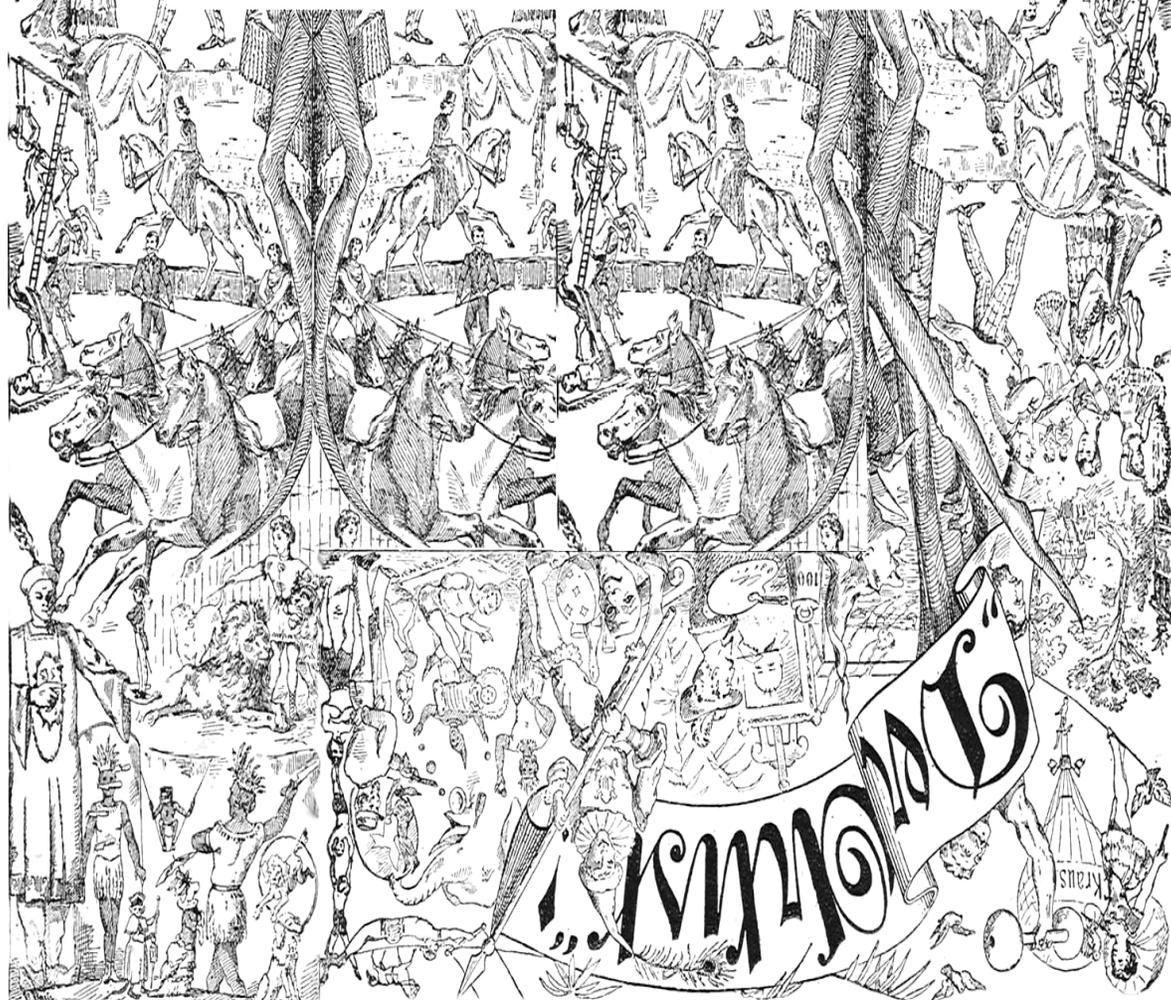




Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Luciane de Campos Olendzki

Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir

Porto Alegre
2009

Luciane de Campos Olendzki

Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Mara Corazza.

Porto Alegre

2009

Graças, *muchas gracias!*

À professora orientadora Sandra Mara Corazza – mestre de pista no jogo das escrituras na jornada de picadeiro destas cenas de escritura, *muchas gracias* de coração;

Ao Hugo e sua presença felliniana;

Aos passageiros do Bando de Orientação e Pesquisa: Gabriel Feil, Luciano Bedin, Marcos Oliveira, Luiz Daniel, Raquel Guelre, Deniz Nicolai, Cristiano da Costa, Eduardo Pacheco, Rosiara Costa, Esther Dreuser, Paulo Mattos, Karin Nodari e aos colegas do DIF;

Aos professores inspiradores: Paola “augusta” Zordan (*muchas gracias* pela paixão, encontro e aprendizagens dionisíacas) e Tomaz Tadeu;

Aos alunos da Escola Municipal Dilza Flores Albrecht - São Leopoldo que tanto me envolveram, aturdiram e encantaram; à diretora Mônica e especialmente aos colegas-professores Márcio e Rafael pela parceria e risos;

Ao professor Gilberto Icle, por sua receptividade e realizações junto ao curso de Especialização em Pedagogia da Arte – FACED/UFRGS;

Ao Sandro Ka, pela parceria criativa e projeto gráfico;

À torcida da fauna-e-flora familiar, graças pelo apoio e amores necessários – pai Geraldo pelo riso, deboche, olho cor de rosa, amizade, conversas e super-apoio; mãe Neca pelos feijões, prontidão, profecias, incentivo e super-apoio de mãe; aos meus amadíssimos irmãos e amigos: anjo-augusto Tonho (*in memoriam*); Synara por nossos elos de guerreiras mulheres, irmãs e meninas; André irmão de talento por sua presteza e carinho; mano Bú de fé, Marco Aurícula mágica e oráculo por estar sempre ao meu lado criando força, alegria, confiança e fluidez; às *stul-titias* queridas Nara e Neusa; às lindezas e maravilhas de sobrinhos e afilhados da tia Lú;

À Christa e ao Mark por todo carinho, amizade e apoio;

Ao Mateus, por tudo!!! – e graça especial em meus dias;

Às palhaças e ratas do meu coração-circo e dos picadeiros-Firuliche: Leontina (Ekin) e Roliça (Melissa Dornelles) – *gracias* pela apresentação e a graça de Imauê!; Veia Lambida (Fernanda Lantz) – *gracias* pelo contrabando de livros; Patativa (Michelle Leão) – minha Masina preferida!; Valentina (Juliana Dornelles); Marinita (la payaza sudaca); à amiga e colega Patrícia Unyl e Ondina (Patrícia Sachet);

Aos grupos de teatro com os quais pude aprender, existir, potencializar e experimentar com alegria pelas travessias de atores-saltimbancos criadores: Usina do Trabalho do Ator, Babamás e Firuliche;

Aos mestres-palhaços com quem tanto apaixonadamente apreendo de vida-e-arte na potência de querer, criar e brincar: Ricardo Puccetti (palhaço Teotônio), Carlos Simioni (palhaço Carolino e Gilda), Ana Wuo (palhaça Caixinha) e Eric de Bont.

RÉSUMÉ

OLENDZKI Luciane de Campos, *Clowner: les masques d'une poétique-pathétique pour rire*, Porto Alegre : UFRGS, 2009. 190 f. Mémoire de Master en Éducation – Programme de Master (Éducation). Faculté d'Éducation. Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Des séries hétérogènes de masques composent une typologie et une topologie de l'art du clown, par des trans-passages parmi les variétés de formes et de sens qu'elles acquièrent au fil des temps. Ces séries de masques opèrent comme des puissances intempestives dans des scènes d'écriture, où elles dramatisent la connaissance elle-même et l'historiographie de l'art du clown, en un plan de composition expérimentale dramatico-philosophique qui procède par fabulation, avec des auteurs comme Nietzsche, Deleuze et Artaud. Masque-clown en jeu, par instinct de jeu et variation poétique, avec le pouvoir d'affecter et d'être affecté, élevé à la énième puissance du faux. En jeu, une poétique du masque et un jeu poétique du masque : un drame-poétique du masque-clown en scène. Masque-clown dans une poétique (ob)scène, jouée et joueuse dans l'exécution de l'oeuvre et de la rencontre théâtrale pour l'événement – clowner. Clown de l'événement. Dilacération créative et de multiplicité dans l'expérience impersonnelle de la création d'un masque-clown affirmatif et affirmé qui opère par gaieté et humeur tragique. Par jeu, par plaisir et pour rire. Par un vouloir-artiste en puissance de clown sur la scène. Tâche artificieuse de passion-poétique dans un espace de jeu, d'actions-passions, de formes expressives et de forces exprimées, signes et sensations, corps et incorporels de l'oeuvre, de la rencontre et du clowner. Jeu affectif du masque niais, comique-pathétique dans la passion poétique de l'expérience théâtrale de la gaieté tragique, par potentialisation artistique et de vie.

Mots-clés : Masque – Clown – Poétique Théâtrale – Événement.

Théâtre. Clownerie. Humour. Tragique. Passion.

RESUMO

OLENDZKI, Luciane de Campos. *Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 190 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Séries heterogêneas de máscaras compõem uma tipologia e uma topologia da arte do palhaço, em trans-passagens pelas variedades de formas e sentidos que adquirem através dos tempos. Tais séries de máscaras atuam como potências intempestivas em cenas de escritura, onde dramatizam o próprio conhecimento e a historiografia da arte do palhaço, em um plano de composição experimental dramático-filosófico que procede por fabulação, com autores como Nietzsche, Deleuze e Artaud. Máscara-palhaço em jogo, por instinto de jogo e variação poética, no poder de afetar e ser afetado, elevada à enésima potência do falso. Em jogo uma poética da máscara e um jogo poético da máscara: um drama-*poiético* da máscara-palhaço em cena. Máscara-palhaço em poética (obs)cênica, jogada e jogadora na efetuação da obra e do encontro teatral para o acontecimento – palhaçar. Palhaço do acontecimento. Dilaceração criativa e de multiplicidade na experiência impessoal da criação de uma máscara-palhaço afirmadora e afirmativa que opera por alegria e humor trágico. Por jogo, por prazer e por rir. Por querer-artista em potência de palhaço em cena. Ofício artificioso de paixão-poética em área de jogo, de ações-paixões, de formas expressivas e forças expressas, signos e sensações, corpos e incorporais da obra, do encontro e do palhaçar. Jogo afectivo da máscara pateta, cômico-patética em paixão poética da experiência teatral de alegria trágica, por potencialização artística e de vida.

Palavras chaves: Máscara – Palhaço – Poética teatral – Acontecimento.

Teatro. Palhaçar. Humor. Trágico. Paixão.

Mascarado Avanço

*Ela desinfla o mal-estar
na civilização.
Ela prescinde da felicidade
dos bens postos na vida.
Quanto mais na lida diária
o Tedium Vitae preside
tanto mais
eu ela nos fundimos extáticos,
crentes da seita dos dervixes girantes.
Eu, com ansiosa solicitude,
Agarro qualquer bóia
– destroço seja ou jóia –
E comando o lupanar do lumpesinato da ilusão.
E, ela, que papel cumpre?
Ela imprime descomunal animação*

à falange

das minhas máscaras.

(SALOMÃO, 2000, p.16).

LISTA DE TEXTOS EM FIGURAS

- Fig. 1:** Der Artists (Fonte – <http://www.showhistory.com/traskleonard.handcapped.html>), na capa.
- Fig. 2:** Menestrel (Fonte – <http://www.gutenberg.org/files/22042/22042-h/22042-.htm>), p. 13.
- Fig. 3:** “Para calçar velocidades”, desenho de Luciane Olendzki, p. 14.
- Fig. 4:** Cartaz do Ringling Bros and Barnum & Baley Circus, com Lou Jacobs (Fonte – <http://www.circusmuseum.nl>), p. 35.
- Fig. 5:** “Il Girotondo” (1617), de Jacques Callot, p. 52.
- Fig. 6:** Gravura anônima (Fonte – FABBRI; SALLÉE, 1982, p.75), p. 58.
- Fig. 7:** “Procissão funeral do caçador”, de Moritz von Schwind, p. 74.
- Fig. 8:** Mulher-leão de circo, desenho de Luciane Olendzki, p. 85.
- Fig. 9:** “Anatomy of a clown” (1995), Craig Swanson, p. 106.
- Fig. 10:** “Pornocrates” (1878), de Felicien Rops, p. 110.
- Fig. 11:** “Sapato-Nau”, montagem de Luciane Olendzki, p. 119.
- Fig. 13:** “Um circo monta-se em Pégasus”, montagem de Luciane Olendzki, p. 123.
- Fig. 14:** Foto com o macaco (fotografia de arquivo pessoal), p. 125.
- Fig. 15:** “Para Charlie Chaplin” (1929), de Marc Chagal, p. 131.
- Fig. 16:** Tarô surrealista (Fonte – <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/03/17/surrealist-cartomancy>), p. 143.
- Fig. 18:** Nariz de palhaço – recorte de imagem, material gráfico de divulgação do ano de 2003 da Bont’s International Clownschoo, p. 180.

