tempo e espaço. As situações e a sequência de episódios apresentavam caracteres de verossimilhança, desenvolvimento de ações concretas, com

<sup>284</sup> Cf. TESSARI, 2017 – sobre o teatro dos charlatães de praça que se servem do teatro cômico para vender suas mercadorias.

ausência de metáforas, interposição de pequenas *gags* no desenrolar de algumas ações, uso corrente da fala, alguns jogos de duplo sentido com alusão sexual.

A estruturação e a elaboração do espetáculo acabaram pautando-se no roteiro e na dramaturgia do espetáculo como diretrizes principais, ainda que se tivesse como base a improvisação da palhaça para a composição, com seleção, fixação e elaboração de cenas improvisadas. O roteiro se delineava a partir de indicações e definições acordadas com Esio, nos ensaios de orientação, tendo como fim o desenvolvimento de minha proposição cênica e artística como palhaça na elaboração do espetáculo.



**Figura 50:** Cena “Cortejo” de convocatória, espetáculo “Pesa-me Mucho”. Fotografia: Natasha Motta.

No entanto, no processo de improvisação e desenvolvimento das cenas nos ensaios individuais ou acompanhada da assistência de direção, cada vez mais, eu acabava atuando em um plano de racionalização sobre o feito e o que deveria ser feito, buscando resultados (e rápidos). Assim, eu sentia que não era o jogo da palhaça que conduzia e desdobrava criativamente as improvisações e as cenas.

Devido ao modo que estava trabalhando, avalio que sem perceber a execução, a preocupação, a autocrítica exacerbada e a vontade de acertar suplantaram a criação, o prazer e o jogo com a palhaça. Crescia um conflito interno com questionamentos e autocríticas que eu buscava enfrentar trabalhando e ensaiando cada vez mais. No entanto, cada vez mais me sentia em esvaziamento ou numa espécie de bloqueio criativo. Era nítido que isso se tratava de uma

consequência de minha forma e postura “séria” de trabalho, preocupada e desautorizada por minha crítica e espírito de gravidade.

Acabei por me embrenhar numa estereotipização da palhaça e da forma de atuação. Sentia-me representando uma “personagem”, que sequer tomava propriedade de povoar, habitar, brincar e burlar do próprio roteiro, do que fazia ou mesmo poderia fazer. Percebia que a forma de atuação da palhaça se tornava cada vez mais mecânica, ilustrativa e representacional. Sentia-me reproduzindo e respondendo com clichês que, até então, abominaria em meu trabalho como palhaça. Nos ensaios, por exemplo, eu mesma me incomodava com o tipo de voz que estava adotando, estridente, aguda e tão colada aos referenciais comuns de “voz de palhaça”.

O uso corrente da fala tornava morosa a progressão de acontecimentos e suplantava o desenvolvimento de ações na cena, assim como, sobrepujava a expressão corporal. Tais questões também foram apontadas por Esio, o que acabava por ocasionar morosidade de ritmo e linearidade de estados, falta de engajamento corporal da palhaça na expressão e na transformação vivazes de estados, intenções e reações em jogo.

O investimento em jogos de alusão sexual, especialmente em relação a uma cena que a palhaça explica, apenas com gestos e choros, como havia morrido o marido, não alcançavam o efeito cômico. Não apenas por problema de *timing* das ações e *gags*, mas, especialmente, por uma falta de apropriação e desenvoltura lúdica do que eu estava me propondo fazer e provar.

A busca de resoluções, sobre como abordar a forma que se deu a morte do marido ao público, foi um grande nó que juntos persistimos em desatar. Tanto em relação à construção da narrativa do episódio da morte, quanto à forma da palhaça apresentá-la. Tínhamos o consenso de que a morte de Genival teria ocorrido de forma banal, por um acidente fortuito. Assim, buscávamos tratar da presença e do acosso imperceptíveis da morte em todos os momentos triviais e cotidianos da vida. Até que a morte se dá, quando menos se espera, ainda que esteja sempre por perto – o que bem retrata a letra da canção “Canto para Minha Morte”, de Raul Seixas (1976).

Em nossas conversações, Esio se referia à “presença da morte atrás de você, enquanto você se vê no espelho ao escovar os dentes, mas não a vê. Ou um engasgo com um caroço e ‘pum!’, terminou a vida”. Então, partimos da causa da morte de Genival por engasgo com um caroço de azeitona. Chegamos à narrativa de que a palhaça teria preparado um lanche especial para agradar o marido, um sanduíche cheio de azeitonas, já que ele as amava. O marido comeu vorazmente, com tanta vontade, que acabou se engasgando com um caroço de azeitona, e morreu. Morreu comendo um sanduíche, diante da esposa palhaça que só queria lhe agradar com o lanche e, até então, estava orgulhosa com a glotonaria do marido.

A partir dessa história, Esio pediu que eu a improvisasse contando-a com ações e fala. Assim, fomos incrementando e aperfeiçoando a narrativa. Passamos a provar diferentes formas de improvisos: contar só com ações; depois com ações e algumas palavras-chaves; chorando e perdendo as palavras – sempre enfatizando a pantomima. Por fim, Esio propôs que eu contasse a história chorando e simultaneamente realizando ações ambíguas que aludissem ao ato sexual, de modo que o público visse e lesse que o marido teria morrido durante o sexo com a palhaça.

Em um segundo momento, a palhaça conseguiria conter o choro e os engasgos que lhe faziam perder as palavras. Então, narraria o episódio da morte de Genival, falando claramente e simultaneamente repetindo as mesmas ações dantes feitas. Desse modo, se revelaria ao público que não era nada do que parecia, como se o público estivesse mal interpretado a pobre viúva. A fala daria então outro sentido às ações feitas: “o sanduíche era enorme” (gesto referente a um falo grande), “despejei todas as azeitonas do pote dentro” (movimento de baixar e levantar braço e mão, como ato de masturbação), “ele o comeu com mordidas enormes” (alusão à felação), “eu não tinha tirado o caroço das azeitonas” (dedo indicador de uma mão entrando na outra mão fechada), “ele se engasgou” (como reação de excitação sexual), “eu o sacudia” (ato sexual), “até que ele se sufocou estremeando” (gozo) e “morreu” (caia como que extasiada).

Até chegarmos nesse roteiro básico, entremeado com palavras-chaves dentre os choros e engasgos, foram muitas tentativas. No entanto, o modo que eu fazia era apelativo, obsceno e não cômico. Na busca de soluções, Esio provou fazer parte da sequência de ações a qual chegamos, buscando melhor compreender e experimentar na prática, ou seja, em ação. A forma como ele (Zabobrim) fazia, tornava as ações, a narrativa e os choros muito engraçados e divertidos, podendo ser cômico até para crianças, que não teriam a leitura dos códigos e das alusões sexuais, mantendo o duplo sentido “seletivo” e tornando o público cúmplice entre si.

Novamente, tentei repetir em improviso, inclusive buscando imitar o que o Esio fizera, mas não passava de uma cópia sem graça. A simples imitação não garante a mestria do palhaço em sua arte, a vitalidade e a efetividade dos seus modos de expressão, tampouco a consecução de comicidade e do riso do público. A imitação demanda ser o que se imita, e, também, transpor o que se imita. Visto que, imitar é também se apropriar, tornar próprio o que se imita. Como coloca Gaulier (2009, p. 131): “quando o artista está menos vivo que o modelo que imita, aniquila sua arte”.

Eu tinha a compreensão da proposta de orientação e também a clareza sobre os jogos e os efeitos cômicos da experimentação improvisada de Esio. Porém, na passagem da compreensão para a efetivação do jogo concreto, fluído e em apropriação pela palhaça, se dava um grande hiato. Sendo o roteiro, uma diretriz e uma estrutura aberta às todas as mudanças e

adaptações que o jogo da palhaça efetivasse e conduzisse em criação alegre, eu, outra vez precisava passar pelas metamorfoses do camelo à criança. Também havia uma questão de ritmo, enquanto pulsação da cena e impulso das ações e do jogo da palhaça em uma “técnica-em-vida”, a fim de ultrapassar a execução mecânica ou domínio formal, como coloca Burnier (2001, p. 55): “a conexão ação física-energia potencial do ator é fundamental. É o que vai dar vida às ações físicas, transformando-as em ações vivas, e a técnica em técnica-em-vida”.

Por outro lado, eu também queria experimentar outros registros de atuação como palhaça, próximos ao palhaço popular de rua e de picadeiro. Além de ter que lidar com necessidades respectivas à atuação na rua, tais como: amplitude gestual e vocal, tridimensionalidade expressiva de planos do corpo e da ação no espaço, deslocamento e ocupação espacial, direcionamento do foco e das ações no espaço de semi-arena.



**Figura 51:** Pesa-me Mucho - cena “O último desejo não morre”, Querubina com o esposo falecido Genival.  
Fotografias: Everaldo Luís, SAE/ UNICAMP.

Parece-me que faltava o mais importante: a própria presença e o fluxo da palhaça em jogo, em saídas e experimentações criativas, desprendidas e alegres em contraponto com a atriz que queria fazer seriamente um “bom trabalho”, levando tudo muito a sério, com sua máquina dura e rangente a todo vapor, desacreditando-se, desautorizando-se, tudo racionalizando e criticando. Tratava-se de construir e abrir ao corpo o saber alegre (a gaia ciência), como vivência e experiência, muito aquém do que as teorizações e as reflexões conceituais podem alcançar.

No período de ensaios, Esio estava envolvido em um projeto do seu grupo Barracão Teatro de remontagem de comédias do repertório do “Circo de Teatro Tubinho”. Nessas

comédias de circo-teatro, Tubinho é o palhaço protagonista, papel que cabia a Esio, como palhaço Zabobrim, nas remontagens do Barracão Teatro.

Tubinho é um palhaço de circo-teatro, extremamente carismático, com comicidade que provoca o riso incessante e despregado do público. Atua com ritmo rápido, como uma “metralhadora” de tiradas cômicas, uso de jargões reiterados que marca o seu estilo, fala corrente, comicidade física e desenvoltura de improvisação. De maneira distinta do meu processo, como palhaço e ator, Esio estava lidando com o desafio criativo de como se apropriar de piadas e ações que não haviam sido criadas por ele e, sobretudo, tinham a marca singular e cômica do tipo e da forma de atuação de Tubinho.

Ele estava contaminado com essa experiência, admirado com a capacidade cômica, de jogo e atuação de Tubinho. Segundo ele me relatava, em qualquer praça, as sessões do “Circo de Teatro do Tubinho”, estavam sempre cheias, com adesão massiva do público. Uma realidade que se chocava com o esvaziamento e a falta de público nas produções de teatro, tidas como oficiais. Assim, Esio me falava da importância de fazer um teatro popular, para o público, em relação com este, seu gosto e sua realidade. Jannuzzelli (2015), em sua dissertação, analisa o princípio ético, poético, social e econômico de “agradar ao público”<sup>285</sup> no circo-teatro (com estudo de caso do “Circo de Teatro do Tubinho”).

Essa vivência de Esio, de alguma forma, contaminou e influenciou algumas de suas proposições e diretrizes no processo de configuração e montagem de “Pesa-me Mucho”. De algum modo, buscamos configurar o espetáculo em uma chave “popular” brasileira, lidando com formas reconhecidas ou próximas do público, na busca de produção de comicidade e na concepção da forma de atuação.

Esio chegava para o trabalho tão disponível, parceiro e alegre, que eu fazia questão de preservá-lo de minhas crises artísticas e conflitos internos. Por outro lado, creio que isso se fazia evidente pela forma como eu estava trabalhando. Parece-me que Esio apostava que tais crises e conflitos seriam superados no próprio desenrolar do processo, senão em sala de ensaio, então, nas saídas de rua e mesmo no decorrer das apresentações do espetáculo com o público. Para nós, era tácito e evidente que as apresentações ainda seriam parte de um processo de maturação, de necessárias recriações e mudanças do resultado que alcançaríamos naquele período. A pedagogia do “picadeiro”<sup>286</sup> se fazia presente e necessária. A presença de Zabobrim

---

<sup>285</sup> (...) porque o espetáculo do Circo-Teatro tem uma finalidade imediata: (...) ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte... e assim por diante (SOFFREDINI, apud JANNUZZELLI, 2015, p. 72).

<sup>286</sup> Ver capítulo 1 sobre o assunto, seção “Picadeiro de Querubim”.

no modo de trabalho de Esio, como orientador, tornavam as sessões de trabalho muito divertidas e leves.

No período de ensaios, Esio colocou: “dentro de você há uma guerra de titãs, na qual não quero ingressar” e ainda “você está preocupada se vai ser bom ou mau espetáculo... Bom para quem? Ruim para quem? O que quer dizer isso?”. Às vezes ele dizia, “calma, vamos levantar a estrutura do espetáculo, depois que você relaxar e conseguir tomar isso para você, como seu, se apropriar, ensaiando e principalmente apresentando, testando com o público, você vai encontrar o caminho, vai chegar e habitar com a sua palhaça, vai transformando, isso não vai ser agora”.

Um dia, após ter assistido pela terceira vez o seu espetáculo “Amor te espero”, ele me chamou ao camarim para falarmos a sós. Enquanto, ele tirava a maquiagem e o figurino, me contava em intimidade: “Lú, eu também passei por muita crise, falta de compreensão e equívocos na preparação do “Circo do Só Eu”, especialmente, quando estava em residência com Chaco. Uma vez quase arranjei uma briga na rua, pois estava provando um tom mais agressivo como palhaço, conforme Chaco me orientou. Mas eu não havia entendido o que ele estava me sugerindo. Mas, veja o que se tornou o “Circo do Só Eu” com o tempo, a repetição e as apresentações com o público. As apresentações com o público vão mostrando o caminho para o que é necessário adaptar, é algo sempre aberto para recriar. Então, calma e confiança,



you will find what is “Pesa-me Mucho”, here there is a year, maybe two. Proving, doing, transforming. Together with the public, you will understand what to change and recreate, what you want, having ideas, taking advantage of unusual events, cutting, making dinners that did not exist, to the extent that you are doing and proving. The experience is that you will be showing and giving. Relax, trust, do not get stuck in crises. Tá bom?”.

**Figura 52:** Cena “O último desejo não morre”, Querubina com o esposo falecido Genival, “Pesa-me Mucho”. Fotografia: Everaldo Luís, SAE/ UNICAMP.

### 3.4.9 Roteiro final de “Pesa-me Mucho”

“Pesa-me Mucho”<sup>287</sup> configurou-se como um espetáculo solo, cômico e teatral, para apresentação na rua e em espaços abertos, atuado pela palhaça Querubina. “Pesa-me Mucho” é um trocadilho com os votos de “pêsames”, remetendo à letra da famosa canção “Besame Mucho” de Consuelo Velásquez, tema musical do espetáculo. Seguiu o seguinte roteiro:

**1) PRE-CONVOCATÓRIA:** Na rua, a atriz prepara o espaço de atuação, posiciona adereços e objetos de cena. Delineia a roda com uma corda florida. Testa o microfone sem fio, veste o figurino e se maquia como palhaça. Durante essa preparação interage com o público passante no local, convidando para o espetáculo que logo será apresentado. Durante a preparação há presença de trilha sonora, intercalada com gravação de voz chamando para o espetáculo e o velório de Genival. Com a roda quase formada, a atriz realiza um prólogo, apresentando sinteticamente o tema do espetáculo e a realização do velório de Genival, marido falecido da palhaça Querubina, para o qual todos estão convidados. Após, a atriz veste a máscara do nariz e se reencontra com o público como palhaça Querubina, a viúva de Genival.

**2) CONVOCATÓRIA:** Querubina realiza sua marcha fúnebre, carregando o caixão, com prantos farsescos, ritmados por uma buzina tocada por ela, junto da trilha sonora gravada da marcha fúnebre (terceiro movimento da sonata nº 2 para piano de Frédéric Chopin). Nesse cortejo, ela cumprimenta o público, com abraços de consolo e desfalecimentos. Logo, Querubina realiza um segundo prólogo, apresentando ela e o falecido Genival, que está no caixão posicionado verticalmente no centro da roda. Ela anuncia que realizará o último desejo do falecido, algo nunca antes visto, durante o velório, em plena praça pública. Após pousar o caixão no solo, ela passa a reconhecer amigos e familiares dentre o público, citando-os e cumprimentando-os. Alegre em encontrar tantos amigos, pede a adesão de todos para ajudá-la a chamar os que ainda não avistaram Genival descansando em paz no chão da praça.

**3) TINHA UM CAROÇO NO MEIO DO CAMINHO:** A palhaça inicia a contar como se deu a morte de Genival. No entanto, começa a chorar e perde as palavras, mostrando em ações como se deu a morte súbita do esposo. As ações, entremeadas por algumas palavras-chaves, choros e vocalizações, aludem que Genival teria morrido em pleno ato sexual com a palhaça. Ao perceber as reações do público, a palhaça se recompõe e reconta a história narrando-a claramente e repetindo as mesmas ações anteriores, esclarecendo que Genival morreu engasgado com um caroço de azeitona. Logo, reanuncia a realização do pedido final de

---

<sup>287</sup> A última apresentação de “Pesa-me Mucho” pode ser assistida integralmente no link <<https://youtu.be/IwIzLcP9c0c>>.

Genival. Mas antes, convoca um brinde com todos, em homenagem a Genival e à vida bem vivida!



Figura 53: “Pesa-me Mucho”, cena “Convocatória”. Feira da Convivência (Campinas/SP). Fotografia: Natasha Motta.

**4) UM BRINDE À VIDA:** Festivamente, a palhaça passa a distribuir copos plásticos para o público. Enquanto ela tenta abrir uma garrafa de champanhe, divaga sobre o que gostaria de fazer antes de encontrar Genival. Pergunta diretamente para algumas pessoas do público sobre o que gostariam de fazer antes de encontrar Genival e vestir o paletó de madeira? As pessoas que respondem, o fazem diretamente para palhaça, de uma forma proximal.



Figura 54: Cena “Um Brinde à Vida”, espetáculo “Pesa-me Mucho”. Fotografias: Natasha Motta.

A partir das respostas, a palhaça reage e duplica o que escutou ao resto do público. O brinde é feito com o público e, finalmente, chega a hora de realizar o pedido final de Genival.

**5) O ÚLTIMO DESEJO NÃO MORRE:** Ao som de “Canto para a minha morte”, de Raul Seixas, a palhaça inicia a tirar a roupa, reagindo à letra da canção e em relação com o público. Abaixo da roupa preta da viúva, ela mostra-se com um vestido longo, justo e vermelho, com uma grande fenda em uma das pernas. Por fim, veste uma enorme rosa na cabeça. A palhaça se dirige ao caixão, elevado na vertical e atrás dele, fora da visão do público, calça o boneco para manipulá-lo. O caixão é posto no solo pelo contrarregra, então, o casal aparece se beijando. Logo, o casal inicia a dança ao som de uma versão bolero de “Besame Mucho”. A música se transforma em um rock brega, com letra em português, a dança torna-se jocosa em uma brincadeira mais solta. Durante a dança, Genival começa a levar e puxar forçosamente a palhaça para dentro do caixão. Já estando dentro do caixão, ela consegue se livrar do falecido, fechando-o e trancando-o no esquite.



**Figuras 55 e 56:** Momentos da cena “O Último Desejo Não Morre”, espetáculo “Pesa-me Mucho”. Fotografias: Natasha Motta.

**6) A DESPEDIDA:** Após ter se safado de ser levada pelo Genival à morte, finalmente, ela se fragiliza e se entenece com a morte do esposo. Vê a foto do falecido no altar, beija-a, coloca-a sobre o caixão. Cobre o caixão com um manto preto, deposita um ramo de flores, despede-se carinhosamente e para sempre de Genival. O altar descoberto (o manto é usado para cobrir o caixão) se revela como sendo uma lápide, com o seguinte epitáfio: “proveitei a vida até o caroço!”.