CENAS DE ESCRITURA

(sumário)

CENA 0 – Livro do ponto	p. 11
CENA I – Página sem rosto	p. 15
CENA II – Escritura fantasiada.....	p. 17
CENA III – Palhaços 3x4	p. 22
CENA IV – Étimo-lógica	p. 28
CENA V – O macaco que “fez escola”	p. 36
CENA VI – Banquete Fiofósófico.....	p. 41
CENA VII – Zzzzzzzzzzz	p. 53
CENA VIII – O idiota sem máscara.....	p. 58
CENA IX – Carnaval coroadado	p. 75
CENA X – Começa paródia!	p. 86
CENA XI – Séries de um jogo de máscaras	p. 95
CENA XII – O gesto de Yorick.....	p. 105
CENA XIII – Sopros do corpo	p. 107
CENA XIV – Por um pé	p. 111
CENA XV – Nau-circo-lar	p. 119
CENA XVI – Um circo monta-se em Pégasus.....	p. 123
CENA XVII – Pela orelha	p. 124
CENA XVIII – Picadeiro	p. 126
CENA XIX – Estado de graça	p. 135
CENA XX – Ir	p.142
CENA XXI – Teu nome? Tua graça?.....	p. 144
CENA XXII – Epidramar	p. 150
CENA XXIII – Saco de palhaçarias	p. 153
CENA XXIV – Um atleta que cai	p. 164
CENA XXV – <i>Mise-en-abime</i>	p. 169
CENA XXVI – Entrada	p. 176
Ficha Técnica	p.181

- CENA 0 -

Livro do Ponto ¹

(No reverso das cenas de escritura.)

Livro do ponto – cena 0

¹ Começemos por um ponto.

E se acabou...

Então, dois pontos, ao menos.

∴ o ponto, no teatro, tinha como função principal soprar as falas dos atores durante a realização do espetáculo, auxiliando-os principalmente nos casos de “branco” ou lapso de memória. Da caixa-ponto, espécie de toca subterrânea do palco, o ponto lia e soprava o texto das cenas escritas em folhas de papel, enquanto sobre sua cabeça, os atores faziam e davam corpo às cenas de teatro. Seguindo o roteiro e as marcações de cena, o ponto também indicava o posicionamento dos atores, os movimentos de entrada e saída de cena, sinalizava o apagar e o acender de luzes e realizava efeitos de sonoplastia. Boca baforante no ífero reverso do platô que os pés dos atores tocam, invisível e inaudível, ponto imperceptível aos espectadores.

Com o ofício teatral em desuso, o ponto tem aqui uma função retomada. Afinal, um texto pode abarcar muitos pontos.

Dizem por aí, que o ponto queria mesmo era atuar de atacante, no futebol, como “ponta” – esquerda ou direita. Acabou sendo jogado no campo destas cenas de escritura, salteado da ponta da língua.

Durante as cenas de escritura, o ponto sopra textos incessantemente. Declama, sussurra e entoa textos (uns enquanto são lidos, outros nunca escritos), às vezes de forma tão descarada que faz com que os textos se tornem inteiramente legíveis (como agora). Ao soprar falas de autores, além de vozes, o ponto lhes inventa palavras como se estivesse a jogar as suas máscaras, em movimentadas conversações com os mortos. No subterrâneo das cenas de escritura, faz seu ponto de encontro.

Em seu livro ponto, ou melhor, “livro do ponto”, é que se põe mais pontoso, registrando e repertoriando entradas e deslocamentos de autores nas cenas de escritura, que aí assinam seu ponto, conforme marcações não pontificadas. Também no livro do ponto, ponteia notações em notas de apontamentos, com pontos de aumentação, algumas picadas e buracos de escrituras.

Simpático coveiro de escrituras, o ponto dá fala àquelas que não foram postas na ribalta, iluminando-as com sua tosca lanterninha. Enxotado pelas escrituras meretrizes, teve que fazer um outro ponto para oferecer o seu ofício de escriba. Alocado entre tantos apontamentos e livros prontos que se despontam num mar de folhas, sacode

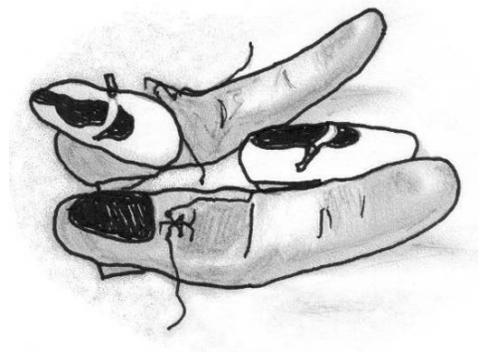
despontuadamente a cabeça de guizos, e como um timoneiro entoa nesta proa “... *sin provecho muchos libros tengo, que ni leo, ni entendo*” (Brant, 1998, p.69). Das páginas soltas faz barquinhos de papel, que se põe a soprar. Oh, que fim, algarismado entre letrinhas, fazendo da caixa-ponto um depósito de livros usados e escrituras preteridas. Ponto dramático, quase gramático.

Cada dedada no teclado de escrever também é um ponto, porém rítmico e analfabeto – batidas de tambor para um tropel de letras, pontos que estouram em linhas de escritura. E eis que se interpõe um ponto, em contraponto, no vão anseio de ordenar a dispersão das linhas e emaranhados que procedem da máquina de fantasias de escrituras. É melhor botar um ponto nisto! Porque de ponto em ponto nada começa e nem tem fim. E assim, seguimos pelo bloco de apontamentos e sensações das cenas de escritura “*mise en page*”, por uma fabuladora filodramasofia esquizocênica.

– Caro *lector-actor*, passe em “branco” pelas pontuações numéricas nas cenas de escritura. Suspenda os possíveis lapsos. Improvise. E siga na cena. Só então, após cada cena de escritura, em *intermezzo*, recorra aos apontamentos e pontoadas no “livro do ponto”.

E depois de se explicar, o ponto só quer “soprar”.





– CENA I –

Página sem rosto

(ou para calçar velocidades)

Cabra-cega pelas sombras
dos passos errantes
dos mascarados.
Uma criança inventa
um guia, engana-se.

A órfã vagueia, fora de casa.
Risca trajetos efêmeros
com uma varinha figurante,
destrambelhada em condões.

Gira-gira.
Quais sentidos?
Para lá e para cá.
Um que mova
em turbilhante vida.

Andarilhos atravessam,
bandos sem carnaval.
Quem chega? Quem passa?
Sem rosto, olha e não sabe falar.

Calça sapatos,
ora grandes demais,
ora pequenos demais.
Uma máscara sobre outra máscara.

É o cuco das horas cheias,
o galo de ferrugem dos cardeais rodopiantes,
um pombo-correio sem penas?

Traz um borrão suado.
Para a página de uma mão.
Um texto-interlocutor, legível e roubado.
Uma carta com mangas.
Fora do baralho.
Uma máscara relança outra máscara.
Para um jogo de fabulação.

– CENA II –

Escritura fantasiada

Escritura atuada. *Scripturire² to perform*. Força fantasística. Conta uma história sem fim nem moral. *Script to rire*. In-venta uma verdade, possível e perene. Trágica. Cruel. Mas vivível. E risível. Bio-grafias. Escritura-rasura. Um risco. Por linhas em fabulação.

Uma travessia com bússola desbaratada e tempos que escapam dos ponteiros do relógio. Mastigar o tique-taque roendo outros sons. Faz cuspir os dentes. Um sorriso de bebê.

Ponteiros que rasgam o tempo, alinhavam um espaço e cortam a carne. Uma escrita com sangue. De T..... P..... M..... (preencha os pontinhos, para um jogo de palavras cruzadas ao horizonte).

Uma viagem. Partidas. Uma cartografia. Uma cartada. Um blefe. Um embaralhamento. Um jogo. Uma área de atuação. O acaso vem fantasiado de juiz e sibila a partida. O jogador confunde-se com a bola. Cara-e-coroa rodando no ar sem cair na mão. O lugar do incerto por todo o lugar. Um prazer. Uma traição. E muitos tropeços! Rufam os tambores, nariz vermelho de tanto cair de cara no chão. Enfim, em uma filosofia da superfície.

Que marca é essa que foi deixada na terra pela face do palhaço que caiu no chão? Que Narciso vem se afogar aí? Qual espelho o engolirá? Espelhos do parque de diversão. Quem atravessará o espelho? Vai dar de cara na extensão? Círculo mágico. Roda de farinha no chão. Saltimbancos no paralelepípedo movimentam constelações. Picadeiro giratório. Marcação de tamborins para cavalos dervixes.

O tiro e a culatra. O ringue vazio e o soco na nuca. Um labirinto bailarino. Um bordado de passos. Sem fio. A canção afônica de um tenor. Um Frankenstein sem nome. Uma (des)anatomia. Uma cruz híbrida de penetrações e atravessamentos: a transgenia das paixões. Um parto: artificial, intenso e sem mãe. Uma contração. *And please: pleasure!* E uma distensão. *Êi, ma couer*, é preciso ritmo!

Uma transliteração. Um *grammelot³*. A ruminância da vaca que vai para o espeto. Me coma, me beba, me cheire. Corpo de fruição, corpo erótico. Corpo de escritura. Carne-vibrátil, corpo de sensação.

Escritura enquanto ato de criação. *Ars Escrita*. Escritura mascarada em espaço de jogo. *Cada ação de escrever – cada escritura-ação inventa suas regras*⁴. Máquina-de-escritura operando nos intervalos, nos blecautes, de dentro das próprias cenas, com o Fora das cenas de escrituras. Máquina de expressão. Aos doutos, poderíamos nomeá-la enquanto metodologia. Mas dentre a trupe, não passa de uma namoradeira de contra-regras, esta escritura caçadora de peludos⁵ analfabetos, só para que ergam o seu cirquinho, à custa de lances de charme, evanescentes insinuações e lascivas provocações. Escritura-equilibrista a traçar linhas, funambulista sem fio, dançarina das fendas. Lá vai ela, enrolada num tule de uma cortina abandonada, fantasia de escritura-bailarina⁶. Se segura em penas caídas de gaivotas. Sem tinteiro. Um bicho, que brinca de voar. Nos pés, pequenos sapatinhos de criança que nunca foram seus. Nem bailarina, nem gaivota. Sei lá. Uma coisa de dançar.

Lá vai a escritura-dançarina
sob a lua laminada.
Chove o caos em purpurina
por sua sombrinha esfarrapada.

Numa linha sem carretel
saltam os pés ligeiros,
escorregam os cavalinhos.
É desfeito um carrossel.

Ora, ora,
como pode ser bem atada
uma corda bamba
entre dois nadas?

Supérfluo perigo!
Forjar um precipício,

para disto fazer
um sacro-ofício?

Olhai, frágil arlequina!
Mil olhos ávidos e engasgados.
É a queda ou a travessia,
o que lhes fascina?

Nada, nada, funambulinha.
Por nós, acreditai –
é que estais sem uma perninha!⁷
Hu! Hu! Hu! Hu!

Cuidado, lá vem o palhaço sarapintado⁸.
– Para frente perneta!
Êpa! E já tropeças no risco
da própria caneta!

Oh! E agora?
O que ousa em zona abissal?
Poderá um palhaço lhe ser fatal?

Pé ante pé, ai, ai.
Onde está o outro pé?
Se foi, se foi,
quiçá num balé!

Que loucas gargalhadas.
Zaratustra não te movas!
Queres um seguidor? Então, siga aquela perninha!
– Se foi! Se foi! Quiçá num balé...

Coragem mulherzinha!
Para quê uma perninha?

Quem ama o abismo
precisa de asinhas!⁹

Umaa, duuas, três
Quaaaaaatro
Cabriolas...
(cai!)

Despetala-se a b
 a l
 i
 a r
 n i
 a

Quem poderá com letrinhas
trançar uma coroa de rosas?
Servirão aos torvelinhos do relento
ou às estrelas que não sabem ler...

Há! Há!
Bravo! Bravo!
Da capo!
Hu! Hu! Hu! Hu!

O tule da saia ainda tremelica. Acabou a corda da triste valsinha, de uma bailarina sem caixinha. E a dança é a única que segue por si só.

Uma funâmbula-bailarina de circo quando perde a perna em queda de ofício, torna-se vendedora de balinhas! E só assim e finalmente, é que cede à ensaiada paixão do palhaço enamorado que há tanto por ela treinava beijos e bailados com a macaca desaforada vestida de tutu. Ah, a beleza é manca¹⁰, suspira o palhaço em valsa coxa com sua mais nova amada.