**Figura 57:** Cena “A Despedida”, espetáculo “Pesa-me Mucho”. Fotografia: 2) Natasha Motta.

**7) RECOMEÇAR – BESAME MUCHO:** Desolada e vulnerável a palhaça põe as mãos sobre a cabeça e ali sente a grande rosa. Retira-a da cabeça, cheira-a e com isso sente o recobrar da vida e da esperança, iniciando uma dança sensível. Até que se aproxima de um homem do público e lhe oferece a rosa. Pede que o homem lhe dê a mão, pois ela está só e com medo. Pede que ele a acompanhe no caminho de volta à casa, apontando para a lápide. O eleito acompanha a palhaça. Na marcha a palhaça se aproxima do eleito e o paquera. No meio do caminho, inicia a tocar a música da marcha nupcial. Atrás da lápide, a palhaça joga o momento do aceite de casamento com o eleito, pede um beijo na bochecha, mas rouba-lhe um beijo na boca. Voluptuosa, ela puxa o eleito para atrás do altar. Logo, o par volta a aparecer diante do público, com a palhaça grávida. Inicia a música “O que é? O que é?” (Gonzaguinha). A palhaça e o seu novo marido vão até o centro da roda, agradecem ao público, assim, finalizando o espetáculo.



**Figura 58 e 59:** Cena “Recomeçar”, espetáculo “Pesa-me Mucho”. Fotografias: 1) Everaldo Luís, na UNICAMP; 2) Natasha Motta, no Centro de Convivência, Campinas-SP.

**8) PASSAGEM DO CHAPÉU:** Após o término do espetáculo, a atriz realiza uma fala sobre a importância da contribuição do público no chapéu, menciona artistas da equipe, faz agradecimentos e divulga os apoios obtidos. Logo, passa o chapéu, ao som da música “Gracias a La Vida” (versão rock da Banda Bassoti).

### 3.4.10 Apresentação x representação – maquinações da criação ininterrupta

*Para mover a multidão* – Quem quer mover a multidão não tem de ser o ator que interpreta a si mesmo? Não tem de primeiro traduzir-se no que é nítido-grotesco e apresentar sua pessoa e sua causa nesta brutalização e simplificação? (NIETZSCHE, 2001, p. 179).

(...) se o gosto era bom ou ruim não é algo tão importante como se pensa — é suficiente que seja um gosto próprio (ibidem, p. 196).

Foram realizadas oito apresentações de “Pesa-me Mucho”, em diferentes praças e ruas da cidade de Campinas, para distintos públicos. Embora a quantidade de apresentações não serem suficiente para o processo de maturação do espetáculo – com as necessárias adaptações, recriações e, principalmente, para a apropriação, o fluxo e o jogo da palhaça em relação à dramaturgia e ao público – foi fundamental para compreender “na carne”, com o corpo em poética clownesca, a complexidade envolvida no trágico alegre nietzschiano.

A atuação no espaço da rua demanda adaptações, jogos e decisões diante dos acasos, adversidades e imprevisibilidades que afetam a performance de formas diferentes a cada apresentação. Eu ainda estava buscando dominar a estrutura, o ritmo, a forma e a fluência do espetáculo, em rearranjos e manejos de questões técnicas e problemas de expressão. Ao mesmo tempo me confrontava e buscava superar o que refreava as forças das formas de expressão, os movimentos de afetos, o jogo, a produção de comicidade e a relação com o público de forma autoral, apresentando minha pessoa-*clown* e minha causa, com um “gosto próprio”.

Estar na rua com um espetáculo solo, com duração total em torno de 50 minutos, era um grande desafio e novidade, que me trazia muitos questionamentos procedimentais. Por exemplo, sobre como buscar e manter o interesse do público em relação ao espetáculo e à palhaça, em termo do “o que” que eu fazia e o “como” (re)fazer? O que efetivamente se quer com isso (o espetáculo era a “minha causa”?), com quais modos poéticos e expressivos singulares (“gosto próprio”), pulsos e impulsos vitais em arte clownesca? Com quais escolhas e riscos como palhaça – em jogo, no aqui-e-agora, em cena e relação com o público?

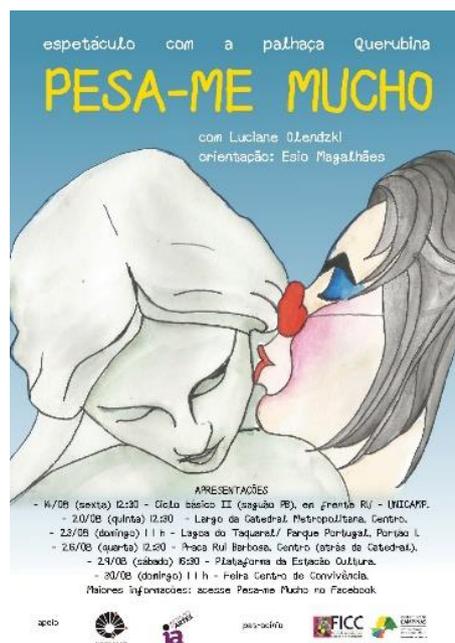


Figura 60: Cartaz do espetáculo “Pesa-me Mucho”. Arte gráfica: Tiago Bassani.

Era evidente a necessidade de ultrapassar o estágio de formalização e de representação teatral, a caminho de uma apresentação como Acontecimento e encontro teatral, capazes de mobilizar trocas, afetos, risos e diversão em arte, em partilha de vida-arte, justo no momento de apresentação e vivência como palhaça-artista com o público.

A cada apresentação, experimentei variações de como fazer o prólogo inicial da atriz, parte da pré-convocatória. Na configuração inicial do espetáculo, ao final deste prólogo, Esio sugeriu que eu pedisse uma salva de palmas ao público, como forma deste dar força e chamar a palhaça à cena. Tal sugestão tinha como referência o que palhaço argentino Chacovachi faz em seus espetáculos, como parte de suas pré-convocatórias, nas quais ele desenvolve um jogo com o público pedindo palmas para começar o espetáculo. Antes ele avisa: “se as palmas forem ruins, o espetáculo será ruim; se forem boas, o espetáculo será bom”. Se o público se apresenta desanimado, ele também assim o será, pois se trata de uma troca em interesse mútuo. Assim, Chaco convoca e provoca a participação do público, tornando-o também responsável pela apresentação do espetáculo ser um bom ou mau momento vivido por todos – palhaço e público (naquele momento e com aquele público). Ele estabelece como condição *a priori*, a colaboração, a troca, um espelhamento entre público e espetáculo.



**Figura 61:** Palhaço Chacovacci, espetáculo “*Cuidado! Un payaso malo puede arruinar tu vida*”, apresentação na Venezuela (2018). Fonte: < <https://steemit.com/@arrozymangophoto>>.

Chaco tem um jogo provocativo, com humor sarcástico e malvado, performance despojada e boa condução do público através da fala. A figura do seu palhaço é muito próxima do que ele realmente é, sem remeter às convenções tradicionais e representacionais da figura assente do palhaço. Ele não usa máscara, maquiagem teatral e figurino com padrões ou traços recorrentes de representação do palhaço. Seu estilo e sua figura clownesca aportam um traço “*outsider*”, uma imagem mais próxima “de drogas, sexo, *rock’n’roll*”, com humor, provocação e malabares. Ele revela-se um excelente comunicador e palhaço de rua, criador de um estilo

singular que passou a ser imitado por vários jovens palhaços que o admiram. O pedido de Chaco por palmas efusivas, antes dele começar o espetáculo, como condição para tal, mostra-se como um jogo genuíno e próprio dele se comunicar e se relacionar com o público, concernentes com seu tipo e humor provocativos. No entanto, o uso do jogo e da estratégia de Chaco me parecia desencaixado, tanto em relação ao meu tipo e modos de expressão como palhaça, quanto à minha relação e interação com o público. Chaco e Querubina expressam formas muito diferentes de atuação, expressão, jogo, tipo de comicidade, estilo clownescos e escolhas artísticas.

Nas primeiras apresentações, me senti desconfortável em pedir palmas ao público e ver as pessoas correspondendo com uma espécie de gentileza, consideração ou obrigação. Parecia-me um pedido de palmas (e até de reconhecimento prévio) em troca de nada, esvaziado de sentidos mobilizadores, tanto na demanda da palhaça, quanto na resposta do público. Assim, parecia-me uma mecânica vazia e até forçosa (batam palmas!). Avner Eisenberg, em seus 16 princípios do palhaço ou excêntrico, coloca: “não diga ou mostre ao público o que pensar, fazer ou sentir”. O que tem a ver com outro princípio apontado por ele: “Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação”<sup>288</sup>.

No prólogo inicial da atriz, eu dizia: “peço palmas para a entrada de Querubina, a palhaça e viúva de Genival, para que ela tenha força e coragem para enfrentar com alegria esse momento (o velório do marido). Com uma recepção calorosa e cheia de vida, para que assim tenhamos um momento feliz e cheio de graça juntos”. Esse momento e fala também me pareciam uma espécie de animação de auditório (sequer assumida ou explorada). Após, dava-se a animada aparição e chegada da palhaça, reagindo festivamente às palmas. Então, ela se deparava com o caixão e dava início ao cortejo fúnebre com prantos farsescos. Como atriz, eu logo me deparava com um interessante “problema”: a alegria da palhaça no “plano real” (pelas palmas e o encontro com o público) e a sua tristeza no “plano ficcional” assim que via o caixão, no velório do marido falecido. Era uma passagem abrupta, em que, muitas vezes, sentia o espetáculo e a própria dramaturgia se sobrepondo sobre a palhaça e o jogo, diante disso, acabava falseando a reação de tristeza diante do caixão, assim, a atriz em representação também se sobrepunha à palhaça. Isto efetuava um corte no fluxo e pulso vital da palhaça, então, desconectando-me dela, do que estava presente também em mim mesma como palhaça e impulso clownesco. Por exemplo, alguma vez ao me deparar com o caixão, como palhaça me

---

<sup>288</sup> Cf. < [https://www.avnertheeccentric.com/eccentric\\_principles\\_portuguese.php](https://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php)>. Acesso em 20 de outubro de 2018.

ocorria de não saber do que se tratava, como: “O que é isso? Quem morreu?”. Ou, então, ter vontade de fugir assustada, como se aquilo não pertencesse à Querubina. Impulsos que eu, como atriz, não arrisquei em seguir, ainda em uma etapa muito inicial de apresentação e apropriação do espetáculo.

Pequenos detalhes como esses, me pareciam cruciais para a saída da representação, da ilustração e da legibilidade para uma efetuação da credibilidade, da sinceridade e da afetividade do jogo, da cena e da palhaça. Assim como, o envolvimento integral, em presença no aqui-e-agora como palhaça, com fluência e crença lúdica.

A cada apresentação segui experimentando variações do prólogo da atriz e do pedido de palmas na pré-convocatória, sem ter chegado a um resultado completamente satisfatório. Na última apresentação, o pedido de palmas foi direcionado à vida. À vida de todos e de cada um ali presente, diante da morte e do velório que ali seria iniciado pela palhaça Querubina, pois diante da morte, nos cabe querer e abraçar a vida, sendo esta a maior graça que temos.

A proximidade entre uma apresentação e outra não permitia o tempo necessário para decantar experiências e, a partir destas, provar ainda outras saídas e experimentações criativas, de forma não apressada. Por exemplo, avalio que algumas *gags* cortadas, logo após as primeiras apresentações, poderiam ser aperfeiçoadas e amadurecidas junto do público, em reelaborações, até virem efetivamente funcionar.

Na cena em que Querubina convida o público para um brinde coletivo à vida, ela pergunta de forma direta para algumas pessoas: “O que você tem vontade ou precisa fazer antes de morrer? Antes de vestir o paletó de madeira, tal qual Genival”. Na última apresentação, a maioria das pessoas abordadas não respondiam. Silêncio e risos envergonhados. Uma resposta recorrente para se livrar da palhaça e do foco de atenção: “não sei”... Talvez, a pergunta mais precisa ou necessária seria: o que te faz sentir vivo? Qual o momento ou acontecimento da tua vida que te fez ou faz querer e amar à vida? Momentos simples da vida de todos nós... Um banho de mar. Cheirar o chulé do filho pequeno e ouvir a risada dele. Estar com um amigo que te acolhe, com quem podes te colocar exposto, com o coração feliz ou rachado na mão. Ganhar um beijo de surpresa de quem você ama. Comer uns churros crocantes, cheios de doce de leite e gordurosos, se lambuzando quando isso faz a vida ficar mais doce...

Enfim, os momentos de vida trazidos pelas pessoas do público, poderiam ser reunidos para superar a morte, com o intuito de fazer com que Genival saísse do caixão, retomando momentaneamente a vida, tomado pela emanção da vida dos momentos vividos pelas pessoas do público. O público poderia ser orquestrado pela palhaça para ficar falando os diversos momentos vividos, direcionando-os como um mantra de ressurreição do falecido. Enquanto

isso, em jogo de suspense, a palhaça abria o caixão e fazia a preparação para manipular o boneco. Então, Genival aparece, vivo para realizar o seu último desejo, para um novo efêmero momento de vida: uma dança com sua amada! Ainda, a palhaça poderia jogar com a eminência assombrosa da morte, passando uma foice de brincadeira, em quem não respondesse a tempo à pergunta sobre o que lhe faz sentir vivo.

Em uma das apresentações, durante a pré-convocatória, eu preparava o espaço de atuação, ouvindo e cantando a música “Como se fosse a primavera” (Chico Buarque e Pablo Milanes), parte da trilha do espetáculo. Tal canção tem o seguinte trecho na letra: “De que calada maneira, você chega assim sorrindo? Como se fosse primavera, e eu morrendo. (...) Quem lhe disse que eu era sempre riso e nunca pranto?”. Naquele justo momento, visionei a palhaça vindo na rua, como viúva preparada para o velório de Genival, com um outro figurino: como se fosse a primavera. Um vestido florido, estapafúrdio, cheio de flores, como se fosse um buquê ambulante, em jogo de prantos para que o público ria. Fiquei com essa imagem na memória, para maquinações e recriações do espetáculo que continuava em processo de criação.

A produção de comicidade envolve a caricaturização, a estereotipia, a automatização ou a mecanicidade do que é tido natural, a apresentação de um comportamento manipulável, “personagens” com traços limitados e exagerados, em tipificação e superficialização de um caráter humano, insensibilidade e distanciamento, especialmente, em relação ao sério e ao sofrimento, desfechos e resoluções cômicas com um fim em que tudo acaba bem. A arte do palhaço perpassa e utiliza tais procedimentos expostos acima. No entanto, a potência do falso na arte só age quando toca a torrente da vida e dos “pensafetos”. Como analisa Deleuze (1990, p. 173-179):

[...] se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas ‘possibilidades’ [...]. Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. [...] é o artista criador da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última [...] o artista ou a vida que jorra.

Porém, muitas vezes, em ensaios e apresentações, Querubina se distanciava como força, estado, presença e devir em jogo, em ação e corpo-máscara na poética clownesca, com humor, leveza e inocência. Diante do espírito de gravidade e da busca de sérias finalidades para o espetáculo, perdia a entrega e a abertura de corpo e alma para a expressão e a conquista de um saber alegre clownesco, tendo como guia a força e o jogo de Querubina. O fluxo dos afetos e devires de Querubina como corpo-máscara, em “tradução nítida-grotesca” e “simplificação”, em estado-presença de suscetibilidade para as transformações e as paixões dionisíacas – era o

caminho resvalante e desviante de apresentar e criar a minha causa, minha pessoa- clown e meu “gosto próprio”.

No entanto, sempre soube nitidamente quando Querubina estava presente, em fluxo, presença e ação. Ou, quando era a atriz querendo “atuar bem” e fazer um espetáculo “bem feito”, tão amarrada em questões formais e técnicas, mas sem jogo, gozo, inteireza, força de expressão, presença e relação clownescas. O “olho de teatro” (NIETZSCHE, 2007a) me permitia enxergar meu camelo, meu leão e minha criança nos percalços, imprevisibilidades e embates de minha travessia clownesca.

Querubina estava quando eu respondia aos acontecimentos, acasos e reações do público por impulso e jogo genuínos, sem premeditação. Quando efetivava uma relação sincera com alguém, para além da preocupação com a boa execução da cena ou a busca da aceitação do público. Quando recebia uma resposta de alguém do público, sobre o que realmente queria fazer antes de morrer, sem ninguém mais ouvir, sem se importar se aquilo estava sendo expressivo, cênico ou clownesco. No entanto, se dava uma troca e uma relação empática, sincera e de potente singeleza. Quando eu fiz o que eu achei “o pior espetáculo do mundo”, me sentindo abatida durante a própria apresentação, mas seguindo em frente, sem desistir, como uma palhaça no olho da rua e nada mais.

Tanto nos ensaios, quanto nas apresentações, eu não tinha dúvida do momento em que estava Querubina e algo acontecia (ainda que sutilmente). Sempre ali, na despedida final: no lapso de tempo entre ver a foto de Genival e cobrir o caixão com o manto negro, então, Querubina vinha como uma borboleta. Ao olhar para o público, desmontada e plena no pequeno momento, eu me via Querubina nos olhos das pessoas.

Em todos os ensaios, nesse momento, quando eu olhava para Esio, não tínhamos dúvidas. Os olhos do orientador-palhaço estavam em viagem e trocas com Querubina, enternecidos e úmidos, com um pequeno sorriso infantil riscado na face. Nesse momento, e em tantas outras vezes, também encontrei olhos do público em viagem com Querubina.

Ela me dançava no sensível, ao cheirar a rosa artificial que eu levava na cabeça, ao oferecê-la a um homem do público, para um novo recomeço. Ela me levava no pedido singelo para ser acompanhada na volta à casa, pois estava com medo e só. E assim que recebia o aceite de um acompanhante do público, ela desdobrava o jogo maroto, pícaro e travesso de paqueras com este. Um estado de presença e ação que se abria em maior vulnerabilidade e prazer, desarmada para o presente e a relação, com o que se faz e o que acontece, para dar e receber (sem se importar em receber), afetar e ser afetada, em suscetibilidade, fragilidade e potência, com respostas pelo jogo e o fluxo desinteressado do brincar-palhaça.

Em “Genealogia da Moral” (primeira dissertação), Nietzsche (1998, p. 17) afirma: “(...) não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; o ‘agente’ é uma ficção acrescentada à ação, a ação é tudo”. A partir dessa sentença, realizo uma analogia com meu processo, no que diz respeito ao me permitir agir, atuar em devir, ser levada pelos fluxos brincantes e relações, assim se conduzir em cena, como palhaça. Sem tantos questionamentos obstaculizadores e críticos sobre o que age, o que se faz, inquirindo e julgando a presença, a ausência ou a inadequação de um “agente” ficcional como premissa, ou seja, a própria palhaça, que então se tornava uma personagem em “representação”. Necessitava entregar-me e arriscar mais, acreditar e deixar a palhaça agir em transformações de estados junto das ações, desarmando-se para as necessárias desmontagens, desformas e “reformas”. Aqui o guia não é a crítica ou a racionalização sobre o que se faz, mas o próprio corpo em ação e estado aberto de jogo, com instinto e intuição criativa, na qual a técnica subjaz, transpassa e ultrapassa as formalizações em expressão, viabiliza as trocas de forças e de afetos com o público, em uma experiência de acontecimento e reverberação. Sobre a necessidade da desforma, refiro-me à noção de Wuo:

O objetivo é que entremos num estado de soltura, sem preocupação com o resultado, desprendendo-nos de referências, e que penetremos no processo, o que assim nos permita aprender a desaprender, a errar, a duvidar, a questionar, a desformar e a formar o nosso conhecimento no nível da inversão do mesmo, transformando valores pessoais, sociais e culturais (...) “Desforma” quer dizer retirar, apagar a forma. É desmodelar o que se entende como modelo palhacesco, é oferecer autoria, autor de si, autor de sua própria criação. Nesse caso, para desmodelar é preciso verticalizar, perder, deixar, desprogramar. Assim, “desformar” é uma essência cômica intuitiva desejante, perceptiva (WUO, 2005, p. 88 et p. 104).

É certo que tanto a maturação e a transformação criativa de um espetáculo ou número clownesco, e mesmo a composição do repertório do palhaço, se associam às apresentações deste junto do público. A partir de eventos inusitados, acidentes, acasos, com os quais o palhaço precisa lidar em cena, em jogo e relação real, é que, muitas vezes, se chega às improvisações e necessárias reelaborações e novas criações de um espetáculo clownesco, como comenta Matos e Beltrame (2008, p. 5): “sob o suporte de uma estrutura codificada o palhaço reage, improvisa suas ações, adaptando-as continuamente em função de seu estado interno, sua lógica de ação e a relação que estabelece com o meio, especialmente, com o público”. E aí, também há a confrontação com a disponibilidade e a escolha do palhaço para o ris(c)o no que acontece e se apresenta, em transformações do vivo e do jogo da obra previamente elaborada em ensaios. Afinal, o que se apresenta, também, não deixa de ser a própria “vida” imprevisível do evento cênico-clownesco – o que demanda que o palhaço seja um bom jogador e afirmador do acaso, afirmando a si mesmo como palhaço, cada lance e aposta, em jogos e ris(c)os que não possuem garantias prévias e escapam da ordem de quaisquer intencionalidades. Em que se efetuam os

momentos intensos de uma apresentação ou Acontecimento-clownesco, o “momento bem vivido” do jogo, do encontro, do riso e da alegria trágica da criação. O viver e o brincar (jogar, atuar) do palhaço com o público, no desdobramento de um plano ficcional para a vivência real e efetiva do encontro, da partilha de afetos e de risos. Como coloca Puccetti (2008, p. 123):

Combinar o repertório físico e vocal (seu comportamento, suas ações e reações frente a estímulos), o repertório de ideias (a lógica pessoal de cada indivíduo que transparece no palhaço), o repertório de gags (pequenas situações cômicas em sequência ou isoladas) e, através do jogo vivo e real da cena, interagir com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica do palhaço.

Deste modo, a técnica e a formalização cênica que compete ao palhaço, não devem suplantar a expressão e a interação vivas dele com o público. Nesse sentido, técnica e forma são meios de expressão da potência criativa e do ritmo vital que permitem o jogo e o grande prazer de brincar juntos – palhaço e público.

Ainda, como coloca Puccetti, tendo em vista um repertório, número ou espetáculo elaborado, o palhaço tem que ter a liberdade e a mestria de “chegar até jogar tudo isso fora se o momento pedir ou de incluir o que acontece no momento e àquelas pessoas que estão ali” (PUC CETTI in OLIVEIRA, 2008, p.114). Dornelles (2006) enfatiza a importância do estado de abertura do palhaço, em que às vezes este deve saber abrir mão do fenômeno cênico em prol da relação com o público. Segundo ela (DORNELLES, 2006, p. 2):

Se você fica preocupado com o que tem que fazer/mostrar é como se estivesse cheio, sem espaço para o jogo. Mas o palhaço não é um personagem que você irá executar brilhantemente, sua lógica do avesso se explicita na relação com aquele público. Isso implica presença, o palhaço está vivo, vibrando, em estado de prontidão. Um dos habitantes do mundo das intensidades.

Assim, a técnica e a formalização não devem solapar a espontaneidade, mas permiti-la e potencializá-la, no processo de conquista de uma técnica pessoal. Para Spolin (2005, p. 4):

A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a explorarmos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa.

Com “Pesa-me Mucho”, manter a atenção e o interesse do público casual das ruas e praças era um grande desafio, especialmente, por ser um espetáculo solo, sem utilização de virtuosismos ou habilidades circenses e musicais, com uso corrente da fala e um formato teatral e dramático. A percepção do que expressa o público em relação ao palhaço e ao espetáculo é

determinante ao processo de amadurecimento e reelaboração tanto do espetáculo, quanto do processo de tornar-se palhaço. Como analisa Puccetti (2008, p. 122):

(...) o público, que no final das contas é quem vai mostrar se o que o palhaço faz causar o riso ou não, se provoca, se emociona, e se é de alguma forma transformador. E aqui se encontra o outro lado da moeda: na verdade o público ajuda o palhaço a aprender consigo mesmo, e sem este aprendizado ninguém se torna um palhaço.

Desejei “Pesa-me Mucho” como uma aposta clownesca na alegria de viver e na possibilidade de sempre recomeçar, em criação e novos jogos clownescos. A efemeridade da existência como chance e escolha de viver com intensidade e humor, a cada momento desta vida. Querendo que o peso se transformasse em leveza, do pranto e da dor brotassem risos. Um sim e um brinde à vida na brincadeira do palhaço. Pois bem, amada vida: *besame mucho!* Outra e mais outra vez! De novo Querubina, ao jogo!



**Figura 62:** Sessão de fotos no Cemitério da Consolação (SP). Fotografia: Natasha Motta.

### 3.4.11 “Por que eles fazem isso?” – dos encontros e travessias

Cada vez que eu me despeço de uma pessoa pode ser que essa pessoa esteja me vendo pela última vez  
 A morte, surda, caminha ao meu lado  
 E eu não sei em que esquina ela vai me beijar  
 Com que rosto ela virá?  
 Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer?<sup>289</sup>

No centrão, no meio do zum-zum, dos movimentos e sons da cidade, um caixão e uma palhaça. Dentre a atribulação das pessoas, dentre os mais variados estados de ânimos e reações de transeuntes e deambulantes. Dentro disso, há tantos parados, sentados, encostados ou prostrados. Esses que tanto nos olham e não os vemos. Esperando o tempo passar e a morte chegar. Ainda outros, muitos deles, caminham. E, caminhando fazem o tempo passar. Seguem com seus objetivos, direções, sentidos e sem sentidos, como se a morte nunca fosse chegar. Mas ela chega, com uma palhaça.

A morte montada no dorso de uma palhaça que imita a alegria, no meio da rua, no meio do nada. Entre o povo da rua, dos trabalhadores, dos sem trabalho, dos idosos, das mães, das crianças, dos tarados, dos policiais, dos pregadores, dos bêbados, das mocinhas, das velhas, dos camelôs, dos moradores de rua...

Os sem nada, os loucos, bêbados, maltrapilhos e fedorentos, eram os que faziam questão de pôr moedas no chapéu da palhaça ao fim do espetáculo, como um ato de nobreza. Eles eram os que gritavam no meio da cena, falando o que lhes dava na veneta, sobre o que viam, com o humor mais despregado: “Abre logo esse caixão!” “Vixe, se fosse minha mulher eu queria é tá morto mesmo!” “Olha, assim vai matar o “ômi” de novo”. Algumas vezes, eles entravam em cena, montando um circo próprio de confusão e, assim, chamavam a palhaça para o ringue. Eles eram portadores de uma lição: quem não tem nada, nem lugar, pode tudo. Inclusive entrar na roda, no olho da rua, para brincar livremente.

Depois do espetáculo, algumas velhinhas vinham conversar com a palhaça, fazer um carinho e dizer: “bonitinha!”. Nunca entendi isso direito. Se era amor ou piedade, ou as duas coisas misturadas. Teve travesti que queria ficar com o falecido Genival, sabia fazer qualquer homem ressuscitar na hora! Muito xingamento de pastor pregador. Além da presença do pecado, da maldição, da mulher de vermelho e do diabo naquilo tudo, segundo bradavam.

<sup>289</sup> Trecho da canção de Raul Seixas, com partes faladas e outras cantadas: “Ou será que ela vai me pegar no meio do copo de uísque? Na música que eu deixei para compor amanhã? Será que ela vai esperar eu apagar o cigarro no cinzeiro? Virá antes de eu encontrar a mulher, a mulher que me foi destinada, e que está em algum lugar me esperando, embora eu ainda não a conheça?! Vou te encontrar vestida de cetim/ Pois em qualquer lugar esperas só por mim/ E no teu beijo provar o gosto estranho/ Que eu quero e não desejo, mas tenho que encontrar/Vem, mas demore a chegar/Eu te detesto e amo morte, morte, morte/Que talvez seja o segredo desta vida/ Morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida”.

Afinal, estávamos disputando praça e público, com formas e objetivos bastante incompatíveis. A praça é de todos, meu senhor! – um dia eu disse. Mas a sombra não – um desses me respondeu.

É... Suportar o sol forte na cabeça durante um espetáculo é um ato de bravura, não é para qualquer crente – sejam lá quais forem as nossas crenças. Tanta maledicência de pregadores amaldiçoadores que, às vezes, até tive medo do tal diabo, agarrado na palhaça, se tornando minha sombra. Olhando-me quando eu tivesse simplesmente a dormir, fantasiado de morte e sussurrando: você está brincando comigo ou me atraindo?

Havia mulheres que se divertiam com o comportamento assanhado da palhaça, quando esta burlava e brincava com os homens. Velhinhos, queridos gagás, faziam questão de abraçar a pobre viúva-palhaça nos cumprimentos de pêsames. Que amor! Para, então, meter as velhas mãos secas nos seios da palhaça. Da atriz. Como assim, bom velhinho? Qual é, vovô? Eu aqui na inocência, brincando, para cair nas mãos de um velhaco ignominioso? Vovozinho que ri, disfarçando, com dentadura completa, como se nada tivesse acontecido e assim feito, metendo a mão na palhaça. Tudo brincadeira, né?! Ora, vejam só tudo que pode acontecer na hora da morte ou o que essa vida nos prega ou onde nos pegamos nessa vida.

A palhaça se assanha, faz piada sexual, ri do sério, rola no chão, na rua, mulher e ainda palhaça?! Corpo público. De gente de teatro, da vadiagem, da vagabundagem. Das que caíram nessa vida, sem beira, nem eira, tal qual as prostitutas. Assim ajuízam, desde que essa profissão bastarda surgiu com as cômicas *dell'arte*, com as jogralesas nas tavernas... Ainda é assim? Infelizmente, não tive tempo para digerir e, no momento, transformar em jogo a apalpada abusada e indevida nos meus seios. Com um bom cumprimento de pêsames, apertando os velhos bagos desses cortesões vovôs.

Outros senhores, tão turrões, que só de olhar dava vontade de entrar no caixão, e nunca mais sair. Nem um olhar que sorri, sequer. No entanto, essas figuras ficavam lá paradas, no mesmo lugar, com toda e mesma seriedade, ainda depois de findar o espetáculo e a roda desmanchar. Olhavam, ainda, a gente desmontar e fazer tudo entrar num velho carro Pálio 98. Caixão, adereços, equipamento de som, palhaça, sonoplasta e assistente. Ali permaneciam. Por quê?

“Por que eles fazem isso?” – parecia ser o que se indagavam, tais ordinários “mestres da finalidade da existência”. Meus senhores, se essa for mesmo a pergunta, digo-lhes, eu mesma a faço para mim mesma, ao continuar fazendo o que faço, o que vocês tanto olham. Muitas e variadas vezes. Sem respostas finais e em muitas tentativas repetidas.

Muita gente com medo e horror de caixão. Benziam-se, faziam sinal da cruz, praguejam e tapavam o rosto ao passar. Muitos atraídos pelo caixão ali paravam, com bastante distância. Para ver o que era aquilo. De longe. Com medo de se aproximar e ser tocado pelo absurdo e o sem sentido, quiçá. Porém, nada como um corpo realmente morto, no meio do caminho, no meio da rua, para num instante atrair em volta de si uma multidão. Gente querendo o caixão: para enterrar a sogra, para enterrar a presidenta Dilma, e por aí vai.

Em uma das apresentações, não conseguia formar a roda e mudei toda a direção espacial do espetáculo. Movendo caixão, altar, tudo, durante a cena. Para, então, apresentar às pessoas que estavam sentadas em uma mureta, bem atrás da palhaça, e não se punham na roda, que não se formava, por nada. Pensei: o público está ali, como que “sentadinho na arquibancada”, e eu aqui de costas para eles, querendo mover as pessoas e trazê-las até mim. Ora tolo Maomé, basta ir até a montanha. Isso é óbvio! Na “arquibancada”, velhos, senhoras e moradores de rua. Diante deles, me deparei com o que denominei “o muro dos desolados”. Todos pareciam tristes e profundamente apáticos. Lamentei não ser a própria morte para lhes dar um necessário e agradável fim. A minha alegria não os convencia, muito menos os movia. Assim, eu mesma tive que me convencer de tal alegria, de tal necessidade de estar ali naquela situação. Ao invés de estar, por exemplo, cortando as unhas em casa ou descascando uma mexerica no sol. Eu estava ali diante deles, como que movendo montanhas. Depois, ao fim do espetáculo, eu estava praticamente morta.

Nessa apresentação, havia uma pessoa com quem eu conseguia interagir, obter respostas que de alguma forma me alimentavam ou redirecionavam o jogo, a forma de relação e abordagem da palhaça com o público. Um ser vivente! Era um rapaz. Depois, eu o vi de novo, no meio do público, em outro dia, outro local, outra apresentação. Seria uma boa assombração? Outra vez, lá estava ele. Uma terceira vez. Então, fiz questão de abordá-lo, agradecer pela sua presença em repetidas vezes. Tocando-o e confirmando com os colegas de que eu não estava em conversas com o invisível. Ele disse, me contou, lá pelas tantas naquela conversa fortuita, que estava em uma fase de transformação de uma vivência de luto, que o espetáculo o ajudava a passar por isso, falar da morte assim... Que ele me viu por acaso, o caixão chamou a sua atenção. E, logo uma palhaça... Resolveu parar para ver. Além do mais, era apaixonado por Raulzito<sup>290</sup> e fazia tempo que não escutava o “Canto Para Minha Morte”: - “pois em qualquer lugar esperas só por mim, e no teu beijo provar o gosto estranho que eu quero e não desejo, mas

---

<sup>290</sup> Apelido popular do músico, cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989), considerado um dos pioneiros do *rock* brasileiro, com álbum de estreia nominado “Raulzito e os Panteras” (1968).

tenho que encontrar. Vem, mas demore a chegar. Eu te detesto e amo morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida”<sup>291</sup>.

Eu não me lembro das histórias de mortes que ele me contou. Sim, eram várias mortes e mortos. Ele falava, eu escutava, mas também vigiava o caixão, os adereços que restavam perdidos no meio de uma praça do centro, ao léu, depois que o espetáculo terminara e a roda se desmanchara. Como simples objetos mortos e esquecidos ao relento, no vazio cheio de movimentos da rua. Como objetos sem qualquer memória do que ali tinha se apresentado e já não mais existia.

Eu me lembro que ele falava, que aquilo o ajudou, o espetáculo tinha sido importante para ele. Assistir ao espetáculo e ser beijado pela Querubina. Que figura! – ele dizia. Isso. Não era uma cantada. Uma vez, ele até levou a namorada. Que também parecia gostar. Uma moça bonita e simpática. Eles eram felizes no parque, em um dia de sol, assistindo a uma palhaça. Tantas vezes, foi desagradável para mim apresentar o espetáculo. Então, me lembrava desse cara. Achava bom, “lindo de morrer”, que ao menos para aquele cara, aquilo era bom, muito bom. Quando para mim mesma, muitas vezes, não era.

Um dia, vi um homem jovem e simplório, limpando lágrimas, no meio da roda. Também sentia que, de algum modo, ele estava numa pior. Mas, isso passa amigo, vem dançar comigo, pois hoje vou te beijar. Na hora certa, fui pegá-lo. Na cena final em que a palhaça arranja um novo pretendente amoroso. Eu fui em sua direção. De imediato, ele saiu da roda e se escondeu atrás de uma árvore próxima. Isso é bom, para uma palhaça. Eu fui lá, o persegui. Rimos ao brincar de pega-pega, eu correndo atrás dele, em volta de uma árvore. O espetáculo tinha parado para que aquilo acontecesse. O público que esperava, esperava. Ele veio junto, contrariado como um bom marido.

Foi o único dos eleitos que não conseguiu perceber que, ao me ocultar do público atrás do altar, com ele junto, eu punha uma falsa barriga. Para, então, depois disso, me apresentar grávida ao lado do novo par a todos – o que, em geral, era uma surpresa apenas para o público, que não via tal preparação. No entanto, ele, que estava diante de mim enquanto eu punha a falsa barriga, só a viu depois de todo o público vê-la e rir. E, por isso, ele riu. Ficou tão surpreso que até se alegrou em ter sido causa desconhecida da geração de uma vida, naquela barriga de espuma de uma palhaça. Quiçá, tão falsa quanto a sua própria barriga.

No final de uma outra apresentação, eu esperava em uma esquina, sentada no caixão, com figurino e maquiagem de palhaça. Esperava o carro passar para ir embora. Juntando notas,

---

<sup>291</sup> Trecho da letra da música “Canto Para Minha Morte” (1976), de Raul Seixas.

moedas, dispersando longas expirações matutantes. Então, um mendigo chato, bêbado e barbudo, bem ousado em sua intervenção, se aproximou. Mexia no caixão, abria as travas, me empurrava para que eu levantasse. Até que cedi. Ele se deitou no caixão e ficou ali. Media-se, provava se era melhor deitar de lado ou decúbito ventral. Enfim, até que ergueu a cabeça e me disse: – sempre quis fazer isso! E ria, de ter feito isso.

Mexia no caixão e me apontava vários arremates que deveriam ser feitos: – essa peça não está boa; aqui tem que dar uma lixada; esse parafuso vai soltar. Ao fim, ambos sentamos em cima do caixão. Eu lhe confessei que as pessoas tinham estranhamento e repulsa do caixão. Ainda mais com uma palhaça junto, carregando um caixão. Tinha ouvido de uma mulher: “nossa, palhaço e caixão, juntaram as duas coisas mais horríveis do mundo”. Essa mulher ao ver-me, acelerou o passo, se indo e fugindo horrorizada, desejando nunca mais isso ver. O que me fez rir. – Levantou um bom dinheiro? – ele me perguntou. – Não, falei. – Amanhã você tenta de novo, ele disse.

Quando ele chegou, eu recém tinha separado as notas de dois reais, algumas de cinco, as moedas que, vistas por cima, somariam uns dez reais, ao total, talvez, quando muito, somando uns 35. Guardei logo, dentro do caixão, pois ele se aproximava e sentei em cima. – Depois você me dá umas moedas, estou sendo legal contigo, você foi legal também, me deixou entrar no caixão. Tem que arrumar melhor isso aí, complementou, chutando o caixão. As pessoas não gostam disso. Não gostam de ver caixão, coisa de morte. Sabe? Porque é doloroooooso, tem sofrimento. Todo mundo tem... Uma história de morte, de um familiar, alguém que morreu... às vezes, recente. Então, ninguém quer saber, tem medo, tem trauma. Porque dói. – Pois é – eu respondi, como uma tosca comadre. – É um tabu, saca? Ele usou essa palavra. Aquilo estava começando a ficar interessante para mim, mas eu não via a hora do carro chegar e sumir dali. Não sabia o que ele queria, ele deixava claro que podia fazer tudo.

Nisso, ele passava a gritar para as pessoas que passavam: “Vem aqui deitar no seu caixão! Na sua cama macia!”. “Olha meu amigo, o seu futuro!”. “Senhora, me ajuda, vem cá que eu tô bem duro, de morto!”. Que bufão! – eu pensava e ria dele e das reações das pessoas.