Livro do ponto – cena II

² “No Curso de 1978-1979, intitulado *A Preparação do Romance I*, na ‘Aula de 09/12/1978’, Barthes fala que, no meio do caminho de uma vida, o *Querer-Escriver (Scripturire)* era a Prática, cuja força fantasística permitia uma nova partida, uma nova direção, uma *Vita Nuova* ou *Vita Nova*” (CORAZZA, 2007, p.8 e p.24).

³ Grammelot é uma língua inventada, a partir da articulação e composição de sonoridades, palavras não convencionadas, onomatopéias, misturas de dialetos, acentos idiomáticos, ritmos e expressividade gestual. O grammelot (palavra inventada de origem francesa) foi criado pelos atores da *Commedia dell’Arte* (século XVI e XVII), também usado e recriado por Dario Fo em seus espetáculos (Cf. FO, 2004, p.97, passim).

⁴ CORAZZA, 2006b, p.26.

⁵ Peludos: homens contratados pelos circos para os serviços que exigem o emprego físico de força-bruta.

⁶ “[...] querer-escrever = querer escrever algo → Quere-Escriver + Objeto [...] essa conjunção produzindo um prazer → Fantasia de escritura + eu produzindo um ‘objeto literário’; isto é, escrevendo-o [...] Que ‘objeto’? [...] segundo uma tipologia grosseira, pode ser um poema, uma peça, um romance (digo bem: *fantasia* de poema, *fantasia* de romance); aliás, é possível que a própria fantasia permaneça grosseira, submetida a uma tipologia muito grosseira (os ‘gêneros literários’), assim como a própria fantasia sexual é codificada; [...] Código e fantasia: problema importante. [...] A fantasia como uma energia, um motor que põe em marcha, mas aquilo que ela produz em seguida, realmente, não depende mais do Código. Portanto, a fantasia de escritura serve de guia à Escritura: a fantasia como guia iniciático [...]”. (BARTHES, 2005 p. 20-22).

⁷ Com NIETZSCHE, 2005b, p. 360.

⁸ Idem ibidem, p.43.

⁹ “Cuando se ama el abismo hay que tener alas” (NIETZSCHE, 1994, p.91).

¹⁰ COCTEAU, Jean. “Les anges boîtent, la beauté boîte” Disponível em <http://www.bonnafe.com/tekentechnieken.htm>. Acesso em de 16 de setembro de 2007.

– CENA III –

Palhaços 3 x 4

Palhaço: o artista de circo que faz pilhérias e momices para divertir o público. Pessoa que por atos ou palavras faz rir os outros, diz o Dicionário¹¹.

Aquele que deve fazer rir. Aquele que tem de ser engraçado e fazer coisas engraçadas. Provocar o riso. Divertir. Entreter. Desopilar, aliviar, relaxar. Descontrair. Distrair. Fazer o outro feliz.

A alma do circo: presença indispensável, a alegria da garotada, por vezes a grande atração. Um circo não pode existir sem palhaços!

Palhaços têm um falso nariz redondo e vermelho. Levam a cara toda pintada, com uma bocarra de tinta lambuzada que desenha um riso estático. Muitos têm bocas desdentadas e caras surradas pela vida. São feios ou esquisitos, com e sem maquiagem. Como são possíveis os casos em que a bela estrela do circo apaixona-se pelo palhaço pobre-coitado? Contos de fada explicarão?

Palhaços usam roupas carnavalescas em péssima combinação, o mau gosto explícito, um esdrúxulo de contraposições. Exageros e extravagâncias. De seus trajes saltam descombinadas cores, bolas, xadrezes, paletó com calção, homem de vestido, gabardine para o anão. Fantasia de palhaço. Figurino. Evidentemente, não faltam os grandes sapatões. Nariz vermelho e grandes sapatos – placa-código: o palhaço.

Palhaços vendem e contorcem balões – cachorrinho ou florzinha? Palhaços vendem pipoca, maçã do amor e narizes vermelhos de plástico antes da sessão. (Detenha seu filho, não compre não. Narizes de plástico são constante promoção, no 1,99 você compra uma porção). Máscara?

Na rua palhaços-anúncios divulgam a promoção. Palhaço-cartaz veste “vende-se ouro”. Palhaços-panfleteadores, palhaços-propaganda atraem os clientes para a loja. A loja virou circo, lugar de palhaço? O riso vende bem? Quanto vale para ser feliz? O palhaço-hamburger-universal vai aos setores de oncologia infantil oferecendo caixinhas com um “Mc Dia Feliz”.

Eis que, também perambulam pelas sinaleiras das avenidas, disputando moedas de motoristas. São palhaços-pedintes que se dizem com boa intenção, para

além da precária apresentação, ao levar alegria para as crianças doentes nos hospitais (senhor motorista, tens culpa ou compaixão? Moeda ou aceno de mão). Será o palhaço um charlatão?

Palhaços vestem carecas, usam cabelos de lã ou desgrenhados sintéticos. Um tipo *fake*. Palhaços quase não têm graça, ou melhor, poucos fazem rir.

Há os que falam palavrão. Contam piadas. Também os inconvenientes desde a aparição até a última tentativa de qualquer interação.

Infames. Debochados. Maltratados. Tolerados. Desgraçados. Fantasiados. Ignorados. Desqualificados. Grosseiros. Baixo-nível. Coitados. Evitados. Cansativos. Poéticos. Anárquicos. Obscenos. Líricos. Políticos. Incendiários. Gostos e postos.

Dizem que os palhaços no circo lavam os elefantes e executam as tarefas mais degradantes. É do vagabundo a profissão. E no circo, o que resta ao anão. Palhaço não precisa saber ler nem escrever. Precisa fazer rir, eis aí seu ganha-pão. Tem gente que na vida é palhaço de profissão. Outros por tradição. Tem gente que escolhe ser palhaço. Gente que quer ser palhaço. Gente que estuda o palhaço.

Palhaços animam festas infantis, são contratados de uma empresa de recreação. Vejam só, até mesmo a dona da empresa está vestida de palhaço e dança no meio do salão! E lá estão as crianças: puxam a peruca, chutam o palhaço, arrancam os pompons. Isto sim parece uma forte interação!

Mas não saia por aí chamando alguém de palhaço, sem que este esteja com um nariz vermelho sinalizando a autorização. Palhaço pode soar como uma ofensa, um xingamento, um pejorativo para várias aplicações: idiota, ridículo, abobado, paspalho, asqueroso, inclusive “etcétera”! No entanto, se tratar daquele amigo divertido que sempre põe a turma para rir, o termo pode calhar bem para tais exposições.

Está em voga: palhaços em manifestação, piquete, protesto, reivindicação. Além da bandeira, da faixa, da panela, da foice e da sineta, não esqueça o nariz de palhaço, aquele vermelho colorindo as multidões. Nariz de palhaço para representar o sujeito do protesto. Injuriado, indignado, inferiorizado, idiotizado, enganado, dócil, usurpado, alienado, dominado, desvalorizado, conformado, não levado a sério, lavabotas, empregado. No entanto, estão com narizes de palhaço para serem levados a sério, não estão para brincadeiras, e sim para manifestar que não são palhaços, não!

Palhaço: tem muitas significações.

No carnaval muitos são palhaços no meio da multidão.

Palhaços na televisão: Bozo – “sempre rir o melhor para ser feliz!”, Carequinha – “tá certo ou não tá?” Palhaços de cinema. Palhaços em preto-e-branco em cinematográfica ação.

Palhaço por todos os lugares. Palhaços de lugar: palhaço-de-circo, palhaço-de-hospital, palhaço-de-rua, palhaço-de-teatro, palhaço-de-roteio, palhaço-de-ONG. Palhaços compostos: palhaço-musicista-mímico-mágico-trapezista-malabarista-acrobata-ator. Palhaços dançam. Caem. Levam bofetadas. Perdem as calças. Palhaços fazem bobagens.

Palhaços sem nariz. De terno e gravata. Cinzas, coloridos. Sonoros, silentes e que falam. Tem palhaços que não se dizem palhaços, mas “clowns”. Sozinhos, em duplas, em grupos. Em números, *gags*, entradas, *reprises*, cenas, espetáculos, cabarés, festivais. Em teatro, dança e circo. Cursos, oficinas, núcleos de pesquisa, palestras, seminários, vídeos, filmes sobre palhaços. Artigos, livros, revistas e jornais. Dissertações e teses acadêmicas.

O que pensa o palhaço disso tudo? (E palhaço pensa?)

“Atención! Atención!” Pausa para responder à questão!

– 1,2,3: pose, pausa para o retrato!

Lá vem o palhaço com um lambe-lambe. Grande despreparação tão preparada! Procura algo e não encontra. Palhaços nunca encontram o que procuram, e acabam sendo achados por uma outra coisa. Um garfo, sim! E agora, um espectador. Garfo no espectador. Cabelo para lá, garfo para cá, cabelo para cá, e aí está: um topete. Uma bela obra de arte montada bem na cabeça do espectador! Problemas, o topete do espectador desmaiou. Boas lambidas, afinal, lambe compõe com uma máquina lambe-lambe, e mãos à obra para pôr força na peruca, e aí está, o topete de pé. Agora sim, o espectador já está preparado pelo palhaço para tirar um retrato. Bonito! Atenção, não se mexa! Atenção, não se mexa! Não se mexaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa! O palhaço abre a cortina de sua máquina-engenhoca de retratar e foge o passarinho. Ossos de um ofício. Calma, é preciso muita calma diante de tudo o que escapa. Atenção, *don't move, please!* Fique quieto, caro espectador, para o palhaço conseguir lhe retratar. Ordenando o melhor ângulo: distanciamento, aproximação, aí está! *Exacto!* E o pé-de-vassoura da engenhoca

cai. Quando as coisas se põem a brincar, embaralham ainda mais as regras do jogo. Ah, por que riem de tanta desesperação? Vamos lá, *da capo!*

Um lambe-lambe torto, mas ainda funcional – um pouco de cuspe e quase tudo fica em pé. Sem rir, por favor. Vamos tirar um retrato a sério. Um prendedor para o nariz do espectador! É necessário para a imobilidade prender a respiração do riso. Você está ridículo e ainda acha graça que riem de você? Caro espectador, e depois o palhaço que é palhaço. Uma fita adesiva! Um palhaço desarmado está sempre bem preparado. Boca – e por garantia, ombros, braços, mãos, pernas – um espectador mumificado na cadeira. Eis uma bela obra mimética: múmia egípcia de fita adesiva. Palmas! O palhaço corre-corre para a sua engenhoca de retratar e mete a cabeça dentro daquela caixa toda encortinada de preto, que todo mundo, imagina-se, morre de curiosidade para também meter a cabeça ali e bisbilhotar o que tem dentro, naquele escuro, em como se vê o mundo dali, talvez com uma vontade terror-fantástica de explosões, de flagrar o truque, num momento em que se esquece que... Enfim, se esquece o que todo mundo sabe. Por exemplo, como acaba esse número do palhaço-retratista! **BUM!**

Que explosão, veja lá aonde você vai meter a sua cabeça...

Olha o passarinho! Ao redor da fumaça da cabeça esgadelhada do palhaço, canta voejando o passarinho. (E aquele espectador ficou sem respirar?)

“Atención! Atención!” Pausa para responder à questão!

– 1,2,3: pose, pausa para o retrato!

Livro do ponto – cena III

¹¹ BUENO, Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, 1973.





Étimo-lógica

Clown: “palhaço”, em inglês. Tal palavra tem sua matriz etimológica remetida às palavras *colonus* e *clod*, que significam um camponês, um homem rústico do campo, também designando um grosseirão, estúpido, bruto, desajeitado, caipira, tipo popular rural, provinciano¹². Palhaço, em português, vem do italiano *pagliaccio*, que tem a matriz etimológica remetida à palavra *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, pois a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo pano dos colchões e estufada nas partes mais salientes do corpo, para proteger os palhaços em suas constantes quedas¹³.

(“Clod”?)

Clod: torrão, terra, massa, quinhão. Um bloco. Um pedaço de terra.

Elementos que em atravessamento podem compor um clown: bloco de composição com as forças da terra, massa corpórea de energia cósmica que lança o seu quinhão.

(“Clod” ou “cloud”?)

Cloud: enuviar-se, cobrir-se de nuvens (clouds) ou manchas nebulosas é um procedimento de disfarce de alguns clowns. Além do que, clowns costumam ter a cabeça nas nuvens e geralmente estão “under a cloud”, ou seja, em situações difíceis, tais como: problemas infundáveis em como amarrar um cadarço, fazer crianças refugiadas de guerra rir com o lançamento de bombas incandescentes de isopor¹⁴ ou torrar a platéia (a clod!) promovendo um incêndio no espaço de atuação¹⁵. Um clown passa em fogo-fátuo na cena do mundo.