Eu estava um pouco acuada, porque ele tinha uma relação corporal violenta, direta e imprevisível. Pegava-me, arrastava ou batia no caixão, fazia gestos bruscos. – Moça... é importante coisa e tal, mas as pessoas não gostam disso, viu? A vida já é muito dura e triste. As pessoas querem rir, ficar numa boa, descontrair, não tá fácil pra ninguém, olha aí – ele apontava para os que passavam. “Vendo um caixão, vendo um caixão, aproveita a promoção minha senhora!” – ele gritava, assim, do nada. Quando gritava cuspija pelo ar e me cuspija. – Amiguinha, você é palhaça, é isso? – Sim, disse eu. – É boa nisso? – Não sei, falei. – Hmmm

– ele se retorceu todo. Pois, vou te dar mais umas ideias. Se... você é boa nisso, faz o povo rir! Palhaçada pra deixar a moçada legal, se rindo, esquecer de tudo, ficar numa boa... Daí você sabe o que faz com esse caixão? – Não, falei. – Enche ele de dinheiro, sacou? Deixa o caixão ali pras pessoas botarem moeda. Nota é melhor, né?! Eu ri. Ele era sábio e louco, completamente maluco e até que bem arrazoado. Chegou o carro, enfim!

Ele ajudou a colocar tudo no carro, ele queria ajeitar o macaco e o pneu que estavam mal posicionados. – Não, não, amigo!, eu insisti. – Péra aí, deixa que eu faço, assim é que vai caber, péra aí, não, isso aqui embaixo disso, ele dizia e metia as mãos e quase o corpo inteiro dentro do carro. Ele era chato, mesmo. Ao fim, eu dei a grana para ele. Os possíveis 35 reais. Se pagavam nosso almoço, não dariam para a cerveja, que nessas horas é quase tudo que se quer. A grana eu dei, com vontade. A tal da grana que eu pensei ser o motivo dele se aproximar, para me achacar. Mas, para mim não foi nada disso, foi mais que um belo e necessário achaque. – Quê isso, amiga? Não precisa!, ele falou, já pegando o saco dos trocados que eu lhe alcançava. Quando o carro ia saindo, ele gritou: “Amanhã aparece aí de novo! Eu vou, tá aí, quero te ver, hein!”. Vi pelo espelho retrovisor, ele corria na direção do carro, e seguia gritando: “Manda chamar o Barbudo, Barbudooo!, meu nome, vou tá aí!”.

Outro dia, outra vez, indo embora da praça, eu vi o Barbudo. Atirado no meio de outros moradores de rua, prostrado no chão. Acenei para ele. Ele me olhou como se nunca tivesse me visto dantes. Eu falei de longe: “poxa Barbudo, hoje eu tava aí e você não foi me ver”. Hoje não deu – ele resmungou deitado. “Outro dia quem sabe, Barbudo?!” – ele nem respondeu.

*Besame, besame mucho, como si fuera esta noche la ultima vez, besaaaameee!* – essa música não sai da cabeça, né?! – cantou e disse meu companheiro, marido, sonoplasta, contrarregra, me ajudando a carregar o caixão no meio da rua. É, falei. Mas eu tinha outra música na cabeça, que escolhi que tocasse durante a preparação da roda, a tal pré-convocatória. Era tão bom de ouvi-la naqueles momentos. E disse: sabe, eu amo essa Elza Soares, eu acho que “dura na queda” tem a ver com isso tudo, né? Isso o quê?, ele me perguntou. Isso... isso que eu estou fazendo agora e vivendo, sei lá. Ele continuou cantarolando como se não tivesse me ouvido, distraído e leve, me ajudando a carregar aquele peso, aquele caixão, com morto e tudo dentro. *Quiero tenerte muy cerca, mirarme em tus ojos, verte junto a mi, piensa que talvez mañana, ya estaré lejos, muy lejos de aqui.* O sol ensolarará a estrada dela, a lua alumiará o mar, a vida é bela, laralarálá. *Besame, besame mucho, lará lalalá lalalá...*



**Figura 63:** Sessão de fotos no Cemitério da Consolação (SP). Fotografia: Natasha Motta.

(...) Esquinas  
 Mil buzinas  
 Imagina orquestras  
 Samba no chafariz  
 Viva a folia  
 A dor não presta  
 Felicidade, sim  
 Bambeia  
 Cambaleia  
 É dura na queda  
 Custa a cair em si<sup>292</sup>

### **3.4.12 Daquele que disse sim: uma crítica espontânea de um beijo roubado por Querubina durante “o pior espetáculo do mundo”**

Transcrevo aqui, a crítica espontânea de Leonardo Mattar Monteiro, publicado em seu blog<sup>293</sup> como resenha do espetáculo “Pesa-me Mucho”. Leonardo é o rapaz anteriormente citado como “o vivente” do público na apresentação que sarcasticamente julguei como “o pior espetáculo do mundo”. Justo após essa apresentação, ele tornou-se público cativo de “Pesa-me Mucho”, indo assistir ao espetáculo em diferentes praças. Recebi a sua crítica-homenagem quando já havia encerrado o circuito de apresentações do espetáculo na cidade de Campinas/SP.

<sup>292</sup> Letra da canção “Dura na Queda” (2002) de Chico Buarque, composta para interpretação de Elza Soares.

<sup>293</sup> Cf. <<http://adventterer.blogspot.com/2015/12/resenha-do-espetaculo-pesa-me-mucho-de.html?fbclid=IwAR3w30QMxUFerDvL8ziATKi2E2lQpEm6Epsc-8NrGkZtNgub6iYXriRUJ4U>>. Acesso em 20 de outubro de 2018.



**Figura 60:** Querubina rouba um beijo do grande vivo do público (Leonardo Monteiro), espetáculo “Pesa-me Mucho” na Praça Rui Barbosa, Campinas. Fotografia: Natasha Motta.

Todas as vezes em que tenho o privilégio de ver um artista de rua se apresentando, fico admirado e me pergunto intimamente quanto de desprendimento e coragem são necessários para se expor de corpo e alma à voracidade de (quaisquer) selvas urbanas nas quais moramos.

Imagine então se você, além de artista, for mulher, frágil pela própria natureza física (nunca a espiritual com certeza), acompanhada de um caixão e 'protegida' apenas e simplesmente por um 'cordão de não isolamento' no chão. E isso tudo nos é apresentado antes do espetáculo iniciar...

Este é “Pesa-me Mucho”, esta é Luciane Olendzki ou Palhaça Querubina, como ela prefere ser vista e conhecida. Luciane chega, com uma pequena entourage, seus objetos de cena – entre os quais se destaca o caixão citado – e como se diria costumeiramente com a cara e a coragem. Com sua doçura característica, chama os transeuntes ao ‘picadeiro público’, se transforma aos poucos em seu álter ego, a desajeitada e igualmente cativante Querubina.

A partir daí o que vivenciaremos é uma farsa divertida que de engraçada tem apenas a superfície.

Aos que tem alma, aos sensíveis, aos que algum dia perderam os que amavam (e que não se enganem aqueles que ainda não, pois esta é uma condição *sine qua non* da vida), “Pesa-me Mucho” irá falar profundamente, fazendo-nos questionar o verdadeiro sentido da vida, não o “ter” desta “sociedade líquida”, como bem define Bauman, mas o ser.

Querubina brinca, provoca, chama as pessoas à participarem de uma comemoração em homenagem de seu amado falecido Genival (o habitante daquele caixão) e honrar seu derradeiro desejo ainda em vida.

Muito curioso notar a desconfiança, o silêncio, as atitudes agressivas, até por parte de muitos transeuntes. Pode-se explicar (ou tentar-se) tais fatos pela cultura da futilidade e da ignorância à qual nosso povo é empurrado todos os dias. Seja belo, seja jovem, jamais questione, mantenha-se na superfície, jamais desça ao fundo de sua alma. Alguns, talvez os mais despertos, e mesmo os ébrios (e me incluo, com muito orgulho em ambas as categorias) “embarcam” na celebração de Querubina. Talvez porque também precisem transgredir, talvez por carência afetiva, ou

simplesmente por entenderem, mesmo que superficialmente, que a única certeza que temos quando nascemos é da morte.

Pode-se analisar “Pesa-me Mucho” por várias interpretações ou ângulos possíveis. Há um quê de gótico ao colocar uma *clown* vestida de tule preto, declarando amor incondicional a um defunto... Há até uma sensualidade mansa e envolvente em Querubina – principalmente porque o texto brinca muito com uma série de questões sexuais e uns poucos felizardos (eu, por exemplo) terminarão esta jornada comprometidos e casados com uma apaixonante e espertíssima Querubina (e como dizer não?) ...

E justamente aí que reside a beleza maior de “Pesa-me Mucho” – um espetáculo pensado e repensado com profundidade por Lu Olendzki e Esio Magalhães (e não poderia ser de outra forma, já que ambos fazem parte do grupo dos grandes e verdadeiros palhaços do planeta, Maestro e Maestrina de tão nobre arte): nos chamando à verdade da vida, compartilhando seus sentimentos e convidando à celebração. Querubina quebra todas as regras, trocando o palco italiano pelo inesperado e aliada à música comandada com inteligência pelo DJ Caveirinha (Mateus), gerando uma experiência necessária.

Sem qualquer tipo de ironia, todo mundo deveria ver “Pesa-me Mucho”, ao menos uma vez na vida antes de morrer. Tive esta felicidade algumas vezes. Posso morrer feliz.

Os cabelos desgrehados, prateados e esvoaçantes da diáfana Querubina são a afirmação da natureza anárquica e apaixonante do palhaço. Poucas vezes vi algo que pudesse simbolizar tão perfeitamente aquela já célebre máxima em latim – *carpe diem!*”

### Resposta de Querubina:



– *Caro Leonardo, depois disso, posso até morrer feliz. Não sem antes roubar mais uns beijinhos. Se um dia eu morrer, serás o convidado principal de minha festa ébria e desperta de despedida. Então, chegue perto, bem perto. Não será certeza o certo desta embarcação, onde estarei diáfana em ondas de flores, espumas e bolhas de sabão, coroada por um cordão de não isolamento, em mansa sensualidade e feminina fragilidade. E quando estivermos descendo fundo na alma, voltaremos à superfície para se expor de corpo e alma às voracidades das selvas urbanas. Isso tudo farei, em uma farsa divertida, só para beijar-te, de novo, outra vez.*

**Figura 61:** Querubina grávida (agosto de 2016), um ano após circuito de apresentações de “Pesa-me Mucho”, em comunicação sobre a “(des)montagem” do espetáculo no Seminário do PPGADC-UNICAMP.

## Inconclusões

Não me venha com conclusões!  
A única conclusão é morrer! (PESSOA, 2006, p. 44).

### Do que importa a morte?

Com o espetáculo “Pesa-me Mucho” busquei abordar o tema da morte e enfrentá-lo via experimentação poética-clownesca e, paradoxalmente, afirmar e amar a vida. Querer e afirmar a vida com alegria trágica, nas travessias, aprendizagens e transformações das vivências que também envolvem dores, erros e fracassos necessários para a (re)criação de si, em arte e vida. A partir de uma situação de velório, bailei um hino à vida, dei um beijo de amor à vida em afirmação brincante e clownesca.

Em muitos momentos da minha vida, momentos difíceis, desagradáveis e ruins, desavisadamente, um anjo de graça cai em mim. E me guia. Me guia em aceitação alegre do que acontece, me preenche com um estado de consciência involuntária, quase sempre em total incongruência com o que acontece. Foi assim, quando tive pela primeira vez o sentimento de entendimento encarnado do trágico da alegria e da afirmação da vida. Diante da morte de um irmão. Naquele momento, eu não poderia discursar e expor com clareza o que efetivamente eu estava entendendo. Mas aquela vivência criava fortes sentidos para o que eu havia lido sobre a filosofia do trágico nietzschiano. Foi assim, apenas. Foi uma inexplicável aceitação da morte porque eu sentia-e-entendia, em meu corpo-ser, um amor incomensurável à vida e aos vivos que amo. Diante de algo tão terrível, tudo o que vinha da vida me tocava demais, como se eu não tivesse pele. Os ruídos, as faces, os sons, os cheiros, as respirações, as ações, as vozes e as posturas das pessoas. As nuances de cores da grama. O céu. As asas das pombas lá fora. A beleza das flores ordinárias que nascem involuntariamente na grama e sem qualquer cultivo. As unhas das pessoas.

Tudo que vinha do vivo era tão fascinante e belo diante da morte. Nem pude chorar, tamanha leveza e alegria que me atravessavam diante de uma das vivências mais dolorosas de minha vida. Sem o querer, eu me sentia como uma criança, sem sê-lo, com leveza e inocência diante da morte, pois junto da vida. Em um amor tão inexplicável, que me excedia. Estávamos todos em um terrífico teatro da morte, mas a mim crescia e crescia amor à vida. Na força da total fragilidade e na beleza da casquinha da vida. A casca do ovo da vida, o ovo da vida.

Porque a morte me colocava tão perto da vida? Diante de tudo o que eu podia perder, menos a vida, ainda em vida e a querendo demais, naquele momento de extrema dor e perplexidade. A vida era uma verdadeira chance e vez. Então, você pode tudo, certo? Se você soubesse quando iria morrer? Faria o que quisesse, menos morrer. O mar... Iria até o mar, a hora que fosse, me banhar. Só para começar. Na época eu não tinha filhos, hoje a vida é um presente no cheiro, na voz, nos passos, nas palavras, nas descobertas, no conhecimento e na invenção do mundo pelo meu filho.

Por que a morte é coisa do futuro? Se a gente pode morrer bem daqui a pouco e a todo momento morremos pouco a pouco... A morte no presente me trouxe a vida de presente, naquele momento sem tempo. Uma vida sempre custa a vida que se leva. No justo aqui e agora. A morte me soprou: a vida é agorinha, *baby!* E ficou ali sentada, se deleitando com a comédia do teatro dos vivos naquela hora fatal, imaginando a próxima vez que os encontraria, tão estupefatos e atordoados com a inexorável condição que toca todos os viventes e da qual estes parecem não ter consciência. Temos muitas justificativas e finalidades para tudo, que nada impedem tudo da vida e da morte.

Esse anjo que pouso desavisadamente em mim, trazendo leveza e lume em momentos duros e espinhosos, sem que assim eu queira ou peça, é Querubina. Me dá a mão e me guia, como lume e graça na travessia da minha vida, em sombras e luzes.

Ora do que serve a morte ou a pretensa consciência desta? O sentido da brevidade da vida, a cada momento, a vontade e a inocência de afirmar instantes imensos – que valham uma eternidade, enquanto dure em efemeridade. “A dor diz: ‘passa, momento!’ Mas quer todo o prazer eternidade – quer profunda, profunda eternidade”! (NIETZSCHE, 2005b, p.270). Eis que Oscar Wilde, trata da arte enlaçada ao prazer, em um conto intitulado “O Artista”:

Uma noite nasceu-lhe na alma o desejo de esculpir a estátua do Prazer que dura um instante e saiu pelo mundo em busca do bronze, porque só podia imaginar sua obra em bronze. Mas todo o bronze do mundo tinha desaparecido e em nenhuma parte da terra podia encontrar-se bronze algum, exceto o da estátua da Dor que dura a vida inteira. Ora, precisamente fora ele mesmo quem, com as próprias mãos, havia modelado aquela estátua, colocando-a no túmulo do único ser a quem amou em sua vida. Erguera, pois, no túmulo da criatura morta, a quem tanto amara, aquela estátua, que era criação sua, para que fosse um sinal do amor do homem, que é imortal, e um símbolo da dor humana, que dura para sempre. E no mundo inteiro não havia outro bronze senão o bronze daquela estátua. E pegou a estátua que havia modelado, colocou-a em um grande forno e entregou-a ao fogo. E com o bronze da estátua da Dor que dura a vida inteira modelou uma estátua do Prazer que dura um instante (WILDE, 1961, p. 988).

Ora, do que me serviu a morte até aqui? Para criar. Tanto e quanto. Que morte tão prenhe de vida. Porém, não suporto mais a sua companhia como carta necessária para jogar e apostar

na vida. Zaratustra<sup>294</sup> teve como primeira lição que não importa carregar cadáveres ou mesmo querer dar-lhes uma boa morte ou um justo fim. Mais vale carregar ou ser movido pela vivência de instantes imensos, leves e cheios de vida – passando pelo fogo da criação que transforma dor em prazer.

Em um tempo em que a morte é banalizada, em que morrer e matar é cada vez mais autorizado, em nome da lei, do poder, do dinheiro, da moral, do “bem comum”, dos “homens de bem”, de “Deus”, dos juízos e das verdades próprias em proveito pessoal, declaradas como “certas e absolutas” – todo o cuidado é pouco quando se trata da “aceitação” da morte como parte da vida. A morte foi um tema eleito justamente para tratar e questionar o que vai contra a vida, em necessária negação ao niilismo contemporâneo, à vingança, à moral, ao ódio dos ressentidos, malogrados e pretensos salvadores e melhoradores do mundo. Porque o que nos importa é a afirmação amorosa da vida e a horrível contrapartida do riso sobre o que vai contra a vida em sua multiplicidade, potência e expressão dionisíaca.

Do que me serviu a morte em um espetáculo clownesco como Querubina? A aprendizagem de estar em um instante imenso e em inteireza no jogo do artista, do palhaço e da criança que brinca, com prazer de existir no que você faz existir. Para que a graça da vida e da arte resplandeçam no fogo das criações, no momento de brincar com o fogo na apresentação clownesca e no encontro com o público. Essa graça vale o instante, a efemeridade que celebra a eternidade em sua finitude de vida na arte teatral. A entrega ao presente, ao ponto de querer a eterna repetição do momento, sempre diferente, em constante (re)criação e afirmação do devir e das relações de forças com o público, entre a arte e a vida, entre a *persona*-palhaça (máscara) e a pessoa.

Eu fiz “Pesa-me Mucho” com bronze e também dor, para assim alcançar o fogo do prazer e a incandescência do riso. Mas, muitas vezes, me privei de pôr-me, como palhaça e pessoa, na chama dos instantes e do prazer, nas necessárias “desformas” (WUO, 2015), na torrente e nas chamas dos fluxos, das forças e paixões. No jogo da criança-artista com o fogo e o Aion, ao criar e destruir repetidamente, com necessidade lúdica e afirmação inocente, na celebração das efemeridades intensas. Como palhaços e artistas da existência, dionisiacamente podemos novamente querer e repetir instantes de transformação e renascimento, em constantes criações, jogos e tentativas. Das cinzas, do pó, dos tropeços, dos risos, dos prantos, dos

---

<sup>294</sup> “Participantes na criação, procura Zaratustra, participantes na colheita e festejadores, procura Zaratustra; que tem ele a ver com rebanhos, pastores e cadáveres! (...) Quero unir-me aos que criam, que colhem, que festejam (...)” (NIETZSCHE, 2005b, p. 47-48).

fracassos, das composições. Na chama da vida, coroada pelo riso trágico e alegre de afirmação, em criações ininterruptas.

“Não sei o que é morte. Só quero brincar. Posso imaginar e inventar a morte. Fabular. Brincando bobamente. Infantilmente, com inocência. Não tenho medo do que eu não sei, pois não sei, para experimentar. Deixe-me não-saber e brincar. Então, te dou a mão para juntos brincarmos. Joguemos, pois!” – Assim me falou Querubina.

Se a vida é inextricavelmente trágica, nos cabe a potência da alegria, o que não se confunde com qualquer resignação, submissão contemplativa ou bem-estar em torpor e alienação. Aceitar o trágico é uma escolha de responsabilidade criativa, ou melhor, um cultivo ético e estético de tornar-se alegre, através de contínuas criações, avaliações e transformações de si e da existência, sendo capaz de abraçar e afirmar a vida integralmente. O trágico nietzschiano é um critério de vida como criação, potência e alegria. Tornar qualquer acaso e vivência como necessários é resultado de saber extrair de qualquer acontecido, o acontecimento digno que permite a contínua poética de uma alegre existência trágica – em arte e vida. Era isso — a vida? — hei de dizer à morte. Pois muito bem! Outra vez!" (NIETZSCHE, 2005b, p. 370).