(“Clod” e “cloud”?)

Clod-cloud: torrão-de-nuvem-ígnea. Nuvem-de-terra. Vapor dos corpos. Lançar a escuridão. Partir da escuridão. Qualidade de ser claro. Cloudness-e-cloudlessnes. A transparência dos palhaços. Mostrar o que é posto à sombra. Gradientes de escuro-e-claro. Meio-dia-e-meia-noite. Terra seca – nuvem úmida. Nem tão ao céu, nem tão a terra. Calorão, cloud-burst: aguaceiro! O riso que provoca lágrimas. Morrer de rir. Rir de morrer¹⁶. Chorar de rir para regar a terra endurecida. Amolecer as pedras sem

alegria¹⁷. Até cair de vagina na terra. Clown-colonus: aquele que cultiva e ama a terra, vive dela e planta nela seu deserto povoado.

(“Clod” ou “clot”?)

Clot: coalho – se de leite estragado, humor de *mala leche!* De uma bebida: os efeitos colaterais. Coalho-coágulo. Modulações de densidades. Sangue coagulado de uma ferida aberta. Nariz vermelho: máscara da face rompida. Ziguezague da mosca que pousa num nariz zen. PÁF! A mosca voou zen e o nariz avermelhou. Lição de um porrete para o seu mestre zen. Os beberrões costumam ter o nariz avermelhado e aborachado, passo desequilibrado e torpe. Fala desconjuntada e desmesurada da língua torta. Nariz de bêbado. Máscara de embriaguez. Nau-riz. Barco bêbado. Uma jangadinha.

(“Clot” ou “cloth”?)

Cloth: um tecido, uma fazenda, um pedaço de pano para um uso especial. O uso especial dos tecidos grosseiros dos colchões cobriu os palhaços de sonhos grossos e amores profanos. O que vem ao encontro da origem etimológica da palavra italiana “pagliaccio”. Já a “paglia” nunca reveste o vazio dos palhaços. Vazio quando nada falta. Vazio: nem um nada, nem um tudo ou o todo. Um vazio das corredeiras do por vir. Não preencher o vazio, tomar lugar e dar lugar ao vazio. Superfície da produção de sentidos.

(“Cloth” ou “paglia”?)

Paglia: Não é de se estranhar que clowns sejam farsescos, pois a farsa deriva do latim *farsa* que indica o ato culinário de estufar uma carne, em francês: *farcir*¹⁸. Preparação da carne: estufar, insuflar, exaurir, soprar, vibrar. Vianda de espetáculo. Oferta do corpo à máscara e oferta do corpo-em-cena. Da palavra italiana *pagliaccio*, deriva a palavra da língua portuguesa palhaço, que significa *pagliaccio* e clown, e vice-e-versa-e-reversa: palhaço-*pagliaccio*-clown. Há *pagliaccios* empalhados. A palha também é usada para entretecer as cadeiras onde se sentam os espectadores que o palhaço entretém. Muitas vezes, palhaços exercem funções paliativas, podendo não passar de um ínfimo paliativo.

(“Palha” ou “paliar”?)

Paliar: palhaços podem paliar, isto é, atenuar, aliviar, entreter, remediar provisoriamente. Cobrir com falsa aparência. Muitos palhaços apresentam-se pálidos. Empalidecem o rosto. Outros *blackfaces*. Máscara negra da folia teatral.

Coisa de diabos. De arreléquim do sertão. Fuligem de carvão, pó de cana na face do dançarino “pé de cana”, ô siô! Mandinga, cantoria e patuá de palhaço. Na dança e no folgado. Com chula e lundu, sim siô! Pierrôs lunares e Whitefaceclowns. Pó de gesso, cara branca de farinha. Disfarce titânico dos enfarinhados. Quem comeu Piolim¹⁹? Palhaço modernista, tupi-guarani. Boca vermelha exagerada, rosto esbranquiçado de Pedrolino da *Commedia dell'Arte*, um tufo de cabelos vermelhos no topo da cabeça – foi Grimaldi²⁰ quem criou tal grimage (maquiagem) que se propagou pelos clowns do circo europeu na primeira metade do séc. XIX. No entanto, Grimaldi nunca atuou no circo.

Albert Fratellini²¹ também, ao criar sua máscara-palhaço e a sua maquiagem, foi imitado e plagiado. Lou Jacobs²² que imitou Albert Fratellini, ao criar sua máscara-palhaço e a sua maquiagem, também foi plagiado por tantos outros. José Andreu que imitava Charlie Chaplin tornou-se Charlie Rivel²³. Georges Carl²⁴ em sua cena efetua uma sutil catástrofe cômica com um fio de microfone que o impede de tocar sua gaita de boca. Por sua vez, Tortell Poltrona imita o mesmo problema cômico com o microfone antes de tocar o saxofone. Uma mesma *gag*²⁵, uma nova problemática de (re)criação para cada palhaço. Muitos palhaços roubam o repertório e as *gags* uns dos outros, e isto, alguns atribuem à tradição. Tradição do roubo criador – traição apaixonada²⁶. Uma usina de criação atravessa de imitação em imitação. Imitação tão dissimilar, de um modelo inexistente. Imitação impossível da criação experimental de uma máscara diferencial, que não se resume a uma simples maquiagem ou um objeto posto sobre o rosto. Roubo de propriedades e de potências. Imitação desposada pelo inimitável. Transposição do inimitável pela imitação que produz a própria dessemelhança, em novas formas e potências do que se apresenta, no que se apresenta, cria e faz criar. Uma máscara cria-se. Máscaras-palhaços são apenas semelhantes no *fatum* de que cada uma se torna, se expressa e se afirma enquanto diferença. Máscara-palhaço em produção, variação e composição moventes da sua própria diferença. Nada de originalidade, de querer “ser diferente” ou de fazer o “novo”. Não. Questão de criação, experimentação, paixão e produção de sentidos de um corpo-em-máscara. Em poética. Em jogo. Por querer-artista e por prazer.

Veste a roupa e tinta na cara, mais o nariz de palhaço. Maquiagem ou plagiagem? Maquiagem de “cara de palhaço”, tão decalcada, que só podemos

reconhecer uma “cara de palhaço” – um rosto sempre igual para um palhaço sem máscara. Sem corpo em máscara. Corpo de máscara, máscara de corpo. Imitar ou plagiar?

(“Paglia” ou “plágio”?)

Plagiar: copiar, imitar servilmente.

Imitar criativamente: fazer passar por si o que é alheio. Trazer para si o que é alheio de si mesmo. Tornar o alheio, o seu próprio alheio. Ainda mais alheio de si mesmo. Para um duplo alheio. Roubo de propriedades imateriais. Construção de casas em fuga. Dos habitantes do acontecimento. Que fazem terra, corpo, língua e máscara no pleno vazio de uma casa movente e efêmera. Casa que vai em direção ao encontro. O corpo-em-máscara na cena, uma casa de obras. Sempre em obras. (Des)obras. Invadida, habitada, transpassada e desterritorializada por povos e bandos alheios. Casa, não... Um circo: montar, desmontar, remontar. Ir-se com outro. Chegar e partir. Em passagem. Circo do acontecimento.

Pelas fronteiras, a perda dos contornos e traços de definição. Entre-dois uma composição sempre por vir, da ordem do impossível, pois que não se pode pré-conceber o que vem. E que vem do impossível, do impensável, do inimitável. Por isso, é preciso atravessar entrecruzando, estar sempre em travessias – não para chegar simplesmente, mas por querer o por vir. Não relegar ao tempo futuro, e sim a uma prática de experimentação e de criação aqui-e-agora, pela topologia intensiva do que está por vir. Não percorrer muitos quilômetros, sem estar atento às velocidades, inclusive quando o corpo não dá nenhum passo e quando o que passa toma conta dos passos do próprio corpo. Quando pelo movimento no mundo, também se passa um movimento de mundo. Um mundo, também é preciso criá-lo, neste mundo. Em encontros. Entre-encontros. E de novo, pôr-se na fronteira. Entre-fronteiras. Entre-dois ou mais. *Agora entre o meu ser e o ser alheio a linha de fronteira se rompeu*²⁷.

(“Alhear” ou “aliar”?)

Afinal, quem estava lá para anotar o étimo original? Ou isto se resolve, ou seguiremos plagiando. Ou seguiremos imitando, e isto resolve. E, aliás... seguimos em alianças.

Livro ponto – cena IV

¹² Cf. TOWSEN, 1976, p. 373 et seq.

¹³ Cf. RUIZ apud Burnier, 2001, p.205.

¹⁴ Cena do palhaço Tortell Poltrona, criada a partir de suas intervenções como clown em zonas de refugiados de guerra pela Associação Palhaços Sem Fronteiras (Cf. <http://www.clowns.org>). Apresentação de Tortell no FESTIVAL ANJOS DO PICADEIRO 2, 1998, São José do Rio Preto. Org. Grupo Teatro de Anônimo - Rio de Janeiro (Cf. <http://www.teatrodeanonimo.com.br/anjós>).

¹⁵ Cena do espetáculo “La Vendetta” do palhaço-bufão Leo Bassi – V Fórum Social Mundial, Porto Alegre, 2005.

¹⁶ PRÉVERT, Jacques. Disponível em <http://www.evene.fr/citations>. Acesso em 05 de agosto de 2007.

¹⁷ Deméter, divindade da terra cultivada e dos ritos de fertilidade na mitologia grega, devido o rapto de sua filha Core por Hades, abdica de suas funções causando uma terrível seca. Deméter, na forma de uma velha, peregrina incansavelmente pela terra em busca da filha, até que se abate em uma profunda tristeza e senta-se prostrada em uma pedra a caminho de Elêusis que passa a chamar-se de “Pedra Sem Alegria” (Cf. Brandão, 1993, vol. 1, p.271-274).

¹⁸ PAVIS, 2007, p.164.

¹⁹ Piolim (1897-1973) palhaço brasileiro nascido no circo de seu pai (Circo Americano), homenageado na Semana de Arte Moderna de 1922 pelos modernistas que em 1927 também organizaram um jantar para o palhaço, chamado “Vamos Comer Piolim”. Oswald de Andrade dedicou a peça dramaturgica “O Rei da Vela” para Piolim (KASPER, 2005, p.188).

²⁰ Joseph Grimaldi (1778-1837) atuava na pantomima inglesa e veio a romper com o formato tradicional do “Clown” desta categoria teatral, através da experimentação poética por um jogo teatral transgressor das formas dadas em correlação à composição e à criação de um novo tipo cômico. Máscara-Grimaldi.

Grimaldi atuava em pantomimas infantis, com pouco uso de fala em cenas de comédia física, criador de *gags*, perito inventor de objetos, engenhocas e maquinarias cênicas para efeitos cômicos inusitados. Apresentava um poder irresistível de sentido de humor e de provocação, 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 (TOWSEN, 1976, p.151).

A pantomima inglesa (século XVIII) configurava-se como gênero teatral específico, nos movimentos de apropriação e cópia de elementos da *Commedia dell'Arte* italiana. Geralmente, tais pantomimas eram formadas por uma primeira parte baseada em um conto

de fadas, com dança e música, em que um dos personagens centrais da fábula por um ato de magia transformava os outros personagens em tipos da *Commedia dell'Arte*, dando início a segunda parte, denominada Arlequinada. As tramas cômicas eram pautadas nos temas de relação amorosa impedida, em que Arlequim e Colombina desempenhavam a função dos jovens enamorados, a contragosto de Pantaleão, pai velhaco de Colombina, auxiliado por um serviçal trapaceiro e cômico de papel secundário, denominado “Clown”, que fazia estragos e trapalhadas por onde atravessava.

No teatro inglês de moralidades (século XVI e XVII) havia cômicos que atuavam improvisando com a platéia, muitas vezes sem ligação com o enredo ou argumento da peça, e que se tornavam o grande atrativo do público – nessa época a palavra “clown” denotava a especialidade de tais comediantes (KASPER, 2004, p.105). Estes comediantes, geralmente, eram artistas mambembes, saltimbancos de feira e rua, que vinham buscar um emprego junto às companhias de pantomima e as de atores intérpretes (de texto dramático) que se apresentavam em salas de teatro, tendo a função secundária de preencher os vazios, “estufar”, “farcir” os *intermezzos* com suas improvisações, enquanto eram feitas as trocas de figurino e cenário. Tais comediantes acabavam se desvinculando das companhias do teatro de moralidades, desdobrando sua arte de *intermezzo* em repertório e criação de espetáculos apresentados em diversos espaços – teatro, circo, feira, etc.

Preencher o tempo, distrair e entreter o público para fora do enredo, na margem do espetáculo, enquanto eram realizadas a troca e a montagem de equipamentos necessários às atrações, também foi a função dos palhaços nos primórdios do circo. Proliferando pelo meio, no *intermezzo* dos espetáculos, entre cenas, entre variedades circenses, por uma arte de entre-meios, tais comediantes desenvolvem um jogo de cena de estilo próprio, uma forma de expressão poético-teatral correlativa à composição de uma máscara-palhaço diferencial.

²¹ Albert Fratellini (1886-1961) do trio de palhaços e irmãos “Fratellini” com Paul e François, nascidos em família de tradição circense. Albert intervinha no jogo entre os outros dois palhaços com estupenda estupidez e ingenuidade, provocando catástrofes cômicas. Além do uso do falso nariz vermelho, criou uma maquiagem inumana, excessiva, monstruosa, também como seu figurino – o que destoava dos figurinos utilizados pelos palhaços augustos do circo até então (FABBRI; SALLÉE, 1982, p.122-126). Seguindo o ofício da família, a neta de Paul, Annie Fratellini (1932-1997) tornou-se uma das únicas mulheres palhaças na história do circo e montou com Pierre Etaix, seu marido e palhaço com quem atuava, a Ecole Nationale de Cirque na França.

²² Lou Jacobs (1903-1992) seguiu a maquiagem de Albert Fratellini tornando-a ainda mais excessiva. Apresentava um prolongamento falso na cabeça que a tornava alta, grande e oval (onde punha um pequeno chapéu), o que ainda ampliava o campo do rosto transfigurado. Lou Jacobs, nascido na Alemanha, obteve enorme sucesso atuando no circo americano “Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus”, quando sua figura se tornou emblemática, presente nos tradicionais cartazes de circo e reproduzida pelos palhaços americanos, e logo pelo mundo todo. Imagem de palhaço tornada padrão e reproduzida até os dias de hoje, com a maquiagem carregada e de riso estático, falso nariz redondo e vermelho, peruca, figurinos extravagantes e coloridos. Pelas grandes dimensões do circo

onde atuava as entradas de Lou Jacobs eram intervenções de impacto cênico-visual, em que tinha como parceiro extremamente competente e hilário, Knucklehead, seu cão chihuahua, famoso por sua atuação como coelho em uma cena de caçada.

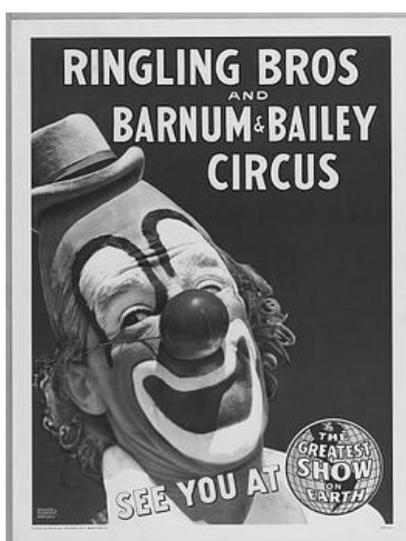
²³ Charlie Rivel (José Andreu, 1896-1983): palhaço espanhol, nasceu durante uma apresentação de seus pais saltimbancos, e com eles iniciou sua trajetória artística aos dois anos de idade. Sozinho, iniciou a trabalhar no circo, imitando Charlie Chaplin em um número cômico e acrobático no trapézio. “Realizava, não o que fazia Chaplin, seu modelo, mas sim o que este teria feito no caso de decidir-se executar exercícios de volteio aéreo. Disso se pode deduzir que Andreu transpassava amplamente os limites da simples paródia [...] Andreu desposava o Chaplin cinematográfico de sua condição sentimental, tirava o tipo famoso do mundo do cinema e o introduzia no ambiente imediato da pista. Assim, com seus dotes de excepcionais de acrobata, Andreu criou uma autêntica entrada de circo.” (GASCH, In: RIVEL, 1973, p. 11 – tradução nossa). Pouco a pouco, atuando com outros parceiros, em novas experimentações e também vindo a dedicar-se à carreira solo no circo, criou sua máscara-palhaço completamente distinta da figura de Chaplin. Criou entradas clownescas de extrema poesia cômica, apresentando um jogo e estilo de expressão infantil, delirante e absurdo, usava *gramellots* cativantes como seu “uuuuuu” de tons e sentidos variáveis (Cf. Filme “I Clowns” de Fellini).

²⁴ Georges Carl (1914-2000): Iniciou sua trajetória artística no circo como malabarista, saltador no trampolim elástico e acrobata eqüestre. Atuou no teatro de variedades e no *music hall* a partir dos anos 50 em Chicago, quando desenvolveu um tipo cômico excêntrico, sem uso de maquiagem, com um terno que acentuava ainda mais sua pequenez e particularidades anatômicas na configuração de sua figura e tipo cômico. Apresentava-se no teatro e no circo com uma entrada engenhosa, sem palavras, em que se enroscava catastróficamente pouco a pouco em um fio de microfone, enquanto tentava chegar ao intuito da sua apresentação: tocar uma gaita de boca.

²⁵ Repertório de partituras de ações e estruturas que envolvem cenas de comicidade física, muito utilizadas pelos palhaços em momentos de improvisação. De qualquer forma, as gags são sempre apresentadas na qualidade de um imprevisto, um incidente programado, desenrolando uma situação inusitada e de imbróglis cômicos. Uma das gags mais recorrentes é a queda cômica.

²⁶ “É isso a dupla captura [...] sequer algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. (DELEUZE, PARNET, 1998, p.14). “Nas ‘grandes descobertas’, nas grandes expedições não há apenas incerteza do que se vai descobrir, e conquista de algo desconhecido, mas a invenção de uma linha de fuga, e a potência da traição [...] O roubo criador do traidor, contra os plágios do trapaceiro. (Op. cit, p.54).

²⁷ Poesia de Wali Salomão em performance poética no filme-documentário “Pan-Cinema Permanente”, de Carlos Nader, 2008.



O macaco que “fez escola”

– Uma maquiagem e um figurino não bastam para compor uma máscara.

Como traidor-criador Grimaldi fez vazar as formas acabadas do clown da pantomima vitoriana, não em negação, mas em aliança múltipla e mutativa com o que o precedia, na errância da experimentação afirmativa para compor uma máscara. Máscara-Grimaldi, efeito-Grimaldi, peste-Grimaldi – um termo diferencial na geografia rizomática das séries heterogêneas de máscaras-palhaços e seus jogos cênicos de estilo, que não se estancam ou se definem terminantemente em dados, informações, designações, apontamentos, historiografia evolutiva ou constituição de árvore genealógica.

Na perspectiva historiográfica, Grimaldi é apontado como “o pai dos clowns” e como aquele que por sua atuação “fez escola”, devido à criação de sua maquiagem e de *gags* que foram imitadas por outros palhaços. E ainda, pelo desbanque do protagonismo do Arlequim nas pantomimas inglesas, via a criação de um novo tipo²⁸ cômico. Grimaldi – um marco na historiografia moderna e ocidental da arte dos palhaços e um tipo genético (quando posto como modelo ou reminiscência, do qual outros clowns derivaram).

Seguindo com as páginas fascinantes e hipnotizadoras da historiografia da palhaçaria, corre-se o risco de arquitetar ligações entre as figuras clownescas de várias épocas, via constituição de árvore genealógica ou linha darwinista de evolucionismo cronológico (quem sabe do palhaço chegemos ao macaco). Tal lógica arborescente e evolucionista pode perfilar-se numa imensa galeria de retratos condecorados, com palhaços arquivados em versão enciclopédica, um verdadeiro *menu* de clowns, com os ícones clownescos cravados nos corredores da memória-história. Máscara-palhaço não é lembrança de retrato. Um palhaço extravasa sua própria moldura. As singularidades, intensidades e consistências próprias das máscaras e suas existências manifestas, enquanto composições cênicas e poéticas de forças-e-formas e de acontecimento, escapam aos dados históricos e inclusive à linguagem.

Máscaras-palhaços atravessam em sua existência estética e de ofício poético como fochos de cometas, e diante de tais trilhas inescrutáveis aos passos cortantes e sobrecodificantes da linguagem e do conhecimento humano disciplinarizado (histórico ou artístico), erra tateante um Bobo Plin, aquele que pensou que a magia e a força dos artistas não podem ser ensinadas. Fascinado pelos palhaços e suas façanhas, quis andar sem bússola na mais tenebrosa escuridão. Trilhando uma paixão, maldito Plínio Marcos, desmembrado na máscara-Bobo Plin²⁹.

Grimaldi, em uma de suas famosas façanhas no teatro de variedades, esperava que a trupe de Arlequins e Pantaleões montasse uma exímia pirâmide acrobática. Logo, vinha uma graciosa dançarina que se colocava delicadamente no alto do topo da pirâmide. Então, Grimaldi entrava em cena, desfilando entre os famélicos Arlequins e Pantaleões, provocando-os com um peru assado, e estes não podendo conter seus instintos glutões, acabavam por se desequilibrar fazendo a pirâmide desmoronar, enquanto Grimaldi fugia rindo³⁰.

Realmente não há como edificar-se, nem fazer casa perpétua (mausoléu?) ou estar seguro ao colocar os pés sobre uma terra movente de potências de arlequins, bobos, *fools*, *clowns*, bufões e demais inonimados. E assim, montar-se com o que não é estático, de existência efêmera, que move e age por instinto de jogo. As potências de máscaras parecem desprender-se do tempo e do contexto históricos, das carnes dos atores que viveram a graça em delas ser um corpo-composição de existência artística manifesta. Potências intempestivas³¹ que continuam a atravessar em embate com as forças e formas atuais, em novas composições de máscaras e imagens de palhaço. *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*³², ela é do devir.

Cada macaco no seu galho! Séries heterogêneas de máscaras e tipos cômicos localizados e datados numa árvore genealógica, ao estudo de um olhar perspicaz, logo se mostrarão em algazarra de bandos, em saltos anacrônicos e festivas dispersões, galhofando de galho em galho, trombando, fazendo cair, se camuflando, pulando fora, se entrecruzando, debandando, até se alastrarem daninhos pela terra, numa geografia rizomática e a-histórica.

Não há uma origem, um evolucionismo, uma genética na arte dos palhaços. Tampouco um modelo ou um Palhaço Ideal, uma teoria que por designação ou

forma instaure a Verdade, o Juízo, o Ser do palhaço. Nenhum sistema despótico e identificador de palhaços que opere por ordem de razões, significâncias centralizadoras, tipos modelares, termos de contradição ou comparação e formas de representação – se sustenta diante do movimento de criação, recriação e ruptura das forças e potências vitais de fuga que são primordiais e incessantes às estratificações e cristalizações, seja das formas de representação ou das formas dadas de máscaras. Plano de composição dinâmico, dissimétrico e correlativo a um plano de curvatura de uma época, de um determinado regime de signos e formação de campo histórico e social. Campo de experimentação, jogo, expressão e criação da máscara-palhaço. O que está sendo é o ser da transitoriedade, do devir das formas e forças pelas composições poéticas das máscaras-palhaços. Não se recai em um todo igual ou em um nada informe. Máscaras diferenciais se compõem em um plano de composição, que provém e também é criado e recriado à medida que se cria e se experimenta uma *poiética*³³ teatral e de corpo-em-máscara.

O método de evolucionismo cronológico e darwinista, que seja do macaco ao palhaço, reverte-se em uma prática de involução do corpo em máscara, que nada tem a ver com qualquer regressão, retorno a uma pretensa origem ou essência. O fato é que o macaco no papel de humano ou *homo sapiens* é de largada mais cômico do que o próprio homem. Certamente que o palhaço teria que tomar aulas de humanidade e fazer a escola do macaco. De nada vai adiantar imitar o macaco ou fazer como um macaco faz. Um macaco fazendo arte é mais risível do que um palhaço ter por arte imitar um macaco? O macaco é um arremedador inimitável. Entre o homem e o macaco, tropeça o palhaço. O homem se identifica com o macaco, porém se estranha no palhaço. Para o macaco um homem não é um homem, um palhaço não é um palhaço e um macaco não é um macaco. Enfim, tropeça o macaco. O palhaço não se identifica e nem identifica, apresenta a dessemelhança em si. Involução de máscara, por devires animais e inumanos. Jogo infantil compondo com forças de animalidade-inumana e humanidade-animal. Se isto é risível? Pergunte ao macaco. Sobre o riso animal.

- Ora, o homem é o único animal que ri.
- Quem disse?
- O próprio homem.

– Ora, o homem é o único animal que fala.

Então o macaco falou:

– Ora, o homem é um animal risível!

– Como?

– Ah, vá aprender com as bestas, a língua dos animais.