### **Da morte do riso – quem ri?**

Como abordado no capítulo 2, Minois (2003), a partir das críticas de Lipovetsky, anuncia o fim e a morte do riso no século XXI. Porém, a constatação da morte do riso na atual “sociedade humorística”, incita-me à contestação. Ao meu ver, parece que o riso morre quando entendido e proclamado como sendo um riso único, uniforme e consensual. Ou seja, o riso contemporâneo tido unicamente como o da banalização, do desdém, da autodefesa, da indiferença, da alienação, da pequena felicidade, do bem-estar, dos pequenos prazeres, da descontração e da festa mecânica. Merece a contestação, ao menos, daqueles que riem em dissonância e divergência ao tal riso gregário e uniforme da sociedade humorística contemporânea, proclamado como morto. Pois, ao final, é novamente o cheiro pútrido do que existe que sobrevém e é nos dado a aspirar.

A anunciação da morte do riso dá-me vontade de rir. Com o desprezo que é alçado do amor, eu rio do campo mortuário e desesperançoso onde atravessa o coro dos ridentes em cortejo festivo rumo à morte do riso. Rio ainda mais, porque a sociedade contemporânea que de tudo ri, não têm consciência de que se trata de um cortejo fúnebre rumo à morte do riso. Também rio da consciência que empaca diante da morte do riso e, assim, passa a velar e a lamentar o próprio morto que inventou.

Ah, aquele amigo saudoso! Ele era tão bom, tão audaz, tão grotesco, tão indecente, tão vívido e criativo. Ora angelical, ora diabólico, ora sagrado, ora profano, ora apenas humano. Tão criador e destruidor...“Está morto: podemos elogiá-lo à vontade” (ASSIS, 1998, p. 102). E vejam só, este amigo que deixa saudades eternas e insondáveis: morreu rindo, placidamente. Belo e óbvio epitáfio. Avisem ao riso que ele morreu! E veremos que bela gargalhada pode irromper daí. Ora, mestres da finalidade do riso, Yorick morreu, mas o riso não, ainda que Hamlet possa ter morrido com saudades do riso.

Eu rio da morte do riso, séria e silenciosamente, e sequer perceberão. Rio em negação, no divertimento de uma inquieta e obtusa divergência com tão grave e funesta anunciação. Porque aspiro o vivo e a vida com risos, com os sopros animados dos risos que operam ao vivo.

O riso é difuso. Mais que plural, o riso é múltiplo. Capturaram o riso, o processaram industrialmente para uma massificação e mercantilização em grande escala! Ora, mas o riso é sempre o que escapa. É o incontável, o involuntário da vontade de rir ou até de fazer rir, mesmo da graça ou falta de graça de uma piada qualquer. O riso não ri por obrigação. Ri, ainda mais, quando não se pode rir. Acham mesmo que dentre o sério riso-morto-banal, não estão fluindo humores e outros inauditos risos entredentes, quiçá imperceptíveis, entre fissuras do próprio riso consensual? O riso, ele mesmo, é fissura<sup>295</sup>.

(...) o riso, comportamento mais necessário do que nunca. Em nossa situação, que outra atitude, a não ser o riso, poderia proteger-nos do desespero? (...) Sem humor, como os dez bilhões de pessoas que nos prometem para 2050, desmoronando sob seus dejetos e sufocando em sua poluição, poderão suportar a vida? O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se... e rir (MINOIS, 2003, p. 633).

Rir ou fazer rir para suportar a vida! Para encobrir e disfarçar o desespero – “só o riso permite suportar o insuportável, disfarçando-o, zombando dele, brincando” (MINOIS, 2003, p. 633). Se assim for, corremos o risco de darmos todos juntos a piscadela do último homem, dizendo: “Inventamos a felicidade” (NIETZSCHE, 2005b, p. 42).

A partir da avaliação genealógica de valores e da trama de concepções do pensamento nietzschiano do trágico dionisíaco que aporta o riso (da grande saúde), nos deparamos com a questão de que não se trata de rir ou fazer rir para suportar a vida. Isto apenas nos limitaria à condição de camelos ridentes (figura da suportação dos valores categóricos – primeira metamorfose do espírito), dos adoradores de um asno na busca de preencher o vazio insondável das derrocadas dos valores supremos e transcendentais (a morte de Deus anunciada por

<sup>295</sup> “(...) tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece” (DELEUZE, 2003, p. 158).

Nietzsche) e, assim, abster-se momentaneamente do desespero, em que o riso é um relincho e arreio da aceitação e da resignação, dos tão tristes e fracos cheios de risos.

Na perspectiva trágico-dionisíaca nietzschiana, não se trata de rir para suportar a vida, mas fortemente afirmar a vida, mesmo e diante do que é insuportável, com isso, ser brindado por um riso regozijante, em inocência, paródia ou baile com a existência. Na mais alta capacidade da afirmação da vida, em destruições e criações de valores, tocar com riso as tragédias da existência, na capacidade de transformá-las, superá-las e transfigurá-las em comédias da existência em bobo amor *fati*. Para tal, é necessário um exercício de grande saúde, inclusive da saúde do próprio riso, no saber alegre às custas das dores e dos desesperos, sem aí afundar, com o “olho de teatro” (NIETZSCHE, 2007a, p. 311-312) compondo saídas para a alegria trágica.

O riso trágico não se coaduna com um ideal para o futuro e a história humana, tampouco com qualquer utopia, e nada relega à posteridade. O riso trágico é o riso da terra (que nos cria e nos destrói), é o riso do devir-humano no infinito Agora do tempo e de nossas ações. Não há futuro sem riso, sem tragicamente rirmos em afirmação dionisíaca da vida.

Irmanada com a boba Baubo, baixo as calças e mostro a bunda e a vagina a todos que ainda riem (ou não) em indiferença, desprezo, acusação, defesa, resignação, apatia, letargia, depreciação e conformação. Danço, bato os pés, cuspo e sopro com a boca ridente dos nascimentos, das fecundações, dos ciclos de morte-e-vida, dos desejos, até virar do avesso o fruto de vida que me habita, pulsa em rebelião e jogo genuínos. Pelos risos de celebração do inexplicável, dos obtusos processos do vir-a-ser, do existir, resistir e transformar. Pelos fortes ventres que possam digerir e transformar as breves tragédias, as tragédias da seriedade, das mortificações, do ressentimento, da resignação, das finalidades da existência, das morais e das religiões. O baixo ventre da sexualidade, da digestão, do “obrar”, do fole do riso vital. Riso que é sopro corporal e não-linguístico, expressão de pensamento e afeto, sopro que anima, sopro do degelo que amolece as carnes, desestabiliza as estruturas rígidas, areja e alia a consciência às tripas. Um forte ventre para a comédia, que possa parir vida e risos trágicos, ao rirmos de nós mesmos e para além de nós.

Dessa boca de partos, invoco os choros dos recém-nascidos, os primeiros prantos imaculados, que abençoam todos os prantos de uma vida. Que esses primeiros prantos indômitos, urgentes, descabidos e sem sentido de recém-nascidos se repartam e se desdobrem infinitamente como sopro do vivo em cada riso que se possa dar em vida.

E se encontrar um Sileno<sup>296</sup>, no meio de minha floresta densa e desconhecida, eu lhe diria que uma saída para os nascidos não está no que não deveria ter acontecido ou não nascido, mas no abraço dos acontecimentos em *amor fati*, em criação e transfiguração que valha a vida em sua exuberância, por nossa capacidade e responsabilidade ética e estética de alegria trágica e criadora na afirmação da vida.

Que ressoem em ecos dos risos iâmbicos<sup>297</sup> desposados pela animalidade, sexualidade, monstruosidade e perturbação de Pã. Palhaços pantomimeiros: Pã-*to-mime*. Erótica das forças plásticas de máscaras da alegria trágica. Sabá dos cômicos brincantes. Humor trágico dos palhaços e cômicos dionisíacos. Cantadores de um evoé intempestivo para um deus brincalhão, das metamorfoses – criança, animal, estrangeiro, feminino, nômade, telúrico, extasiante, embriagador, festivo, dilacerante, amoral, fecundo, orgiástico, enlouquecedor – gênio do coração.

Potências dionisíacas dos que nascem e morrem sem cessar nesta vida, em metamorfoses criativas em arte e vida. Metamorfoses de corpo-máscara-palhaço com vontade de brincar, jogar, *jouer, to play*, performar, transformar. Na rua, no tablado, na pista, no ringue, na arena, no anel do retorno.

Possuídos do filho da coxa, irmanados das servas e bobas levantadoras de saia, bufões, palhaços, colombinas, saltimbancos, jograis, salteadores, pantomimeiros, bufarinheiros, cascadeiros, cantantes, catadores. Estes sem bandeira que nunca formaram um partido político, uma religião ou um grupo de luta armada. Brincantes burladores que pela potência sem seriedade dissipam o espírito de gravidade e fissuram os juízos de deus e dos homens, por estilhaços de riso e metamorfoses de máscara, em poética clownesca e estética da existência.

O poder dos palhaços está em jogo. Jogo da comédia-trágica. Na criação e transgressão poética, no corpo-máscara, nas forças e ressonâncias do encontro teatral, no acontecimento que daí resplandece.

Caros palhaços, quem sabe será possível uma solução cômica, uma superação das breves, pesadas e sérias tragédias da existência? Para o fluxo e o refluxo da grande tragédia dionisíaca e afirmativa da comédia da existência, Nietzsche conclama: começa paródia! Evoé,

<sup>296</sup> Em NT, Nietzsche menciona o sábio Sileno (companheiro de Dionísio), quando este é capturado por um rei que o questiona sobre qual dentre as coisas era melhor e preferível ao homem. Então, o demônio responde: “Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! (...) O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

<sup>297</sup> Da mitologia grega, Iambe, filha de Eco e Pã, é outro avatar da serva Baubo (*daímôn* feminino). No mito de Deméter, a serva Baubo faz troças e chistes obscenos, levanta a saia, mostra e manipula a vagina, fazendo com que a deusa prostrada e ressentida, devido o rapto de sua filha ao Hádes, finalmente ria. O riso de Deméter, provocado por Baubo, quebra a infertilidade que a deusa enfurecida havia imposto à terra.

Dionísio! Evoé, cômicas e palhaças bacantes! Evoé, palhaços! “*Incipit tragoedia, incipit parodia*”<sup>298</sup>!

### **Tornar-se o palhaço que se é**

A arte do palhaço pessoal convoca o conhecimento de si, o enfrentamento do próprio espírito de gravidade, passando pelas necessárias dores, decadências, sombras, fraquezas e limites. Travessias do retorno a si, da retomada de seus instintos, da capacidade de reflexão e da auto-poiésis incessante através da máscara e da arte do palhaço. Assim, através da arte do palhaço pessoal também poder encontrar uma via para “tornar-se o que se é”, no caminho de “tornar-se o palhaço que se é”. Brincando com as torpezas, pequenezas, grandezas, frustrações, desejos, crenças, sonhos, sofrimentos, perdas e limites que nos constituem e atravessam. Onde tudo isso já não é só um Eu, nem só meu, transcende o pessoal e o particular quando toca na humanidade e na mundanidade que constituem a todos, em ato de apresentação cênica, partilha, prazer, diversão, encontro, desafios e questionamentos.

Aprender a rir de si e para além de si mesmo, com a necessária distância artística que permite nos rever e dar a ver a comédia da existência, trazendo saídas criativas pela alegria trágica e a afirmação vital. Voltar os olhos de teatro para si e a realidade, adquirindo seus próprios olhos de bobo em corpo-máscara-palhaço por um longo caminho de experimentações próprias e poéticas, que envolvem a “difícil arte do refinamento interior por autodomínio, disciplina e capacidade de passar por múltiplas transformações” (NIETZSCHE, 2000, p. 10-11). Assim como, a presença e a potência de um excesso de forças curativas que dão ao espírito livre o perigoso privilégio de poder viver por experiência e oferecer-se à aventura (NIETZSCHE, 2000, p. 11) de brincar ingênua e parodicamente com tudo. Conforme Barrenechea (2014, p. 134).

Perante todas as vicissitudes vitais, perante todos os limites e dores da existência, perante todas as precariedades que levariam o homem a rejeitar a existência ou a cair em atitudes fracas, decadentes, seria fundamental cultivar a nossa capacidade de rir, de ter uma visão distanciada de todas as comédias e tragédias vitais. Essa capacidade lúdica e risível seria um sintoma claro de grande saúde. (BARRENECHEA, 2014, p. 134).

A máxima “torna-te o que tu és” é de autoria atribuída ao poeta Píndaro (522 a.C- 443 a.C). Tal sentença é o subtítulo de EH, autobiografia filosófica de Nietzsche onde ele coloca:

---

<sup>298</sup> Cf. NIETZSCHE, 2001, p. 10.

[...] como alguém se torna o que é. E com isso toco na obra máxima da arte da preservação de si mesmo — do amor de si [...] Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os desacertos da vida, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as ‘modéstias’, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além da tarefa (NIETZSCHE, 2008a, p. 22-23).

O sentido de “tornar-se” é associado ao vir-a-ser, em que o devir se mostra como percurso incessante do ser (nunca fixo, sempre mutável, em contínua composição). Também, tal concepção se atrela à ideia de destino e amor *fati*, pois escapa de qualquer intencionalidade de um sujeito, em que tudo o que acontece deve ser considerado (e especialmente afirmado) como o que deveria acontecer necessariamente.

Na interpretação de Viesenteiner (2010), “tornar-se o que se é” é indissociável das noções de cultivo de si e vivência (*Erlebnis*). O homem se constrói através de vivências que possuem um caráter muito mais estético e do campo do *páthos*, do que da racionalidade. Uma vivência é prática, envolve aquisição de sabedoria de vida, é o meio de cultivar a si mesmo, realizar uma jardinagem de si ou esculpir a si mesmo, através de experimentações em vivências.

Nos processos poéticos da máscara-palhaço, as debilidades pessoais, torpezas, feiuras, desajustes e inaptações do ser próprio operam como linhas criativas de força, em que nossas próprias feridas se transformam em fendas de cultivo para a recomposição de si e a transfiguração, com humor e leveza. Fissuras que permitem ir além das interioridades e do vivido, em processos de transfigurações poéticas que também tocam a possibilidade de uma estética da existência e do cultivo de si, via a arte do palhaço.

Nesse sentido, a arte do palhaço pessoal pode envolver um exercício estético sobre o ser próprio e a existência no mundo, em constantes transformações e revisões, em plena incompletude e constante recriação. Em que o ser próprio, entendido como o corpo (NIETZSCHE, 2005b) se recompõe e torna-se máscara, e, também, no outro sentido, a máscara afeta e transforma o ser próprio. Pondo-se à prova como palhaço, na arte clownesca de transfiguração das vivências e da potencialização da vida em um plano criativo que implica e desdobra uma estética da existência. Afinal, o que o ofício e a poética do palhaço nos transformam enquanto seres no mundo, seres de obra e seres-em-obras?

Na linha do *clown* pessoal, o ser próprio do ator ou o corpo-ser abre-se à possibilidade integral de criação, reinvenção e experimentação de si, em relação com o mundo, no processo contínuo de tornar-se máscara-palhaço e na poetização clownesca do mundo e das questões humanas. Correlação e composição de *páthos* e *ethos*, paixão e ética afirmativas na *poiética* de uma máscara-palhaço, em seus patetismo afetivo, por uma poesia cômica e clownesca de alegria trágica. *Co-poesis* entre o ser e a máscara, entre a pessoa do ator e a *persona* do palhaço, entre

arte e vida. Ferraz (2002, p. 130-131) considera que, na filosofia nietzschiana, “o teatro e a máscara surgem como a própria condição de possibilidade da experiência ontológica da multiplicidade, da sempre arriscada aventura de outrar-se”. O ser abre-se ao devir, atravessado pela transfiguração da máscara e das forças dionisíacas de multiplicidade ligadas à celebração da vida no encontro festivo do palhaço com o público.

No jogo poético da máscara-palhaço, o ser próprio acaba sendo jogado e transfigurado pela máscara que se torna, no caminho de se tornar “o palhaço que se é”. Através de experimentos poéticos na arte clownesca e da composição da máscara-palhaço dá-se o espaço de (re)compor a si mesmo, de experimentar perspectivas de mundo e formas de relação, em que a transfiguração “é a via pelo qual o homem foge das codificações, cria a si próprio, podendo então se falar de mais uma forma de dimensão estética da vida” (VIESENTEINER, 2001, p. 189).

Assim, a arte do palhaço pessoal possibilita criações e experimentações artísticas e ontológicas, em um campo propício de cultivo de si<sup>299</sup>, em necessárias ressignificações e transfigurações para a afirmação de si e da vida, com humor, saber alegre e leveza. Uma espécie de “agricultura” de si mesmo, na intensidade das paixões e ações do estado dionisíaco do artista-palhaço, nas transformações e na multiplicidade do ser através da máscara-palhaço e da poética clownesca, em que o cômico pode expressar sua potência cósmica e regeneradora através do riso trágico de afirmação vital. Assim, a arte do palhaço pode ser experimentada como um meio de poetizar o próprio ser e a existência, em um caminho possível do que Nietzsche reivindicou e pensou como estética da existência ou da vida como obra de arte. Segundo o filósofo:

Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, por meio da arte, nos são dados olhos e mãos, e sobretudo, boa consciência para poder fazer de nós mesmos tal fenômeno. Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o *herói* e também o *tolo* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos – necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que nosso ideal exige de nós. [...] Como poderíamos então nos privar da arte, assim como do tolo?” (NIETZSCHE, 2005, p. 132-133).

<sup>299</sup> “(...) trata-se da ideia de que o homem se torna o que é através de um trabalho que ele exerce sobre si mesmo que, por sua vez, associa-se em Nietzsche ao conceito de “cultivo”, e, ainda, um cultivo através das vivências (*Erlebnis*). (...) não há nenhuma natureza a ser melhorada, e sim apenas cultivada por um procedimento que consiste em poder pôr-se à prova” (VIESENTEINER, 2010, p. 205).

## **De novo, outra vez!**

No início da pesquisa, recorria a uma cena do filme “Noites de Cabíria” (1957) de Fellini, para tentar exemplificar ou visibilizar, o que eu ainda não conseguia explicar sobre o vislumbre de um “trágico alegre” na poética do palhaço. Retomo tal cena, ao final do ciclo desta pesquisa, como disparadora de uma possível síntese da produção criativa e analítica desta tese.

No filme, a personagem Cabíria (Giuleta Mansina), de características evidentemente clownescas, crédula no amor romântico, após ser novamente enganada pelo seu amante, roubada e quase atirada por ele do alto de um despenhadeiro, ao tomar consciência tardia da situação em que está metida, cai em um pranto melodramático, dizendo que não vale mais a pena viver. Ela prefere morrer do que ter sua credulidade e entrega ao amor e ao outro sucessivamente ultrajada. Roubada, enganada, agredida e abandonada pelo amante, ela permanece só, chorando à beira de um abismo, segurando um ramo de flores que ofereceria a ele. Ali, ela desfalece e dorme ao ermo, até despertar no outro dia. Ao acordar, chorando, Cabíria sai da floresta onde estava e passa a caminhar abatida e tristemente em uma estrada de terra vazia.

Inesperadamente, cruza por ela um bando de jovens que dançam, cantam, tocam instrumentos, se abraçam, latem, convidam-na para bailar, brincando ao seu redor. Passam e vão embora, em fluída velocidade juvenil e criancieira. Diante deste encontro, Cabíria expressa, em seu caminhar e rosto, a retomada de sua radiância e crença inocente na vida, para seguir mais uma vez e de novo. Em novas chances e recomeços. Então, ela olha diretamente para a câmera, que aumenta o *zoom* em seu rosto, e, enfim, ela sorri diretamente aos espectadores do filme. Ao meu ver, o sorriso de Cabíria é um convite de recomeço, afirmação e amor integral à vida (por que não?). No seu rosto que nos sorri permanece o rastro negro de uma lágrima. Mesmo assim, de novo, mais uma vez, à vida. Pronta para acreditar, dançar, amar e fracassar mais uma vez.