– É inútil ensinar o imbecil.

– Quem disse?

– *Muitas vezes vi nos teatros de variedades, antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto junto ao teto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. “Isso também é liberdade humana”, eu pensava, “movimento soberano”. Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso. Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída³⁴.*

– Quem disse isto?

– Ora, o macaco que ri.

– Mas qual palhaço fez rir o animal?

– Os homens riem...

– Nada disso. O corpo-que-ri.

– Estava dizendo... O riso independe dos palhaços.

– Ah, que sem graça!

– Já dizia a hiena: eu não rio. O riso ri.

Ri ir ri

ir ri, ri ir

ri,ri,ri!

ri ri ró.

– Ró?!

Livro do ponto – cena V

²⁸ Tipo poético-teatral e no sentido nietzscheano: “Ora, um tipo é constituído precisamente pela qualidade de vontade de potência, pela nuance dessa qualidade e pela relação de forças correspondentes; todo o resto é sintoma. O que uma vontade quer não é um objeto, mas um tipo, o tipo daquele que fala, daquele que pensa, que age, que não age, que reage, etc.” (DELEUZE, 1976, p.64).

²⁹ MARCOS, Balada de um Palhaço, 1986. Disponível em <http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em 16 de junho de 2006.

³⁰ Cf. KASPER, 2004, p. 111.

³¹ “[...] 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)

³² DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.143 e cf. p.126.

³³ “Poético: produtivo ou criativo [...]” (ABBAGNANO, 2000, p.772). “Sabes que ‘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.” (PLATÃO, 1991, p.37) “Poíesis” no grego é a ação de fazer, isto é, produção criadora, de onde deriva “poietikós” – que produz, que cria.

Obra posta pela ação (de *poíesis*), fazendo-se e que faz criar (em *poiética*). Com – posta, posta *com*. Em composição. Por uma poesia de não-linguagem na cena.

³⁴ KAFKA, 1999, p. 70.



– CENA VI –

Banquete Fiofosófico

FLAUTISTA – *“Falerino? Eh, tu, Apolodoro! Não me esperas?”⁸⁵*

Amici, ad qui venisti? Se segues o volteio das asas das palavras, então a ti dirijo minha pena! Ó, Pietat! Se de nós não tens pena ao empenar tal “palavril”, então use tuas penas ao menos para nos fazer cócegas! Ai! Que fazes empoleirado em tão sabido solilóquio? Queres que te cresça barbas para poderes filosofar? Ah, caro comensal, traga as barbas ao molho! Da temperança te falta o tempero!

Venha conosco banquetear, pois pela etimologia deves entender, que um amigo do saber, amigos sabidos deve ter.

Êi, vale mais um amigo sabido

Que atrás das palavras

não busca nenhum ser?

Ou um amigo do saber

Que precisa de um dicionário etimológico

Para poder escrever?

Selá!

A etimologia da palavra escrita

Toda coisa explica?

E nossa vã filosofia

Alguma coisa não complica?

Enche a tua boca

Deixe a outra falar

Não vês que as palavras precisam ventilar?

Nem tudo pela palavra

Se pode batizar

Venha caro comensal

Conosco traquejar

uma facada entre as letras “c” e “own”, acerta o dedo do Dottore 1). Oh! *Litterae non entrant sine sanguine!*³⁸ (todos cospem a comida da boca para poder rir).

DOTTORE 1 – Ai, ai, ai! Como agora poderei escrever sem um indicador? Um sábio sem um indicador é como um sátiro sem falo!

DOTTORE 3 – Basta de doutorices! Cala-te, terrível eunuco! (Enfia a mão do Dottore num vaso de sal) Lambe-te, e dá sentido à tua língua! Prossigamos com a blablação! (Desliza o dedo decepado do Dottore 1 sobre um dicionário) Aí, c’est ça! “Own”: próprio, individual, particular, verdadeiro, real; ter, possuir, ser dono de. Rrrrum. (Toma posição de pensador com o dedo amputado sobre o queixo) Belíssimos, desenvolvendo a proposição anterior, podemos interpretar que “clown”, estando interceptado de “own” por uma linha de ruptura, está relacionado com o que não é um “own”. Portanto, com o que não é um indivíduo; não é verdadeiro, logo, o que não emite, profere ou edifica verdades; não é da realidade dada como tal... (pausa para coçar). Com o que não possui nada, portanto, não é dono de nada, nem de um “eu” para conjugar, confessar, revelar e reconhecer. Sendo assim, se não é algo ou alguém, é que tem vocação para ninguém (longa pausa, coçando a barriga). Podendo ser qualquer *um... Um ventre, um olho, uma boca*³⁹, *um...* (leve flato).

DOTTORE 2 – *Não me julgas sem dúvida tão cheio de teatro que ignore que, a quem tem juízo, poucos sensatos são mais temíveis que uma multidão insensata!*⁴⁰ Doutíssimo, meus elogios por seres de meus pensamentos um ajuizado seguidor. Brindo-te assim, com um gole de vinho branco de meus próprios vinhedos bolonheses, pois tão bem completastes minha proposição! Não te preocupais, é de uva, não há cicuta! Vá, tome fôlego, acalente tua azia com tão doce néctar! *Muito bem, reclina-te aqui, logo abaixo de mim*⁴¹.

DOTTORE 3 – (Bebe, expurga) *Ó Zeus, que tratamento recebo ainda desse homem! Acha ele que em tudo deve levar-me a melhor!*⁴² Ó, seu gato velhaco, fanfarrão! Teus vinhedos bolonheses estão no mapa da tua bexiga! E não riam, assim desperdiçam pela boca tão nobres especiarias deste douto banquete!

DOTTORE 4 – Passa-me o dedo! Onde está o fura-bolo? Fura-bolo, fura-bobo, fura-bolo, fura-bobo... onde está? (Dottore 3 procura dentre as calças) Agora

sim, vejamos o livro dos nomes próprios (abre um livro sobre o panelão de sopa): Parafuso, Xumbrega, Chevrolé, Gori-Gori, Chupetinha, Vareta, Jurubeba, Reco-Reco, Caquito, Kuxixo, Batatinha, Pirulito, Xuxu, Cacareco, Cheirosinho, Anão Coca-cola, Faísca, Bombinha, Biliscada, Motoca, Espigão, Paçoca, Puxa-Puxa, Futrica⁴³. Vejam, belíssimos convivas, eis aqui alguns nomes próprios de palhaços. Os nomes dos palhaços são como nomes de guerreiros, pois devem conclamar as potências que precisam para um combate (produz soluçados flatos ininterruptos sem poder prosseguir a fala). *Ó Erixímaco, és indicado para ou fazer parar o meu soluço ou falar em meu lugar, até que eu possa parar com ele.*

DOTTORE 5 – *Enquanto eu estiver falando, vejamos se, retendo tu o fôlego por muito tempo, quer parar o teu soluço*⁴⁴. Na verdade, meus amigos, se “clown” está sem o “l”, vejam que torna-se “cown”! Um devir-fêmea-dos-grandes-quadrúpedes-mamíferos: uma operação de resultados tanto inexatos quanto inusitados, que podem ser previstos “when the cows come home”, ou seja, nunca! (Finca os dentes na rabadilha da vaca assada, e a suga por inteiro. Rumina.)

DOTTORE 7 – *Eu então quero primeiro dizer como devo falar, e depois falar*⁴⁵. Tratemos por outra ótica: al revés! E num toque de mágica (pendula hipnoticamente de um lado a outro, para cima e para baixo uma cenoura) alguns revesgueios e volteios, e aí está: “co~~w~~n” torna-se “co~~n~~u”. Inversionismo! E chegamos ao “conu”, *en français*, o que já é sabido! O que remete ao conhecido clown-clone!

DOTTORE 6 – (que estava dormindo). Oh, mais oiú! Clowns provocam clonos, em decorrência de espasmos, alguns dos quais através do riso (subitamente volta a dormir).

DOTTORE 7 – E se o “c” assim tornar-se um “>”?

DOTTORE 5 – *Fique-me o dito pelo o não dito*⁴⁶. Então vos digo: este caractere não consta no abecedário gramatical! Não passa de uma operação simiesca com a língua!

DOTTORE 7 – *Porventura ireis zombar de mim, de minha embriaguez? Ora, eu, por mais que zombeis, bem sei que estou dizendo a verdade*⁴⁷. Olé! (Puxando a toalha da mesa como um toureiro e cambaleando ao redor dos comensais) Um estrangeirismo animal: “>” é como uma cabeça de inseto, dentes de besouro, dois cornos que se prendem a palavra para guiá-la num cortejo de letras puxadas por Dioniso-touro. Palavra sacrificial do animal e animal sacrificial da palavra (cai estonteado).

DOTTORE 5 – *Do que estou convencido; e porque estou convencido, tento convencer também os outros*⁴⁸. Afirmo que nada deve ser feito com o “c”! Não extraiem o “c”, pois é o orifício sensual para onde escorre o resto da palavra *oum* como um espermatozóide com tetas.

DOTTORE 1 – Sim, trata-se do “c”! (Exemplifica dando sucessivamente uma mordida em cada uma das roscas de polvilho) Parte mordida. Termo aberto, corrompido e conectivo. Minguante e crescente. Boca virada pra cima, boca virada pra baixo. Bocaberta. Entradas e saídas. Orifícios de máscara. Ovo com respiro. Toca escavada. Garganta com campainha.

DOTTORE 3 – *Não vais te calar?*⁴⁹ Por que desperdiças assim todos os “Ós”?! Ó, deixe-me um! (Salta sobre a última rosca) A única vogal de clown, o “O”! Um quase zero, termo sem ângulos, incontável, verso-é-reverso. *A distância entre alguém e ninguém é menor que zero – o que simplesmente significa que passar de alguém para ninguém não é menos difícil do que passar de ninguém para alguém*⁵⁰ (Engole a rosca).

DOTTORE 6 – (Ouve-se um forte estampido.) Escutai?! “Cl” – o impacto, o resto são ondas, *oum*.

(Um grande barulho, como de foliões, e ouve-se a voz de uma flautista.)

DOTTORE 4 – *Servos? Não ireis ver? Se for algum conhecido, chamai-o; se não, dissei que não estamos bebendo, mas já repousamos*⁵¹.

FLAUTISTA – Silêncio, inábeis comedores de nomes⁵²! Se eu tivesse vergonha, há muito já os teria abandonado! Que tedioso banquete! Com estas falsas barbas não jogaríeis melhor os bodes do que os filósofos? Ora, quando praticarão a boa morosofia? Apenas vos suportó por serem tão gordos e rechonchudos – falsos Momos! Basta! Se não há, nesta refeição, *alguém que seja realmente louco ou que queira fingir sê-lo, paga-se um bufão, ou manda-se vir algum parasita jovial que, com seus gracejos e frases espirituosas, isto é, com suas loucuras, expulse o silêncio e a melancolia e faça rir os comensais! Com efeito, de que serve encher a barriga de carnes e manjares deliciosos, se os olhos e os ouvidos não participam ao mesmo tempo da festa, se o espírito não for alegrado pelos jogos, risos, prazeres?*⁵³ Que saiam os sete traidores falsários da Grécia! *Bem gostaria de vê-los supersábios, cobrir mesa e muro com sua sabedoria de m...*⁵⁴ Que entre o Polochon⁵⁵, para dar cabo a um banquete tão fastiante.

Num disparate de formigas, dispersam-se os múltiplos *Zanni*⁵⁶ que serviam intermitentemente os Dottores com suas artes gastronômicas de carnes de papelão flambadas “al verniz”, tenras cenouras de papier-machê, sopa de pura goma, vinhos com finíssimo teor de anelina aguada. Agrupam-se em duplas que se desdobram para dentro de uma carcaça de pano, que outrora, seria o parto, quer dizer, o prato final e culminante do Douto Banquete. A movimentação da multidão de *Zanni* infla o animal de pano, que toma a forma de um corpo de porco com dois grandes buracos em suas extremidades. Os Arlequins e os Briguelas confabularam entre um e outro, e por instinto de jogo pousaram as costas ao léu. E assim, não se poderá discorrer e conjecturar análises sobre o rosto de uma ou outra máscara, nem reconhecer quem é Briguela ou quem é Arlequim, nem o que a máscara de Briguela e Arlequim representam ou o que estão representando Arlequim e Briguela. A dupla de máscaras chegou a pensar, por puro jogo, em uma troca de máscaras, Arlequim com máscara de Briguela, Briguela com máscara de Arlequim. Porém, não se trata de uma simples troca de caras, nem de uma representação do outro para que este mesmo outro se veja. Como se assim, a cara se visse na máscara, a máscara representasse uma cara e a cara se reconhecesse na máscara.

Neste jogo de disfarces múltiplos, do ponto em que cessam as indicações do *canovaccio*, é que Briguela e Arlequim improvisam a cena do porco-corpo de pano com um repertório em recriação. Num jogo de duplos múltiplos de máscaras de

duplos em double dublês, Arlequim-e-Briguela. Briguela-e-Arlequim não como fusão ou mistura, mas dupla captura para o por vir de outros termos, que não é um outro Arlequim, nem um outro Briguela. Mas uma agonística de forças em potências de máscaras, para um jogo em cena, que pode forçar o Arlequim a uma máscara impensada de Arlequim, via um impensado-de-arlequim.

Com os órgãos que não são dados ao pensar, e que não sabem ver, nem falar, pelos buracos negros do corpo-porco, para expor-se as correntes de ar que aligeiram os pensamentos e receber lufadas e enrabadas para (des)obrar um inusitado, eis que se mostram pelo rabo.

Hei, rou! Lá vem o Polonchon, dança-baila o porco de dois cus. Cara-bunda. Bunda-cara. Duas caras ou duas bundas? Cu do bode ou cu de deus?⁵⁷ Buraco de quem, do quê? Não é a cara toda cheia de buracús? Por onde “obra” tudo o que come? Olhai como “obra” a cara de *merdra* e a *merdra* de cara. Com qual cara olharemos esse bicho sem começo nem fim? Ó, vede, nem pode morder o próprio rabo! Hei, rou! Como beijas o Pai Ubu? Hei, rou! Viva os cornos do meu cu!⁵⁸ Gira a roda Polochon, mande os sabichões fazer escola nos porões do Esfolo Porco. Cante, cante aquela canção:

*Olha esta roda que gira e que cai,
Olhem esta massa cinzenta que sai!*⁵⁹

Merdre! Merdre! Merdre!

Uuuuuuuuh le mer!

Re-merdra!

*Scienze Erde!*⁶⁰

Medra! Medra! Medra!

Livro do ponto – cena VI

³⁵ PLATÃO, 1991, p. 7

³⁶ O Dottore é um tipo fixo da *Commedia dell'Arte*, apresenta-se na figura de um homem barrigudo, que veste uma túnica preta similar à toga dos juízes e bacharéis. Tem o gosto pelo tagarelismo retórico e pela charlatanice de seus pretensos dotes intelectuais. Empolga-se como um erudito pedante de alta e vasta cultura, ostentando saber sobre tudo, sempre carregando livros consigo. Desdobra-se em figura cômica, na sátira dos tipos sociais correspondentes. Amante do vinho e da comilança, embriagado em seus excessos de liberação de bobagens eruditas e empanturramentos de comer-beber-tagarelar. Apresenta-se como Doutor em medicina, improvisando tratamentos e posologias absurdos que acabam expondo a sua charlatanice estúpida. Seus longos discursos também servem a uma pausa aos atores, pois as máscaras-tipos da *Commedia dell'Arte* possuem uma codificação performática específica (para cada máscara-tipo) de deformação e expressividade corpórea, e desenrolam o jogo de cena em uma forma de expressão própria desta categoria teatral. “Uma originalidade e espetaculosidade não determinadas pelo uso da máscara e pela colocação dos personagens em estereótipos fixos [...], mas por uma concepção realmente revolucionária do fazer teatral e pelo papel absolutamente único assumido pelos atores” (FO, 2004, p.90).

Os tipos da *Commedia dell'Arte* são determinados e fixos, dividem-se em três linhagens básicas: 1) os velhos (*vecchi*) – Pantaleão (*Pantalone*), Doutor (*Dottore*); 2) os *Zanni* (servos e criados) – Arlequim (*Arlecchino*), Brighella (*Briguella*), Polichinelo (*Pulcinella*), Pedrolino, Colombina, *Franceschina*, *Smeraldina* ou *Arlecchinetta* (serva mulher, tem outros nomes, por vezes apresenta-se como versão feminina de Arlequim); Capitão (*Capitano*) e 3) os Enamorados.

Pelas trilhas dos atores por ofício (*commicos dell'arte*), na Grécia Antiga já se apresentavam trupes de “mimos” (imitadores, parodistas) acrobatas e parlapatões, chamados de *deikelistai* – aqueles que põem em jogo (ou em cena), itinerantemente em feiras e praças públicas. Tais trupes de mimos (do chamado “mimo dórico” – século VII a.C) 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. Homens e deuses eram tornados estereótipos teatrais, minorados pela comicidade, burla e sátira, em um plano de jogo cênico extravagante e licencioso. A *fabula atellana* (Roma, século III a.C.) já apresentava tipos fixos 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). No mimo dórico, na farsa atelana e na *Commedia dell'Arte*, ao contrário das formas clássicas de teatro destas épocas, mulheres faziam parte das trupes atuando como atrizes.

Na *Commedia dell'Arte* não há um texto dramaturgico que pré-exista aos espetáculos, e que destes sejam o fundamento ou a premissa para a criação teatral. O jogo de atuação com as máscaras-tipos é que desenvolve a trama dramática, pautada nas relações entre os tipos fixos, num rol de situações desdobradas por intrigas, reviravoltas e inumeráveis quiproquós cômicos. Cada espetáculo tem seu *canovaccio*, um roteiro sumário de referência para os atores improvisadores (PAVIS, 2007, p. 38), que indica a seqüência

das cenas ou os movimentos principais de um espetáculo. Há também os *lazzi* (laços), um repertório de partituras de ações, jogos de cena das máscaras-tipos utilizados nos momentos de improvisação. “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” (LECOQ, 2003, p.170 – *tradução nossa*).

A *Commedia dell’Arte* surgiu na Itália na segunda metade do século XVI, depois se expandiu pela Europa, era atuada por trupes de oito a doze atores que viviam em trânsito, de forma mambembe, apresentando seus espetáculos em feiras, ruas, praças, aglomerados de populações e para as cortes dentro dos castelos. As trupes de atores que faziam a *Commedia dell’Arte* especializavam-se em seu ofício, treinando-se em canto, música, dança, acrobacia, equilíbrio, mágica, improvisação, composição de diálogos dramáticos e lúdicos, jogos de cena, partituras de ações e uso de textos literários – o que os distinguiu do caráter dileitante e eventual das apresentações teatrais realizadas pelas guildas ou Confrarias Medievais, formadas por “artesãos” dedicados a outros ofícios ou “artes”. *Commedia dell’Arte*: “arte” (Ars) no sentido de ofício, profissão, trabalho, mister, mestría. Além do mais, inseriam-se diretamente nas movimentações das populações sedentárias por onde passavam, pois que isto lhes servia de matéria de cena. Assim, tornavam presentes em seus espetáculos, através do jogo de improvisação com as máscaras-tipos, a burla, a derrisão e a sátira de tipos sociais, ocorrências e fatos de repercussão da localidade onde se apresentavam, o que muitas vezes tornava-os alvo de censura e punição dos aparelhos de poder dominantes da época, forçando-os à emigração.

Na *Commedia dell’Arte* os atores desempenhavam a mesma máscara-tipo por toda a vida, muitas vezes cumprindo regimes rígidos para tornarem o próprio corpo, o corpo da máscara-tipo que jogavam. *Physique de rôle*, não como uma aparência natural, mas um procedimento de prestar o corpo e treiná-lo para uma *physis* do papel, um corpo-de-máscara – uma segunda natureza.

³⁷ PLATÃO, 1991, p.7.

³⁸ Provérbio latim: “A letra, com sangue, entra”.

³⁹ “Um” ventre, “um olho, “uma” boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 28).

⁴⁰ PLATÃO, 1991, p. 26.

⁴¹ Idem ibidem, p.53.

⁴² Idem ibidem.

⁴³ BOLOGNESI, 2003, *passim*.

⁴⁴ PLATÃO, 1991, p.19.

⁴⁵ Idem ibidem, p. 27.

⁴⁶ Idem ibidem, p. 22.

⁴⁷ Idem ibidem, p. 43.

⁴⁸ Idem ibidem.

⁴⁹ Idem ibidem, p. 45.

⁵⁰ TADEU, 2006b, p.13.

⁵¹ PLATÃO, 1991, p.43.

⁵² “A cada vez que nos interroga sobre uma significação, respondemos por uma designação, uma mostração puras. E para persuadir o espectador de que não se trata de simples “exemplo” e que o problema de Platão está mal colocado, imitaremos aquilo que designamos, nós o mimetizaremos, ou então poderemos comê-lo ou quebrar aquilo que mostramos. [...] E isso tanto mais rápido e tanto melhor que não há e não deve haver semelhança entre aquilo que se mostra e o que nos pediam: somente uma relação de dentes de serra, que recusa a falsa dualidade platônica essência-exemplo.” (DELEUZE, 2003, p. 138).

⁵³ ERASMO, 2006, p.30.

⁵⁴ NIETZSCHE, 2001, p. 305.

⁵⁵TEATRO DO ORNITORRINCO – Folder do espetáculo “Ubu, Folia Physicas, Pataphysicas e Musicaes”, 1996, São Paulo. Polochon: desenho de um porco de duas cabeças.

⁵⁶ Os *Zanni* são tipos fixos da *Commedia dell’Arte*, servos sem posses, de condição miserável, desafortunados, escravos, imigrantes, cavalos de carga e pombos de recados. Geralmente os *Zanni* atuam em dupla, como Arlequim e Briguella ou Arlequim e Polichinelo. A serva (Colombina, Franceschina ou Arlecchinetta) atua em complementaridade do jogo e das façanhas dos servos, também sendo deles o alvo de disputas e relações amorosas.

Tradicionalmente “zanni” é um personagem dos carnavais italianos, um ser fantasmático que coleta as almas dos mortos que retornam à terra (Cf. FO, 2004, p. 380).

Arlequim se tornou o servo protagonista das tramas. Atua com extenuante movimentação, rapidez e leveza. Apresenta qualidades animais e forças selvagens, num jogo pautado pela imediatez, o ímpeto e a realização dos instintos. Insaciável e sempre faminto – sexo e comida lhe causam prazer e alegria, e é deles que é servo. No entanto, serve a um dos tipos de *vechi*, frequentemente ao Pantaleão, provocando muitas confusões e quiproquós por atrapalhão e incompreensão genuínas. É crédulo, não pensa em idéias,

apenas sente e segue o corpo. Vive no momento e não trama para o futuro. Não prevê as conseqüências das ações, e nunca aprende com o feito, não retendo memória age por urgência. Seu corpo é expressão imediata dos desejos e emoções da máscara. A carnalidade expressa por esta máscara-tipo é tão culminante, que há *lazzi* em que partes de seu corpo tomam vida e vontade próprias, em cenas que Arlequim contracena e se intriga com as partes estranhas e autômatas do próprio corpo. “O primeiro Arlecchino não usa máscara, mas tem o rosto pintado de preto com garatujas avermelhadas. Somente em uma época posterior, surgirá [...] com uma máscara de couro marrom” (FO, 2004, p. 80). A máscara-objeto do Arlequim apresenta um “galo” avermelhado na testa. Arlequim vive a cair e bater-se atrapalhado no mundo das coisas e a levar bordoadas de seus patrões. Também, tal protuberância na testa é vista como reminiscência de um chifre, seja da figura dos sátiros gregos ou da representação do Diabo, sendo muitas vezes relacionado à trupe de Hellequin – o chefe da banda de espectros e diabos, “junção fantástica das almas dos mortos que retornam a terra nas noites de inverno”, presente nas récitas medievais (FO, 2004, p.375). Podendo daí ter surgido a nomenclatura de Arlequim. Tem a inocência infantil e o charme do gato vira-lata, sempre implicado em problemas, e saindo deles com graça.

Briguela é um servo violento, malicioso e esperto. Hábil manipulador que passa a tramar estratégias, enredar e alterar situações, para que de tudo possa tirar vantagem, a fim de melhorar sua condição miserável de criado ou por simples divertimento próprio.

Polichinelo é também um *zanni* que atua com Arlequim. O corcunda de branco com ventre proeminente. Sua máscara apresenta um nariz pontudo, e sua composição o aproxima das aves, inclusive em suas vozes estridentes. Extremamente libidinoso, cínico, bestial, burlador, tem tiradas grosseiras, e por oras, apresenta uma ignorância extremada. Não tem nada a perder, é mordaz e desrespeitoso inclusive com os velhos patrões. Gosta de lutar e ver aí as vidas comprometidas. Fala de si em terceira pessoa. Sempre envolto numa obscura melancolia, que de súbito quebra com ímpetos e extravagâncias acrobáticas e arrebatamentos emocionais.