O palhaço concebido como aquele que crê e continua, cai e levanta, tenta sempre de novo e outra vez, coloca-se de corpo inteiro no jogo criativo de recomeços. Envoltos por toda sorte de adversidades, imprevisibilidades, desacertos, derrotas e possibilidades iminentes de catástrofes. Como se estivesse sempre a um passo do irreversível, o palhaço dá a volta por cima pelo jogo cômico que aspira ao vivo, aliado ao acaso e à inocência, com vontade de brincar mais uma vez. Como que distraidamente brincando na beira dos abismos, nas margens das tragédias, no plano cômico-clownesco o palhaço desliza errantemente, rumo ao trágico do riso.

Assim, através do jogo poético e da máscara, o trágico ganha sua superficialidade cômica, podendo resplandecer uma alegria irrestrita e afirmadora da vida.

Woolf (2014, p. 22-23) coloca que “o superficialmente cômico é fundamentalmente trágico”. Portanto, junto do riso súbito e espontâneo que advém da expressão de nosso espírito cômico, que “se interessa pelas esquisitices e excentricidades e desvios do padrão reconhecido”, segundo ela, nesse momento justo, se tivéssemos tempo para pensar (e acrescento, nos perceber de uma artística distância), poderíamos notar que “enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveria água”. Uma imagem que a personagem Cabíria bem expressa, com sua face aquarelada de pierrô, riscada pela mancha negra de uma lágrima, onde brota e resplandece um sorriso trágico e benfazejo de seu sim reiterado à vida. De novo, aos novos lances.

A aventura, o perigo e a alegria de viver do palhaço desenvolve um plano poético e cômico que relança a vida como próprio campo de jogo, dos quais não se tem nenhuma garantia de êxito ou de se tornar um vencedor. A cada queda, a cada tropeço, outra vez. Com alegria e inocência junto das tragicidades inescapáveis do viver, sendo estas transmutadas pelo riso que resplandece a afirmação de criar(-se), em experimentação e relação com tudo o que acontece e devém. Ou seja, com a vida mesma que nos destrói e nos cria contínua e imponderavelmente. Onde os riscos do jogo, aos quais o palhaço se aventura, riscam e delineiam o palhaço que se põe à prova na arena dos risos do público.

Contorcionista da dor, atleta dos fracassos, ourives dos erros e torpezas, funambulista dos abismos das eternas ânsias e quedas, o palhaço joga-se na superfície cômico-poética da cena e da máscara, entregando-se de corpo inteiro, para que riam dele. Riam de seus malogros reiterados, torpezas hiperbólicas, tolices astutas, inabilidades artificiosas, excentricidades, travessuras e façanhas infantis. Dado que, o palhaço não ri dos outros, mas se com-põe e expõe ridículo para que riam dele, fazendo graças das próprias desgraças.

Se contorcendo para construir um espelho paródico e grotesco, o palhaço suscita risos sobre ele que refletem o riso de cada um do público sobre si mesmo. As sombras humanas tomam a luz do riso, abandonando os poços escuros e escondidos do que geralmente não é aceito, é condenado e reprimido, dando a todos a possibilidade de se reconhecer a luz dos olhos nos olhos do público com o palhaço, apenas como sendo humanos demasiado humanos, palhaços demasiado palhaços. Assim, as sombras se libertam para um grande carnaval regido pelo palhaço, para as necessárias regenerações e libertações do ser das amarras, condicionamentos e valores que tanto entristecem e nos tornam pesados, graves e sombrios. Risos e afetos em movimentos de empatia, identificação, desconcerto, desconforto,

tensionamento, liberação, deformação, surpresa, questionamento, desforra, relaxamento, derrisão, cumplicidade, provocação e diversão, no jogo do palhaço com o público.

A exposição e o abatimento do palhaço em uma situação ridícula, e, logo, o seu constante recomeçar e tentativa de retomada de ação e intento, além da incongruência entre intenção, ação e acontecimento, apresenta contrastes, tensões e conflitos que acabam por aportar sob o cômico uma dimensão trágica do humano. Mesmo em torno de problemas ínfimos e de situações banais, expressa-se uma espécie de luta com a própria condição limitada do humano e com o acometer desestabilizador do movimento incontável do mundo – o que é relativizado, afirmado e tornado motivo de riso.

Ao poeticamente perspectivar e compor uma visada cômica da existência e das questões humanas e, sobretudo, criar saídas alegres com humor e leveza, até sobre o que não se encontraria motivos para rir, o palhaço opera a transfiguração da dor, da gravidade, do sofrimento, dos pesos, do terrível e das opressões. Sendo estes, considerados passagens inescapáveis e necessárias das experiências. Porém, sem aí se afundar ou se deter em atitudes de resignação, vitimização, indolência, vingança ou negação ressentida. Afinal, “aquele que transfigura, desprende-se; aquele que parodia e ri, não se converte na vítima ressentida da vida, no indigno daquilo que acontece” (VIESENTEINER, 2001, p. 193).

Assim, despreendendo-se do negativo e da gravidade das experiências e valores, pelos redimensionamentos poéticos do humor e do cômico, o palhaço pode extrair de qualquer acontecido “alguma coisa alegre e apaixonante” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 79), justamente pela alegria e a paixão de viver, em um jogo aventureiro e incansável de repetições, experimentações e saídas alegres. Nessa perspectiva, o trágico toma a expressão e a “forma estética da alegria” (DELEUZE, 1976, p. 14).

Na concepção singular de Nietzsche, o trágico exprime e tem como condição uma alegria irrestrita, como força maior e intrínseca do próprio trágico dionisíaco. Em que tudo o que acontece, envolvendo toda sorte de tragicidades, dores e sofrimentos, torna-se mais do que necessário, pois, sobretudo, ao ser afirmado como necessário, em processos de recriação e criação do vivido, torna-se alegre, aportando um riso regozijante de afirmação da vida com todas as suas vicissitudes. Assim, o trágico perde seu caráter negativo e grave, sendo ele mesmo uma instância de afirmação criativa, plena e alegre da vida e do que nos tornamos continuamente.

O riso afirmativo ou trágico advém do júbilo de contemporizar o trágico como condição inescapável e inelutável da vida, abraçando-a integralmente em seus prazeres e dores. Um riso maturado pelo exercício contínuo de um saber alegre e de uma grande saúde, entreaberto pelo

perspectivismo do “olho de teatro” e dos olhos de bobo na visada e na atuação mascarada da comédia da existência. Um perspectivismo cênico que enseja um exercício poético e estético sobre si e as questões da existência, na criação de chances ridentes e afirmativas da vida em sua integridade.

Em suas travessias trágico-clownescas, o palhaço põe em marcha e mobiliza as forças dionisíacas – geradoras, excessivas, transformadoras e curativas – onde o “sem sentido e feio parece como que permitido”, podendo abarcar “todo o questionável e mesmo terrível”, em virtude de um excedente de forças vitais, “capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar” (NIETZSCHE, 2001, p. 273). Com o pendor de recomeçar e refazer-se incessantemente. Assim, o riso trágico torna-se ele mesmo expressão e força regenerativa, curativa, transformadora e afirmativa, de celebração e amor à vida, em transpassagens por todas as suas facetas, vicissitudes e aconteceres negativos e positivos. O riso como potência vital necessária às novas criações, aos jogos de montar e desmontar, aos experimentos e às vivências próprias.

O palhaço atua o prazer e a alegria de ser um bobo da vida. Amante gozoso e gozado da vida, inocentemente a abraça em sua inteireza antitética de prazer e dor, de forma amoral, inocente e indefesa. Apto e vulnerável às quedas, aos vexames, aos erros, aos fracassos, às tortadas e portadas na cara. Na exposição jocosa, paródica e brincante de ser humano – inacabado, imperfeito, débil, vulnerável, limitado, torpe, desajeitado, enganado, enganador, pouco inteligente, ilógico, desrazoado, absurdo.

As falhas cômicas do palhaço, em sua desmedida e excessos dionisíacos, não o condenam, não o castigam, não o aniquilam, não o abatem e não o levam ao reconhecimento, à consciência moralizadora e à correção dos erros; à assunção das normas sociais e das medidas categóricas dadas ao humano. A saga cômico-trágica do palhaço não é exemplar, é experimental, paródica, lúdica, deformadora, desviante, desordenadora e risível.

Os erros, os desajustes e as falhas do palhaço podem acionar o trágico alegre à medida que são aberturas para os recomeços, nas ganas de viver e experimentar em um jogo criativo infantil-artista. Para o palhaço, o erro, o malogro e a perda são problemas de criação e invenção lúdica, não o abatem. Mas, fazem que ele se ponha no movimento da roda da criação – com seus volteios imprevisíveis de baixos e altos, para o qual é necessário dizer um inocente e sagrado-sim. Como Nietzsche coloca ao tratar da criança como metamorfose do espírito.

O palhaço não é um tipo resignado, apalermado e amansado pelos abatimentos e inescapáveis dores, problemas, tragédias e terrores da existência. Até porque deles sempre escapa, ao aliar-se à perspectiva e à vivência cômicas, com distanciamento artístico do negativo

e doloroso, superando-os e transfigurando-os, em sua paródia e experimentação inocentes. Dos golpes da vida, em sua batalha lúdica, o palhaço aciona os golpes de risos.

Tendo a inconsciência dos perigos, atravessa-os inocentemente, com a coragem infantil de um incauto guerreiro trickster – brincalhão e impulsivo. Operando como um agente instintivo da mudança através da desordem, da rebelião genuína da brincadeira, do seu aparente desconhecimento e apartamento dos códigos comuns.

Ao trazer a desordem, a quebra das causalidades, a ruptura da lógica e o absurdo, o palhaço desestabiliza o mundo ordenado do assim é, assim sempre foi, em uma paródia avessa e desconcertante deste mundo. Em que nada mais obedece, funciona, serve e é como deve ser, como ordem fixa, categórica, imperativa e *a priori*. Dessa forma, o palhaço também acaba por expressar e exaltar o movimento e a própria indomabilidade da vida, que o acometem.

Em seu jogo poético e cômico, o palhaço pode operar fissuras pelas passagens do humor e da lâmina do espírito cômico, desenrijecendo a pretensa fixidez e a imutabilidade das coisas, burlando os modos graves e pretensamente superiores de ser e valorar, desacatando os condicionamentos e as restrições – simplesmente por jogo e riso. Levado pelos instintos e impulsos do corpo, pelo jogo experimental e fabulador, como que involuntariamente, o palhaço opera a subversão, a relativização e o questionamento das normas, comportamentos sociais e valores morais assentes.

Com sua inaptidão, propenso a fazer estragos por onde passa, com sua lógica particular guiada pelo corpo em um exercício de saber alegre acaba por construir uma ordem própria e provisória no jogo que desenvolve, envolvendo e convidando o público para que brinquem juntos. Portanto, ao mesmo tempo, o palhaço opera a destruição e a criação. O palhaço através de sua inocência e experimentalismo lúdico, do seu viver-o-momento-presente, em transfigurações cômicas, no jogo paródico de corpo-máscara, sobretudo, cria saídas para a alegria de viver. Um jogo de eternos recomeços e apostas, que ao fim celebra a vida, mesmo em seus aspectos difíceis e espinhosas.

A potência alegre do palhaço é poética e política, na medida que pode despertar a alegria e a vontade de vida, incitando a capacidade de resistir e de burlar as opressões e a tristeza, pela rebelião genuína da brincadeira e do riso. Relativizando sentidos dados e ordenações instituídas, criando outras visões de mundo, pondo em marcha as dinâmicas vitais do corpo, do devir e das relações entre as pessoas – por jogo, riso, alegria e mais-vida.

A força de expressão do palhaço, em sua frágil e potente arte dos afetos, aproxima-nos uns dos outros no terreno do brincar e do rir juntos. Onde podemos nos rever e nos refazer, rindo de nós

mesmos. Trôpegos, inacabados, imperfeitos, inadaptados, incipientes e desejan-tes, como palhaços da vida.

Assim, a nosso ver, o palhaço em sua arte pode mobilizar a alegria trágica e a vontade de vida, incitando e exercendo a capacidade de (re)criar, resistir, burlar e rir das opressões, das tristezas, das breves e sérias tragédias da existência, das morais, das religiões, das vis e pequenas políticas que conspurcam, depreciam e denigrem a vida em função de suas próprias fraquezas, ressentimentos, vinganças, apatias e incapacidade de afirmar a vida.

O palhaço move-se e põe em movimento pela rebelião genuína da brincadeira e dos instintos do corpo-máscara, pela fabulação, inventividade, inocência do jogo, alteridade, multiplicidade e transfigurações da máscara e da cena, na celebração do riso e em afirmação criativa da vida. Pondo em marcha as dinâmicas vitais do corpo, do vir-a-ser e das relações entre as pessoas, na arte de afetar e ser afetado, em estado dionisíaco de experimentações, intensidade e expressão de paixões e desembaraçamentos de outros sentidos e vivências, por jogo, poesia, riso e alegria trágica.

Uma alegria trágica das travessias e do saber travesso, que não abdica ou foge das inevitáveis vicissitudes e dos aspectos negativos da vida, afirmando-os como necessários (sem consolo e resignação). A alegria trágica não nega a passagem pela dor e o sofrimento, ao ponto de fazer graças das desgraças, sem negá-las ou depreciá-las, o que demanda o saber alegre, o distanciamento artístico, a aprendizagem e o exercício do riso, da inocência e da leveza, os fluxos do humor em ações e jogos clownescos.

Afirmar a condição paradoxal e plural da vida, a impermanência e a imponderabilidade do que constantemente devém, inclusive os aspectos tidos como negativos (dor, sofrimento, morte, perda, precariedade, erro, etc.) é o movimento do pensamento e da afirmação trágica em Nietzsche, junto ao saber alegre. Afirmar alegremente a tragicidade da vida, sem resignação, pessimismo e otimismo indolente. Sendo a própria vida uma atividade criadora ou uma obra de arte. O trágico acolhido e transmutado pelo saber alegre, no jogo, na inocência, na consciência e na paródia da comédia da existência, coroa a vida de riso e de afirmação.

Podemos dizer que com o nariz vermelho é muito mais fácil afirmar a vida, tantas vezes implacável e cruel, de forma transformadora e alegre. Porém, fora do plano e do jogo ficcionais do palhaço a afirmação trágica se apresenta como uma tarefa utópica. Afinal, quem como criador, experimentador e avaliador (de si e de seu tempo) consegue afirmar com capacidade de alegria a inteireza da vida? Afirmar este mundo com seus os terrores? Ainda mais, com *amor fati*, ao ponto de desejar o eterno retorno de todas as coisas? E dizer jubilosamente sim, de novo, quero mais uma vez?!

No entanto, como analisa Barrenechea (2014, p. 64-66), o trágico nietzschiano não é um ideal utópico ou uma redenção prometida:

Embora Nietzsche fale com entusiasmo da nova era trágica, nada haverá de perfeito, ideal ou isento de erros. O porvir trágico imporá, justamente o convívio e a aceitação de uma época sem ilusões, sem fantasias, sem uma impossível e utópica redenção. Por isso, o homem da nova era trágica não encontrará para além das coisas a plenitude, a superação total de sua insatisfação em um mundo que parece carecer de sentido. [...] A habitação do instante, preterida milenarmente, torna-se a nova tarefa. Tarefa artística e *poiética*. [...] A autêntica transcendência é celebrar as coisas na sua aparição. Sabendo que as coisas não levam a parte alguma, experimentaremos o *páthos* trágico de estarmos, aqui e agora, no lugar onde devemos estar. Nesse mesmo momento, nesse mesmo lugar a vida acontece sem nenhuma finalidade, ou promessa para depois. Essa é a dinâmica do jogo, da criação artística. Como a criança do Zaratustra, o afirmador trágico brinca no mundo, sem pretender uma finalidade que viria depois; sem objetivo vindouro, ele apenas celebra, joga no instante. [...] A aceitação trágica do mundo consiste em transitar e celebrar as coisas que não prometem, que não conduzem, que não salvam da morte nem da dor.

O palhaço Tortell Poltrona conta que “entra em cena para perder”, ou seja, não pretende atuar bem, fazer um bom número ou ser reconhecido como um excelente palhaço. Ele entra vazio para simplesmente abraçar o risco do jogo e de ser-estar como palhaço, apresentar, improvisar, relacionar-se com o público, estar presente no que acontece e ser apanhado no acontecimento que se desdobra. Sobre sua experiência como palhaço, atuando em zonas de refugiados de guerra com a ONG espanhola “*Payasos Sin Fronteras*”, Tortell<sup>300</sup> disse:

Os palhaços dedicam a sua vida a uma coisa tão triste e miserável que é fazer com que os outros riam dele mesmo. Um palhaço não tem nada, só muitas ganas de viver. A utopia só serve para caminhar, e com o nariz de palhaço é muito mais fácil caminhar. O palhaço funciona com a gente que não tem mais nada, mas tem vontade de viver e sentido de humor. O palhaço é um comunicador de sensações.

O palhaço como perdedor alegre, sem ter nada, joga tudo. Dá, sem nada a perder, dionisicamente dádioso. O palhaço perde para ganhar vida e mais potência. No jogo com a vida e a morte, com o criar e o destruir, testa e experimenta o que pode com sua arte. No jogo de enganar a morte, ele a abraça, por mais vida e gozo de viver, no instante efêmero e infinito de poder celebrá-la com inocência.

Os palhaços não são uma confraria de fracassados, desajustados e perdedores. A graça de suas falhas é justamente que erram onde pretendem acertar, e com humor afirmam a condição precária do ser humano e da existência. No entanto, o erro e a falha dos palhaços são vias criativas, que desdobram a experimentação incessante de outras vias de ser, fazer, pensar, sentir

<sup>300</sup> Anotações de falas de Tortell Poltrona proferidas por ele em rodas de conversação durante o “Festival Riso da Terra – encontro mundial de palhaços”, em João Pessoa/PA, no ano de 2001. Tortell Poltrona (1955-), Jaume Mateu Bullich, é um premiado palhaço catalão, cofundador da Associação Palhaços Sem Fronteiras (Espanha, 1993), ideólogo e fundador do Festival Internacional de Palhaços de Andorra, dono do Circ Cric (em atividade desde 1981).

e engendrar sentidos. O palhaço diante da falha, da perda e da dor, prossegue em incansáveis tentativas, com espírito leve e alegre, para brincar de novo, mais uma vez! Movido pelo prazer infantil e a vontade de jogar, experimentar e provar a vida, por mais que um colossal fracasso ou uma catástrofe cômica logo lhe apanhem. Assim, o palhaço pode tocar o trágico, ao abarcar a imponderabilidade e o indomável da vida, os fracassos, a precariedade, as falibilidades, os sofrimentos. E, sem ressentimentos, abraçar a vida com inocência, amor *fati* e esquecimento criador para novas tentativas, passos e tropeços, em um jogo infantil que desdobra novas chances e criações.

Com credulidade infantil e artística, instinto de jogo poético, vontade de vida e prazer, criando saídas pela alegria, sem se eximir ou negar as passagens inescapáveis pelas dores, perdas, sofrimentos, precariedades do humano e vicissitudes da vida. Assim, sem resignação e gravidade, o palhaço encontra novas saídas pela alegria, na construção de uma perspectiva cômica da existência e das questões humanas em uma poética cênica-clownesca, fundamentada no jogo inventivo e experimental, com prazer de brincar e simplesmente ser-estar.

O palhaço apresenta um poder liberador das amarras e repressões sociais e dos valores “de bem”. Ele se rebela pelo jogo, com a manifestação do desejo e do grito de liberdade pelo corpo, em devir-infantil, em devir-animal, em devir-povo. Como coloca Drummond (2005, p. 141), em seu poema à Chaplin: “[...] inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos. Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo”.

Ainda, como poetiza Lispector (2004, p. 112): “Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil. (...) Os espertos ganham dos outros. Em compensação os bobos ganham a vida. (...) só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo”. Ora, única jura de amor que a vida pode dar e cumprir é dar-se por inteira. Assim, o palhaço abraça a vida e a quer por inteiro, caindo no trágico de poetizá-la alegremente e amá-la afirmativamente, como um bobo. Amor de bobo é o que impulsiona a fazer e dizer sim à vida, em experimentações e criações poéticas em arte e vida, que fazem o próprio o bobo. Um bobo-palhaço, por amor à vida, crê no mundo em seus possíveis alegres, no jogo de desdobrar outros do mundo e de si mesmo. O bobo acredita nos jogos e possíveis como a criança, pois não parte da premissa negativa da desconfiança, da perfídia, da covardia, do cansaço, do ressentimento, da vingança, do julgamento e do malogro. O bobo parte da vontade de brincar e experimentar, de provar a vida com prazer, mais uma vez, sempre se pondo à prova. O bobo olha e faz olhar o coração das coisas: o que pulsa involuntário, o que afeta e potencializa a vida. O bobo oferece o próprio coração em corpo-máscara, ritmo, fluxos e refluxos, troca de afetos sempre possíveis.

Em suas experimentações, interpretações e visões de mundo, habitados e movidos por potências “crianceiras”, os palhaços podem dar chances cômicas ao mundo, ultrapassar a negatividade das vivências terríveis, dos aspectos tenebrosos, sombrios e indesejáveis da vida e das atrocidades dos homens. Tornando leve o pesado, não levando a sério os tabus, os sagrados e os imperativos através do humor, da fantasia, da inocência, do jogo, do riso e da criação. Em que a vida, com seus aspectos positivos e negativos, os vividos e os possíveis, é tida como bela. E para jogar neste aventureiro jogo, é preciso querer a vida, e ter vez.

O palhaço apresenta soluções e experimentações próprias no desenvolvimento de seu jogo e lógica fabuladora, em tensionamento e questionamento da ordem, dos padrões e valores instituídos. No papel daquele que não sabe e erra, o palhaço exerce o direito da inocência em sua experimentação, o que envolve a criação de modos singulares de ser, estar, fazer, se relacionar com o mundo. Assim, pode conceber mundos e outros do mundo no plano poético e de humor clownescos. Cai e levanta no baile com a vida, traído, traidor e atraído pelas coisas da vida e pela vida mesmo. Segue caminho e tropeço, se perde e inventa caminho. Através da figura da criança, Nietzsche (2005b, p. 53) trata do jogo da criação, para o qual é preciso dizer um sagrado sim e coloca: “aquele que está perdido para o mundo conquista o *seu* mundo”.

Presença da criança-artista no palhaço. Aprender a desaprender, brincando. De novo, um novo saber, uma gaia sabedoria. Experimentação e prazer. O mesmo, todo novo, outra vez. Criança sempre nova em mundo velho. No jogo da vida, do qual faz parte criação e destruição, perder e ganhar, lutar e brincar, perecer e regenerar, em uma existência estética e efêmera que valha a vida integralmente e em si mesma, com todos os prantos e risos. Junto do fogo da vida – ao mesmo tempo queimado, no entanto, renovado, resplandecido e brindado com riso e chama vitais.

Talvez a mais significativa diversão clownesca seja a de dar chances cômicas ao mundo, atravessando as tragédias, para tocar o trágico da vida em sua alegria, graça e prodigalidade irrestritas. Inclusive a partir da destruição extrema, do terrível, da hediondez do homem atual e de suas atrozes tragédias que rumam ao matar, ao morrer, ao adoecer, ao exterminar, ao vingar, ao desprezar, ao enfraquecer, ao arruinar. É necessário, sim, bradar e agir em prol da vida, resistir, pateticamente como palhaços e encontrar saídas pela alegria afirmativa e trágica. Criar novos jogos e chances, com potência de infantil-artista. Querer a vida e criar mesmo a partir da destruição, da calamidade e das trevas contemporâneas, exercitando a saúde do riso, o saber alegre dionisíaco, o olho poético de teatro e de bobo sobre as tragédias da existência. Pois, a vida não é só bela, é trágica, dionisiacamente trágica.

Na aproximação da poética do palhaço com o pensamento filosófico acerca do trágico em Nietzsche, não quero prometer nada, até porque quaisquer promessas nada garantem sobre a capacidade do palhaço fazer rir, um riso vital e extraordinário. Neste sentido, não pretendo enlaçar o trágico alegre à poética clownesca, como uma simples glorificação desta arte e do palhaço. Especialmente o segundo exercício de composição clownesca da pesquisa, do qual fui palhaço, evidenciou o quão desafiante e duro são os percalços do saber trágico no corpo, na prática artística e nas vivências, nos atravessamentos de si mesmo no plano da vida e da arte visando à criação clownesca. Tampouco quero aventar quaisquer formas de autoajuda, pretensa salvação ou purgação dos terrores, dores e traumas da vida pela poética do palhaço. O palhaço em seu próprio plano cômico e poético expressa a inescapabilidade dos problemas e das tragédias, mesmos em seus aspectos ínfimos. Não penso que *per se* os palhaços simplesmente sejam os portadores da alegria trágica, porém, proponho possibilidades de vivências e poéticas desta qualidade em imbricações entre arte e vida, em afetações e mobilizações entre palhaço e público. Sobretudo, como vontade artística, experimentação própria e criativa, estética e existencial.

Portanto, tais tessituras e perspectivas de uma poética clownesca de alegria trágica e afirmação da vida não consideram como dado que invariável e categoricamente os palhaços e as poéticas clownescas sejam, queiram ser ou devam ser trágicos alegres e afirmadores da vida. No entanto, o que vislumbrei inicialmente como problemática dessa pesquisa parte tanto de minha prática como palhaço, quanto como espectadora de inúmeros e diferentes palhaços que expressam e movem o trágico alegre clownesco e afirmativo.

Nessa tese, foi desenvolvida uma perspectiva da arte clownesca, especificamente da linha poética do palhaço teatral e pessoal, a partir dos sentidos mobilizadores do pensamento extemporâneo do trágico alegre e da afirmação da vida na filosofia de Nietzsche.

Nesta (in)conclusão, resta-me dizer que se cheguei a um fim, é sem fim ou uma finalidade que possa aplacar ou resolver o trágico da vida ou da poética do palhaço, mas desejando e seguindo em criações, tentativas e recomeços desta instância ética do trágico na poética como qualidade movente da cena, do palhaço e do riso. Sendo assim, as questões, os conteúdos e as reflexões desenvolvidos movem a necessidade contínua de criação e experimentação das questões aqui desenvolvidas e planteadas no plano de expressão poético-clownesco.

Assim, não deixo de questionar: o que move cada palhaço e o que quer mover poeticamente, em conexão com as forças do nosso tempo, da realidade e do mundo? Quais escolhas, operações e arranjos criativos no manuseio do arsenal poético da tradição e da

genealogia da palhaçaria? Quais potências intempestivas do palhaço, cabe a cada um atualizar e expressar de forma própria? Como palhaços fazemos rir a favor ou contra “o que” e “quem”? Qual experiência estética e ética queremos e promovemos com a arte clownesca? Quais qualidades de riso e de diversão botamos em marcha, tomamos como alvo e somos, nós mesmos, alvo e arma?

Talvez, seja importante redescobrirmos o sentido, a força ritual, mítica e arcaica dos palhaços aliados às potências do riso, na contemporaneidade. Ao menos, para uma travessia extemporânea de possíveis encontros com seus contemporâneos. Para Agamben (2009, p. 64-65):

(...) contemporâneo é aquele que percebe a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele. Quem recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo. (...) E reconhecer, nas trevas do presente, a luz que, mesmo sem nunca poder nos alcançar, está permanentemente em viagem até nós.

O quanto, como palhaços, conseguimos ser contemporâneos (no sentido agambiano)? Quais sombras nos constituem, nos habitam e nos banham? Quais sombras e “feixe de trevas” de nosso tempo conseguimos receber, ver, suportar, atravessar, transfigurar a fim de reconhecer e chamar a luz no presente? A luz que está “permanentemente em viagem até nós”, ainda que não possamos alcançá-la nas trevas do presente. Quais risos (e prantos) nos permitem atravessar as sombras em direção à luminosidade da vida?

O que dá ganas de viver e celebrar a existência, convocando o riso e o lúdico inventivo? Desviando, atravessando ou burlando a seriedade, as pesadas ordenações e valorações morais, os lamentos, as tristezas, as realidades terríficas e intoleráveis? Um abobamento daquele que pretende estar no mundo como se este fosse uma simples e inocente brincadeira de crianças, ainda que com males, perigos, ardis e trapaças? Uma completa idiotia? Uma idiotia utópica contra as apatias reais? E não é a vida “uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, sem sentido algum”<sup>301</sup>?

A pesquisa continua na criação da aventura de viver e criar por experiência, na experimentação de modos e qualidades da poética clownesca, na conjugação entre arte (palhaçaria) e vida. Em que a vida é tida como obra de arte e a arte como obra de vida. Seguindo no jogo de criações e transformações artístico-clownescas com a vida, as questões humanas, o mundo e comigo mesma, em um plano do trágico afirmativo em que ética e estética não se apartam, em que discurso é ação em coerência de falar-fazer.

---

<sup>301</sup> SHAKESPEARE, 2009. In: Macbeth, cena V, ato V, peça escrita entre 1603-1607.

*Clown* é processo criativo por toda a vida, é uma trajetória pessoal e autoral que se compõe no decorrer de diversas experiências, de formação, intercâmbios, criações artísticas e de existência. Compactuo com a visão de Wuo (2005, p. 104), em que a autora coloca: “acredito que o *clown* é um processo e um aprendizado para toda a vida, visto que ele é a nossa pessoa pelo avesso e nós, pessoas, estamos em constante desenvolvimento, crescimento e evolução”. *Clown* não se forma, se transforma. Nesse caminho, nós mesmos, nossos tropeços, êxitos, fracassos, desvios e tortadas na cara, são um grande caminho de perscrutar-se e tornar-se o palhaço que se é e afirmar o palhaço que vamos sendo.

Tanto a produção escrita da tese, quanto os exercícios práticos de composição clownesca, implicando tudo o que vivi dentro e fora desse processo, mostraram-se como um contínuo processo criativo e trágico. Em termos de vivência, foi no e com o corpo de minhas experiências em teatro, palhaçaria e vida que esta tese se escreveu e se inscreveu. A tese, para além do que aqui se apresenta, foi um exercício de grande saúde, um processo de reflexão e transfiguração de muito o que sou e fui como palhaça e pessoa. Também, uma obsessão, uma necessidade, um problema que se apresentava como um alambique do qual não podia prescindir, em embate com o tempo e os papéis ordinários que também me constituem. A tese foi minha caverna e deserto povoado. Tornando-se um jardim secreto onde tanto me refugiei, revirando pedregulhos, tumbas, quartos escuros, memórias pessoais, feitos clownescos, trajetória profissional e formações como palhaça, espigando e garimpando livros em leituras. Mesmo com todas as dificuldades e excessividade para além da tarefa, foi uma saída alegre, mais que buscada, encontrada a cada passo e tropeço. Fui brindada com valentia dos bobos em existir e resistir em criação, mobilizada pelo *páthos* dionisíaco e transformador do trágico alegre.

Assim, a palhaça fui, sou e me torno, em aliança com os palhaços que admiro e a rede de autores que compõem essa produção, me permitiram a travessia por necessárias mortes tão prenhes dos frescores, das novidades, da leveza e da inocência da vida. Permitindo-me respirar *Ars* com nariz de palhaço. Trazendo-me um novo amor à vida e à arte, com alegria trágica. Trazendo-me a capacidade leve e amorosa de afirmar o vivido e o acontecido, como campo e cultivo do que continuamente devém, em alianças entre passado-presente-futuro no indefinível do que nos tornarmos.

E querendo de novo, mais uma vez. Um sim às (re)criações, às tentativas, aos ciclos de morte-e-vida da própria aventura de criar e criar-se como artista-palhaça, no refazer-se contínuo e inacabado dos seres-em-obra, das obras de contínuas e necessárias destruições e criações, montagens e desmontagens.

Segundo Dias (2011, p. 64), “tal como os artistas, Nietzsche se apodera do termo criação para designar um tipo de fazer que não se esgota em um único ato, nem em inúmeros atos. (...) Criar é uma atividade constante e ininterrupta. É estar sempre efetivando novas possibilidades de vida”. Neste sentido, afirmo que tudo ainda está para se fazer, junto ao desejo da repetição em novos processos, criações e vivências éticas-poéticas-estéticas.

Com essa pesquisa, desejo que a poética cômica do palhaço, em sua potente arte dos afetos, seja um campo pleno de exercício artístico e de existência, em alianças com a Vida em suas grandes e ínfimas tragicidades. Que pelas travessias clownescas, pelos sorrisos, risos e gargalhadas que não apagam nossas lágrimas negras de Pierrô, a vida e a arte clownesca resplandeçam e se abracem em afirmação e alegria trágicas. Que o bode<sup>302</sup> que outrora cantava, torne seu canto riso, junto aos possíveis sentidos e experimentos de uma poética do trágico clownesco dionisíaco. Que como palhaços possamos poetizar a comédia da existência, nos revendo e nos refazendo, com leveza e humor, rindo de nós mesmos e para além de nós. Trôpegos, inacabados, imperfeitos, inadaptados, fracassados, efêmeros, errantes e desejantes, na encarnada, inveterada e perene arte das mascaradas da existência, na celebração da potência e da alegria da vida.

Pois bem, por mais trágica e dolorosa que a vida possa ser, se não tens felicidade a me dar: dá-me tua dor e dela faremos brotar risos. Para que o riso trágico-dionisíaco se faça, junto da vida e da arte clownesca que nos cabe afirmar, criar e jogar já. Junto do movimento de uma coroa entrelaçada de rosas, lançada ao riso no infinito do tempo. Por uma risada de ouro. Assim falou o palhaço trágico de rir. Assinando seu negócio, com um fio do bigode de Nietzsche.

Jogue os dados  
 Se você vai tentar, vá com tudo  
 Senão, nem comece.  
 Se você vai tentar, vá com tudo  
 Isso pode significar perder namoradas,  
 esposas, parentes, empregos  
 e talvez a cabeça.  
 Vá com tudo.  
 Isso pode significar ficar sem comer por 3 ou 4 dias  
 Pode significar passar frio num banco de praça  
 Pode significar cadeia, menosprezo, insultos, isolamento.  
 Isolamento é o presente  
 todos os outros são um teste da sua resistência  
 de quanto você realmente quer fazer isso.  
 E você vai fazer

<sup>302</sup> Tragédia do grego antigo é “tragoedia” – palavra derivada de tragos (bode) e odé (canto), que pode ser traduzida como “canto do bode”. A figura do bode é remetida aos sátiros (metade homem, metade bode) dos rituais dionisíacos que deram origem aos ditirambos e às tragédias gregas. O bode era um animal sacrificado em consagração à Dionísio. Tal divindade se transformou em bode na sua fuga para o Egito quando o Olimpo foi atacado pelo gigante Tífon (tufão, terremoto e ventos fortes). O bode é um animal prolífico e de muita libido, simbolizando a fecundidade. Nos tempos medievais, o bode foi associado ao demônio e à feitiçaria.

Apesar da rejeição e dos piores infortúnios  
E isso será melhor do que qualquer coisa  
que você possa imaginar.  
Se você vai tentar, vá com tudo.  
Não há outro sentimento como esse.  
Você ficará sozinho com os deuses  
e as noites irão flamejar como fogo.  
Faça, Faça, Faça  
Vá com tudo, por todos os caminhos  
Você cavalgará a vida direto até a gargalhada perfeita  
essa é a única boa luta que existe.  
(BUKOWSKI, 2003)

## Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos Editora da Unechapecó, 2009.

ALVES, Rubens. **Sobre a morte e o morrer**. Disponível em: <[www.releituras.com/rubemalves\\_morte.asp](http://www.releituras.com/rubemalves_morte.asp)>. Acesso em 17 de maio de 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARISTÓTELES, **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os sentimentos atrasam**. Lisboa: Hiena, 1993.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ASLAN, Odette; BABLET, Denis (orgs.). **Le masque**: du rite au théâtre. Paris CNRS, 1988.

ASSIS, Machado. **Contos**: uma antologia. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995.

BARNI, Roberta. **Flaminio Scala** – a loucura de Isabella e outras comédias da *Commedia dell'arte*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e o corpo: para além do materialismo e do idealismo. In.: **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo, p. 177-188). Org.: Daniel Lins e Silvio Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e o Corpo**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Nietzsche: corpo e subjetividade. In: **O Percevejo Online**, v. 3, p. 9, 2011.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a alegria do trágico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro, Record, 1998.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. Circo e Teatro: aproximações e conflitos. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

\_\_\_\_\_. O Palhaço e o Circo-teatro. In: **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Várzea Paulista/SP: Fontoura, v.2, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 1-2.

\_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2001. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2004. v. 1.

BRANT, Sebastian. **La nave de los necios**. Madrid: Akal, 1998.

BRITO, Rubens Souza. O Grupo Mambembe e o Circo-Teatro. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

BRONDANI, Joice; LEITE, Vilma; TELLES, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas: Alínea, 2012.

BRONDANI, Joice Aglae. A máscara e a sombra – palco e vida. In: **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 21-42, Jan-jun/2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> 2017

BUKOWSKI, Charles. **O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2001.

CAFIERO, Carlota. A Arte de Luís Otávio Burnier: em busca da memória. In: **Revista do Lume** n. 05/2003, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – UNICAMP REVISTA DO LUME. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n. 5, julho 2003.

CASTRO, Alice Viveiros. **O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CELÁN, Paul. **A morte é uma flor – poemas do espólio**. Lisboa: Cotovia, 2017.

CHACOVACHI, Fernando. **Manual y guía del payaso callero**. La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel, 2015

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. **“Qu’est-ce qu’un acte de création?”**, conferência dada em 17/05/1987, publicada pela Revue Multitudes. In: < <http://www.multitudes.net/qu-est-ce-qu-un-acte-de-creation/>>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta e outros textos**: textos e entrevistas 1953-1974. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pensamento nômade**. Tradução de Aurora Baêta, 2015, p.1-13. In: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/12/pensamento-nomade-gilles-deleuze/>. Acesso em 01 de maio de 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze** (1988). Disponível em: <<http://www.oestrangero.net>>. Acesso em: 14 mai. 2013.

\_\_\_\_\_. **Diálogos**. Lisboa: Relogio D'Agua, 2004.

DIAS, Rosa. **Nietzsche**, vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIEGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. In: **Revista Rascunhos**, v.1, n.1, jan/ jun 2014. Dossiê Desmontagem. Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: 2014.

DORNELES, Juliana. O palhaço na morada do fora de lugar. In: **Alegrar**, nº 3, 2006 - ISSN: 1808-5148. <[www.alegrar.com.br](http://www.alegrar.com.br)>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Pelo vigor do palhaço**. 2009. 116 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). São Paulo, 2009.

ECO, Humberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

EISENBERG, Avner. **Os princípios do palhaço** (2005). In: <[https://www.avnertheeccentric.com/eccentric\\_principles\\_portuguese.php](https://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php)>. Acesso em 20 de ago de 2018

ERASMO, Desidério. **Elogio da loucura**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FABBRI, Jacques; SALLÉE, André. **Clowns et farceurs**. Paris: Bordas, 1982.

FABRINI, Veronica. O Trágico e a Encenação. In: **Revista Sobe?**, Cia Elevador de Teatro Panorâmico, ano II, n.2, São Paulo, 2012.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FERAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora SENAC – SP, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.

\_\_\_\_\_. O Movimento-Uzume. In: **Revista do Lume**, Campinas, n.6, 2005.

\_\_\_\_\_. As setas longas do palhaço. In: **Sala Preta** (USP), v. 06, p. 65-69, 2006. Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche: o bufão dos deuses**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FRANCO, Monique; LULÚ, Maria. **Palhaços do nosso povo**. Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2009. São Paulo: Funarte, 2010.

FO, Dario. **Misterio buffo** – juglaria popular. Madrid: Siruela, 1998.

\_\_\_\_\_. **Manual mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia, a história. In \_\_\_\_\_. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Ditos e Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 260-281.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GAULIER, Philippe. **La Torturadora y Tres obras de teatro**. Paris: Éditions Filmiko, 2009.

GIACOIA, Oswaldo. **Nietzsche para além de bem e mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

\_\_\_\_\_. Resposta a uma questão: o que pode o corpo? In.: **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**, p. 199-215. Org.: Daniel Lins e Silvio Gadelha. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002b.

\_\_\_\_\_. A visão da morte ao longo do tempo. In: **Simpósio Morte: valores dimensões**, capítulo I. Medicina (Ribeirão Preto), 2005; 38 (1): 13-19.

GONÇALVES, Michele; LAZZARATTO, Marcelo. Ifigênia e o Campo de Visão: poesia visionária. In: **Revista Pitágoras 500** – vol. 4 – Abr. 2013. Revista de Estudos Teatrais do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. *El Performer* (1988). In: **Revista Máscara**, N. 11- 12, pp. 78-81. México: 1993.

GUINSBURG, Jacob; LIMA, M. A. **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, SESC-SP, 2006.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Da morte**. Odes Mínimas. São Paulo: Globo, 2003.

JACOB, Pascal. **La fabuleuse histoire du cirque**. Paris: Editions du Chêne: Hachete Livre, 2002.

JANNUZZELLI, Fernanda Duarte. **Circo-Teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho**, 2015. 412f. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

JARA, Jesus. *El clown, un navegante de las emociones*. Barcelona: Ed. Octaedro Coleção recursos n. 142, 2014.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco** – configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. *Hay que crear tensión*: o jogo de Leo Bassi. In: **Alegrar**, n.1, 2004. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br>>. Acesso em: 05 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? In: **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 199-213, set./dez. 2009.

KUROSAWA, **Sonhos** (1990). In: *Mó Loucura*, lote 42, São Paulo: edição independente, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 4. ed. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão**: exercício e linguagem cênica. São Paulo, Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*: una pedagogia de la creación teatral. Barcelona: Alba, 2003.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Tradução Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. In: **Sala Preta**: Revista do Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP n. 5, 2005.

LULKIN, Sérgio Andrés. **O riso nas brechas do siso**, 2007. 184 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche** – a transvaloração dos valores. São Paulo: Moderna, 1993.

MATOS, Débora; BELTRAME, Valmor. Pistas sobre os procedimentos criativos na linguagem do palhaço. In: **Anais da ABRACE**, v. 9, n. 8. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Debora%20de%20Matos%20e%20Valmor%20Beltrame%20-%20pistas%20sobre%20os%20Procedimentos%20Criativos%20na%20Linguagem%20do%20Palhao.pdf>>. Acesso em 20 de jun 2016.

MEYERHOLD, Vsévolod. Chaplin et le Chaplinisme. In: *Écrits sur le théâtre*. Tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin. Paris: La Cité – L'âge d'homme, 1990 (v. III).

\_\_\_\_\_. O Teatro de Feira (1912). In: THAIS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MORAES, Vinicius. **Soneto de fidelidade**. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/soneto-de-fidelidade>>. Acesso em 05 de nov. de 2017.

NASCIMENTO, Aldo Antônio Tavares. Bobos e palhaços: a estética da so(m)bra. In: **Griot**: Revista de Filosofia, v.13, n.1, junho/2016.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a morte. In: **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 11, jan-jun 2008, p. 99-110.

NIETZSCHE, Friedrich. Fragmento póstumo nr. 7 {123}, do final de 1870 – abril de 1871. In: *Samtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). Ed. G. Colli und M. Montinari. Berlin, New YorkMünchen: de Gruyter, DTV. 1980, vol. 7. p. 176s.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia** ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas, posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ditirambos dionisiacos**. Trad. Txaro Santoro e Virginia Careaga. Madrid: Hiperión, 1994.

\_\_\_\_\_. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner**: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Considerações extemporâneas**. In: \_\_\_\_\_. Obras incompletas. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Volume 1. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. eBooksBrasil.com, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2003.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário Silva – 14ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

\_\_\_\_\_. **A visão dionisíaca do mundo**: e outros textos de juventude. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como filosofar com o martelo. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Aurora**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Scala, 2007a.

\_\_\_\_\_. **O Anticristo**: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Volume 2, São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

OLENDZKI, Luciane. **Palhaçar**: máscaras em uma patética-poética por rir. 2009. 250f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. In: **Revista Arte da Cena** “Comicidade e Palhaçaria”, v.2, n.3, dezembro 2016. ISSN 2358-6060

\_\_\_\_\_. Repensar-se, reescrever-se: das possibilidades de escritura da pesquisa em artes da cena na academia. In: **Revista Conceição-Conception** “Epistemologias: transversalidades nas artes da cena. Campinas (SP), ISSN 2317-5737, v.6, n.2, dezembro (2017). Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/.../arti.../view/8648527/17282>>.

\_\_\_\_\_. “TPM” – tantas palhaças mulheres em necessárias alterações de humor na palhaçaria”, In: **Revista Textão**, v. 6, n.1, p. 78-91, 2018.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite. **Entre Lumes e Platôs**: movimentos do corpo-coletivo-em-criação (vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). Dissertação (Mestrado em Arte) - Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

ORLANDI, Luiz. Marginando a leitura deleuziana do trágico em Nietzsche. In: SANTOS, Volnei. (Org.) **O Trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2002.

\_\_\_\_\_. Imagem de palhaço e liberdade. In: LINS, Daniel (Org.) **Nietzsche e Deleuze**: Imagem, literatura e educação: Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

PADILHA, Priscila Genara. Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem. In: **Cena em Movimento**, Edição nº 2, 2011. <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21632/12467>>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESSOA, Fernando. **Sou um evadido** (poema, 1931). Fonte: <<http://arquivopessoa.net/textos/1121>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Poemas de Álvaro Campos**. Porto Alegre: LPM Pocket, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. Origem nacional: KWL, 2015.

PIMENTA, Daniela. Influência e confluência. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

PINEAU, Elyse Lamm. Nos Cruzamentos Entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS/ FAGED 35(2): 89-113 maio/ago 2010.

PLATÃO. **A República**: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teeteto**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba**. São Paulo: Ed. Parlapatões Patifes, 2009.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

PUC CETTI, Ricardo. O riso em três tempos. In: **Revista do Lume**, Campinas, n. 1, out. 1998.

\_\_\_\_\_. O riso dos Hotxuás. In: FERRACINI, Renato (Org.) **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild: FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. Caiu na rede é riso. In: FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild: FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. O *clown* através da máscara: uma descrição metodológica. In: FERRACINI, Renato (Org.) **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild: FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. No caminho do palhaço. In: **Revista do Lume**, Campinas, n. 7, 2008.

\_\_\_\_\_. **A travessia do palhaço**: busca de uma pedagogia. 2017. 1295f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas- SP, 2017.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Anna Blume: Fapesp, 2004.

\_\_\_\_\_. **O humor e outros estados no trabalho do ator/performer**. aParteXXI, v. 4, p. 77-83, 2011.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. Espinosa e Nietzsche: conhecimento como afeto ou paixão mais potente? In: **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, n.31, p.57-80, jul-dez 2014.

RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do *clown*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

ROMAGNOLLI, Luciana. **“Domínios da incompetência”**, crítica do espetáculo “Exceções à Gravidade”, de Avner Eisenberg, ano de 2015. In: <<http://www.horizontedacena.com/dominios-da-incompetencia/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

SACHS, Cláudia Muller. **A Imaginação é um músculo**: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator. 2013. 225f. Tese (Doutorado em Teatro). Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Noite de reis**; ou o que quiserem. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1990.

\_\_\_\_\_. **Hamlet; Macbeth**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. **Como gostais**. Obra Completa – Vol. II – Comédias. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S/A, 1998.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. **Macbeth**. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 189 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

\_\_\_\_\_. Arthur Azevedo e a Teatralidade Circense. In: **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2006a.

\_\_\_\_\_. Anjos do Picadeiro: história em ato. In: **Revista do Anjos do Picadeiro 5** – Encontro Internacional de Palhaços. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo; Editores Ieda Magri e Sidney Cruz: 2006b, pp. 8-19.

\_\_\_\_\_. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

\_\_\_\_\_. Circo-Teatro é teatro no circo. In: **Revista dos Anjos do Picadeiro 7** – Encontro Internacional de Palhaços. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo/Petrobrás; Editora: Ieda Magri, maio de 2009, pp. 32-51. Artigo disponível em: <[http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2064:circo-teatro-e-teatro-no-circo&catid=189:erminia-silva&Itemid=510)> Acesso em 10 de junho de 2017.

\_\_\_\_\_. Repetir, repetir até ser diferente. In: **Revista do Anjos do Picadeiro 8** – Encontro Internacional de Palhaços, 2009/2010. Rio de Janeiro: Edição Duas Águas, pp. 19-27. Disponível em [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2920:repetir-repetir-ate-ser-diferente-&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2920:repetir-repetir-ate-ser-diferente-&catid=189:erminia-silva&Itemid=510)

\_\_\_\_\_. O novo está em outro lugar. In: **Revista do Palco Giratório / Rede SESC de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: SESC – Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21.

\_\_\_\_\_. Circo-família, Circo-teatro: é teatro no circo. Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho. In: **OMETECA. XIX – XX, Brazilian Theater**. Vol. 19-20, p.171, 2014-15. Disponível em <http://ometeca.org/volume-1920/>. Acesso em 10 de junho de 2017.

SIMIONI, Carlos Roberto. A Arte de Ator. In: **Revista do Lume**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n.1, p. 55 - 60, 1998.

SLAVUTZKY, Abrão. **A piada e a sua relação com o inconsciente**. In: <<http://www.oocities.org/hotsprings/villa/3170/Slavutzky.htm>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

SPINOZA, B. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SOUZA, Cláudia Funchal Valente. A improvisação cômica e algumas possibilidades contemporâneas de palhaçaria. In: **Anais da V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2009.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SUAREZ, Rosana. **Nietzsche comediante**: a filosofia na ótica irreverente de Nietzsche. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TESSARI, Roberto. Para uma contra-história do espetáculo moderno: primeiras notas sobre o teatro dos *cialartani* (charlatães). In: **Revista Conceição/ Conception**, Campinas, São Paulo v. 6, n.1. p. 4-14, jan./ jun. 2017.

THAÍS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

TORRANO, Jaa. **Bacas**: o mito de Dioniso. São Paulo: Hucitec, 1995.

TOWSEN, John H. **Clowns**. New York: Hawthorn Books, 1976.

VIANNA, Tiche. **Zibaldone**: caderno de ensaios do Barracão Teatro. Campinas: Funarte, 2013.

VIESENTEINER, J. L. “Cultivo” e vivência (*Erlebnis*): premissas à construção da tarefa de ‘tornar-se o que se é’ em Nietzsche. In: **Cadernos de Ética e Filosofia Política** 17, 2/2010, p. 203-227.

\_\_\_\_\_. Nietzsche e Deleuze: sobre a arte de transfigurar. In: **Discusiones filosóficas**, año 12, n.18, enero-junio 2011. Pp.187-204.

WILDE, Oscar. O artista. In: **Obra completa**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso** e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. **Clown, processo criativo**: rito de iniciação e passagem. 2005. 265f. Tese (Doutorado em Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. **“Desforma”**, rito de iniciação e passagem. 2016. Tese (Doutorado em Artes das Cenas. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2016.

ZUCARELLO, Maria Franca. *La vita è bela*: o filme que conta a dor do povo judeu. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** Tessituras, Interações, Convergências, USP, 2008.

### Sites consultados

**Espectáculo “Pesa-me Mucho” (2015)**: <https://youtu.be/IwIzLcP9c0c>

**Crítica espontânea do espetáculo “Pesa-me Mucho” por Leonardo Mattar Monteiro**:

<http://adeventterer.blogspot.com/2015/12/resenha-do-espetaculo-pesa-me-mucho-de.html?fbclid=IwAR3w30QMxUFeRDvL8ziATKi2E2lQpEm6EpsH-8NrGkZtNgub6iYXriRUJ4U>>. Acesso em 20 de outubro de 2018.

**Espectáculo “Do Pó ao Poporopó: funeral clown” (2014)**:

<<https://www.youtube.com/watch?v=p1u3DoS70eQ>>

**Entrevistas com Roberto Benigni – Filme “A vida é bela”**:

<<https://vidaesbenigni.es.tl/Entrevista-con-el-director.htm>>. Acesso em 05 de maio de 2018.  
<[http://www2.uol.com.br/JC/\\_1998/0811/in0811b.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_1998/0811/in0811b.htm)>. Acesso em 04 de maio de 2018.

**Entrevista com Esio Magalhães, sobre “Www para freedom”:**

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1286683-esio-magalhaes-ridiculariza-a-guerra-na-peca-www-para-freedom.shtml>>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

**Entrevista com Lérés Colombaionni:**

<[http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html)>

**Sobre o mito da deusa Uzume:**

<<https://medium.com/@mariagabrielasaldanha/preparando-o-solst%C3%ADcio-1-amaterasu-e-uzume-o-mito-das-deusas-do-sol-nascente-37f090d2cdd9>>. Acesso em 04 de agosto de 2017.

**Sobre Footit e Chocolat:**

<[http://www.circopedia.org/File:Foottit\\_and\\_Chocolat.jpeg](http://www.circopedia.org/File:Foottit_and_Chocolat.jpeg)>

**Sobre clowns famosos:** <<http://famousclowns.org>>

**Sobre palhaços:** <<http://clownplanet.com>>.

**Sobre circo e palhaços no Brasil:** <<http://www.circonteudo.com.br>>

**Sobre Leo Bassi:**

Site oficial: <<http://www.nuevaweb.leobassi.com>>  
<[https://www.leobassi.com/archives/editorial/utopiadesde\\_20\\_de\\_eneroteatro\\_alfil\\_madrid.html](https://www.leobassi.com/archives/editorial/utopiadesde_20_de_eneroteatro_alfil_madrid.html)>  
<<https://www.youtube.com/watch?v=MQWASMzbpOw>>  
<[https://www.youtube.com/watch?v=PKUjNmAX\\_v0](https://www.youtube.com/watch?v=PKUjNmAX_v0)>  
<<https://www.youtube.com/watch?v=XEuNOqRnWmI>>

**Sobre Avner Einsenberg:**

<<https://www.youtube.com/watch?v=3GxzhZmO-VA&list=RD3GxzhZmO-VA&index=1>>

**Sobre Chacovachi e o jogo de xadrez:**

<<https://www.youtube.com/watch?v=gKcgKEYHuAs>>

**Sobre Danieli Finzi Pasca:**

<<https://www.finzipasca.com>>

**Sobre Gardi Hutter:**

<<https://www.gardihutter.com/index.php?lang=pt>>

**Sobre Família Loyal:**

<[https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id\\_article=5882](https://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=5882)>

**Sobre Palhaço Xuxu (Luiz Carlos Vasconcellos):**

<<http://jornalportaleste.blogspot.com.br/2009/07/funarte-sp-e-petrobras-apresentam.html>>  
<<http://www2.uol.com.br/parlapatoes/divirta/index.htm>>

**Sobre ISTA- *International School of Theatre Anthropology*:**

<<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>>

**Sobre Philippe Gaulier e sua escola:**

<<http://www.ecolephilippegaulier.com/>>

**Sobre Eric de Bont e sua escola:**

<<http://http://bonts.com/home-en/>>

**Entradas clownescas:**

Joe Jackson Jr. <<https://www.youtube.com/watch?v=dfTGc-Oy5I4>>

George Carl <<https://www.youtube.com/watch?v=kXyzDPZx5oI>>.

Hillary Chaplain <<https://www.youtube.com/watch?v=x9oTha7g2fk>>

Charlie Rivel: <[https://www.youtube.com/watch?v=9hK\\_G5EdmAk](https://www.youtube.com/watch?v=9hK_G5EdmAk)>

Grock: <<https://www.youtube.com/watch?v=PMvL8rV1ssI>>

Bill Irwin (In: <<https://www.youtube.com/watch?v=EDIQp5pbA18>>. Acesso em março de 2018).

**Sobre o novo circo:**

<<https://nextdoorcircus.org/tag/nouveau-cirque/>>

**Ilustrações****Arquivo digital do grupo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/ UNICAMP):**

<<http://arquivo.lumeteatro.com.br>>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

**Palhaços Footit e Chocolat:** <[http://www.circopedia.org/File:Footit\\_and\\_Chocolat.jpeg](http://www.circopedia.org/File:Footit_and_Chocolat.jpeg)>

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Footit\\_and\\_Chocolat.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Footit_and_Chocolat.jpg)>

**Albert Fratellini:** <[http://images.delcampe.com/img\\_large/auction/000/098/766/019\\_001.jpg](http://images.delcampe.com/img_large/auction/000/098/766/019_001.jpg)>

**Cartaz do circo Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus, com ilustração de Lou Jacobs:**

<<http://famousclowns.org/wp-content/uploads/2013/01/lou-jacobs-ringling-poster.jpg>>

**Filmes**

CHAPLIN, Charlie. *Modern times*. [Filme]. EUA, 1936. Título em português: Tempos Modernos. São Paulo: Continental Home Vídeos. 1 DVD.

\_\_\_\_\_. *The great dictator*. [Filme]. EUA, 1940. Título em português: O Grande Ditador. EUA: United Artists.

\_\_\_\_\_. *Limelight*. [Filme]. EUA, 1952. Título em português: Luzes da Ribalta. São Paulo: Dreamland Filmes. 1DVD.

COHEN, Sacha Baron. *Borat* – o segundo melhor repórter do glorioso país de Cazaquistão viaja à América. [Filme]. EUA, 2006. São Paulo: Fox Film do Brasil. 1 DVD.

COHEN, Sacha Baron; LARRY, Charles. *Brüno*. [Filme]. EUA, 2009. EUA: *Universal Pictures*.

\_\_\_\_\_. *The dictator*. [Filme]. EUA, 2012. Título em português: O Ditador. EUA: *Paramount Pictures*.

FELLINI, Federico. *I Clowns*. [Filme]. Itália, 1970. Título em português: Os Palhaços. São Paulo: Dreamland Filmes. 1DVD.

\_\_\_\_\_. *Le notti di Cabiria*. [Filme]. Itália, 1957. Título em português: Noites de Cabíria. São Paulo: Universal. 1DVD.

\_\_\_\_\_. *La dolce vita*. [Filme]. França; Itália, 1960. Título em português: A Doce Vida. São Paulo: Versátil Home Vídeo. 1DVD.

\_\_\_\_\_. *La strada*. [Filme]. Itália, 1954. Título em português: A Estrada da Vida. São Paulo: Versátil Home Vídeo. 1DVD.

KORE-EDA, Hirokazu. **Depois da vida**. [Filme]. Japão, 1998. São Paulo: Versátil Home Vídeo. 1 DVD.

MAÑAS, Acheró. *Noviembre*. [Filme]. Espanha, 2003. Espanha/ Sevilla: Tesela Producciones. 1DVD.

BENIGNI, Roberto. *La vita è bella*. [Filme]. Itália, 1997. Título em português: A vida é bela. São Paulo: Imagem Filmes. 1DVD.

RISI, Dino; SCOLA, Ettore; MONICELLI, Mario. *I nuovi mostri*. [Filme]. Itália, 1977. Título em português: Os Novos Monstros. São Paulo: La Vendetta Fimes. 1 DVD.

TRIER, Lars Von. *The Idioterne*. [Filme]. Dinamarca, 1998. Título em português: Os Idiotas. São Paulo: Versátil Home Vídeo. 1DVD.

ZEM, Roschdy. *Chocolat*. [Filme]. França, 2016. Título em Português: Chocolate. São Paulo: Califórnia Filmes. 1DVD.