Pedrolino (também chamado de *Pagliaccio* e Pierrô) era um tipo de servo maltratado e medroso, fiel e prestativo, também podendo atuar como o apaixonado pela serva, quando rejeitado por esta despedaça-se em prantos. Não porta máscara, usa a maquiagem da cara completamente branca apenas com leves sobranceiras e lábios em preto. Sua vestimenta se parece com a de Pulcinella – leve e grande traje branco, com as mangas da blusa longas. A figura do Pierrô se tornou imagem de representação romântica tal qual reconhecemos apenas no século XIX, após a atuação do mimo-cômico francês Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) com sua máscara-Pierrô no Théâtre de Funambules.

⁵⁷ “O ânus do bode se opõe ao rosto do déspota ou de deus. Matar-se-á e se fará fugir o que provoca a fuga do sistema. Tudo o que excede o excedente do significante, ou tudo o que se passa embaixo, será marcado com valor negativo. Vocês não terão escolha senão entre o cu do bode e o rosto de deus, os feiticeiros e os sacerdotes”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 67) Deleuze (op. cit.) aborda o regime significante e sua operação de trapaça universal que sobrecodifica e captura as linhas de fuga, fazendo com que estas redundem, convirjam e demarquem o próprio funcionamento do regime de significância. Em tal sistema, as linhas de fuga são marcadas como negatividade e capturadas na função do bode expiatório: forma de inclusão e enquadramento de uma linha de fuga, marcada pela punição

exemplar (morte ou desterro) do que foge ao sistema, mas assim nele incluído, redundando seu despotismo. A linha de fuga em seu movimento e função positiva faz criar: criação, vida e afirmação. Obra-dobra, desobra-desdobra, reobra-redobra. Movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Sem a valorização, a marcação e o desdobramento negativo da linha de fuga em morte, ressentimento, vingança, medo, resignação. Ainda que a linha de fuga não possa ser domada ou planejada – com ela, por suas forças e movimentos selvagens de violência e arrasto, desenrolar linhas de arte pelas dobras moventes de um corpo-em-máscara, pelos poros da superfície de sensações, fazer seu respiro poético, sua terra estética. Burlar o bode expiatório. Criar seu próprio desterro, medrar o seu deserto, construir uma língua própria, jogar o estrangeiro. Fazer fugir o Rosto, criar um corpo-em-máscara. Para viver e artistar. Obrar-e-desobrar. Positividade de linha de fuga. Colocar o cu na reta e na linha de tiro. Botar a cara-de-palhaço à tampa, soprar com Artaud: “[...] eu a farei para e contra deus o espírito de retenção cagatória que não cessa de peidar sobre mim, derreter-se em bomba com seu paraíso sobre as paredes de meu crânio nicho, onde ele incrustou seu ninho. [...] Enquanto tu peidas em tuas nuvens, espécie de incapaz de espírito saído da tumba de minhas nádegas, [...] eu viro a caixa do anjo em meu duplo túmulo estalante” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p.83).

⁵⁸ Língua de Pai Ubu – bufão da obra dramaturgica “Ubu Rei”, de Alfred Jarry. A primeira fala da obra, por Pai Ubu: “Merdra!” (JARRY, 1987, p. 37) / “Cara de merdra, merdra de cara.” (Idem ibidem, p. 39) / “Re-merdra” (Idem ibidem, passim) / “Hurra! Cornos no cu. E viva o Pai Ubu!” (Idem ibidem, p. 102).

⁵⁹ JARRY, 1987, p. 102. Canção dos desmiolados.

⁶⁰ Scienze Erdre: Gaia Ciência. Uma sabedoria alegre. “Salve quem novas danças cria! / Dancemos de mil maneiras / Livre – seja chamada nossa arte / E gaia – nossa ciência!” (NIETZSCHE, 2001, p.313).



– CENA VII –

ZZZZZZZZZZZZ

Há várias zzzsimilaridades entre a *Commedia dell'Arte*, a arte dos palhazzços e a tradizzzção circense, tais como: a ausência de um texto dramátúrgico prévio que sirva de fundamento ao zzzespetáculo; a criação cênica via técnica de improvisação e uso de repertório em recriação, elaborado em trajetória e prática de ofício (muitas vezes paszzsado de uma à outra geração de linhagens czzênicas de trupezzs-familiais); a técnica de improviszzzação como elemento intrínseco à realização do espetáculo; a figura do zzzator como criador, encenador e dramaturgo da cena; o uso de *gagszzz* (partitura de ações ou jogos de cena de repertório), tais como os *lazzi* da *Commedia dell'Arte* e os *slapsticks* do circo (cenas de pancadaria, acrobacias e perseguizzções cômicas); o jogo cênico e a forma de exprezzzssão conduzidos e modulados pela máscara e vice-versa. Geralmente é atribuído aos zzzzzz *Zanni* da *Commedia dell'Arte* um possível papel precursor dos palhaços⁶¹, em que a dupla de zzzservos Arlequim e Briguela corresponderia respectivamente à dupla clássica de palhaços augusto e clown (ou branco)⁶² do circo moderno europeu.

Para além da *Commedia dell'Arte* e do circo, palhaçozzs operam como livres agenciadores das tramas, criadores inceszsantes de problemas, quiprocós e tenszzão cômica, assim como uma série de zzz zzzservos, criados cômicos, imbecis, estúpidos, trapaceiros e atrapalhados, preszzentes em várias categorias teatrais e gêneros dramáticos. Zzzzzzzzzz

Bufões e palhaços – parodiadores, grotescos e profanadores, em combinatórias e variações infinitas passando por tonalidades do cáustico, do escárnio e da inocência-*nonsense*. Graduação dinâmica, modulações e plásticas da máscara cômica em produção de signos-sensações no jogo de cena. Palhaços nas entradas⁶³ circenses parodiam em *reprises* as atrações e variedades apresentadas pelos outros artistas, com um virtuosismo às avessas pela execução do erro, da falha e do fracasso. Palhaços falham justo quando querem exhibir-se, realizar um virtuosismo ou uma grandiosa façanha de empreitadas sobre-humanas, e acabam arrastados pelo movimento de uma catástrofe cômica. Onde querem mostrar-se e desempenhar como tipos “superiores” e “cheios de si”, palhaços resvalam na

exposição do ínfimo-humano ridículo, em uma poética tragicômica das pequenezas, fragilidades e limitações do absurdo ser-humano. Quanto mais pretendem “se dar bem” e desfrutar de suas pretensões, mais falham pelas reviravoltas do jogo que o tornam pateticamente risíveis. E ali, justo onde não se esperava, como por acaso, o jogo é ganho. Palhaços e bufões brincantes parodiam os tipos sociais e os homens superiores, pervertendo as formas e as ordenações cotidianas do indivíduo moral e social.

Série de máscaras heterogêneas que atuam sem a barreira ficcional da quarta parede, jogando não diante, mas com o público, por vetores de relações corpóreas, sígnicas e energéticas, e também por atos e relações diretas. Com o público, um público participante: público-jogador na instauração do próprio jogo e da realidade da cena artificiosa dos arte-oficiantes, na presenciação, presentificação e composição de corpos e incorporais do encontro teatral. Série de máscaras jogadoras e criadoras de um *grande circo: pois o circo é exatamente 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*⁶⁴.

Duplas de máscaras desdobram-se em multiplicidades: branco, augusto, briguela, arlequim, pantaleão, polichinelo, rei, bobo da corte, bufão, bailarina. Vazam as formas delimitadas, burlam-se as formas dadas de representação pelo movimento e agenciamento das potências de máscaras em alianças múltiplas e mutativas. Alianças entre potências de máscaras diferenciais na experimentação e criação de outras forças-e-formas de máscaras em composição poética. Por vir, por rir e por jogo.

Um palhaço não é um tipo fixo que parte de caracteres pré-determinados, nem possui figurino, máscara e maquiagem pré-estabelecidos. Tampouco define-se pela representação de tipos sociais existentes. Elementos de definição de identidade e psicologia ficcionais, decalques de personagens dramáticos, concepções ou metodologias não encerram a figura do palhaço em qualquer forma ou definição universalizante. Máscara-palhaço não é um tipo fixo e pré-estabelecido de jogo e forma de expressão, e, assim, uma máscara em jogo, em um pensamento de jogo, que pode jogar tudo e pôr tudo em jogo. Jogado jogador. A máscara-palhaço joga e ao mesmo tempo é lance de uma série de máscaras.

Livro do ponto – cena VII

⁶¹ In FO, 2004: “O ofício do clown é afim ao do jogral e do mimo greco-romano (p.304)...” “A *Commedia dell’Arte* e o teatro dos jograis são dois momentos históricos sobrepostos [...] certos recursos fundamentais dos cômicos, originários do tempo dos jograis, mantiveram-se na *Commedia*, chegando inclusive aos clowns e a o teatro de variedades” (p.116-117). “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” (p.305). “Origem ou orgia?”

⁶² A lenda do surgimento do augusto é atribuída ao inglês Tom Belling, acrobata eqüestre, que foi punido pelo diretor do circo, afastado da pista por ter falhado na execução de uma manobra acrobática fácil, caindo do cavalo, em 1869 no Circo Renz. Interditado às apresentações e confinado aos camarins, um dia Belling vestiu roupas estapafúrdias para divertir seus colegas, e o diretor do circo ao vê-lo naqueles trajes entusiasmou-se com a sua figura inusitada. Muito assustado com a autoridade do diretor e sem entender sua reação, Belling acabou sendo empurrado por aquele para dentro da pista, onde acabou desajeitadamente caindo e batendo com o rosto no chão, o que causou o riso da multidão. Ao levantar-se estonteado, um espectador chama Belling de “Auguste!” (estúpido, na gíria berlinense da época) e este o mira indignado por sentir-se ofendido, causando mais risos, então a platéia inicia a gritar: “Auguste! Auguste!”. Belling sai correndo da pista, fugindo atrapalhado, e acaba caindo mais uma vez. Mais risos (Cf. TOWSEN, 1976, p. 208).

A dupla de palhaços Clown e Augusto do circo moderno europeu, como parceiros e funções de jogo, definiu-se a partir da dupla de palhaços Footit e Chocolat com suas atuações no circo parisiense Hippodrome Du Champ de Mars, a partir de 1894. Tradicionalmente, o clown branco apresentava-se com chapéu cônico e figurinos excessivamente elegantes e pomposos. A maquiagem (como a de Pedrolino) com a cara toda branca e apenas alguns traços sinteticamente marcantes de cor única, na boca, no nariz, e sendo a sobrancelha basicamente a “assinatura” de maquiagem entre um e outro clown branco. O branco desempenhava uma figura autoritária e despótica no jogo com o augusto, dando-lhe bofetadas 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 superioridade intelectual. Já o augusto apresentava-se como figura estúpida e crédula, sem uma maquiagem característica, usando um fraque em preto e branco – contraste e paródia de um tipo “desqualificado” vestindo o traje aristocrático da época (como Chaplin, em seu tempo, com seu traje, bengala e chapéu coco). O clown branco tem seu apogeu com Antonet (1872-1935) de performance altamente agressiva, abusiva e autoritária com o augusto. Os parceiros de Antonet obtinham enorme simpatia e consagração com o público, como Grock (1880-1959) que seguiu sua trajetória de palhaço, vindo a realizar números solos, tornando-se um dos palhaços mais brilhantes e amados (Cf. TOWSEN, 1976, passim). A partir de Antonet a figura tradicional do clown branco do circo moderno europeu entra em declínio. Desdobram-se múltiplas configurações (solos, duos, trios, etc.), variações e proliferações de tipos singulares de palhaços, no circo e fora dele. No espetáculo “Utopia” (2009), Leo Bassi joga com o palhaço-branco, “*el Payaso de La Cara*

Branca, con su sabiduría antigua, su intemporalidad y su magia, es el encargado de abrir la puerta de la utopía. Un ser que posee una gran autoridad natural pero que rechaza el poder y las riquezas porque es un revolucionario genuino y pide la Luna”(Cf. <http://www.leobassi.com>).

Na concepção de Fellini, a dupla de palhaços branco e augusto oscila entre todos possíveis contrastes que se expressam, se confrontam e operam mutuamente. Yin e yang, macho e fêmea, animal e homem, velho e criança. Para Fellini (1990, p.106-107), *o clown branco está ao lado das formas moralistas, da repressão, do dever, das situações ideais, 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*. No cinema, a dupla Stan Laurel e Oliver Hardy (Gordo e Magro) apresenta-se como uma dupla diferencial de branco e augusto. No entanto, um palhaço pode jogar na composição de sua máscara enquanto branco-e-augusto em variação poética e paradoxal. No jogo de relações e jogo de *partners* em que tudo é elemento de parceria para o jogo poético cênico da máscara. Animais, objetos, bonecos, o próprio figurino, espaço, circunstâncias, imprevistos, acidentes. Entre e com os jogadores-palhaços e o público. Com tudo o que se apresenta e o que escapa. Também se é jogado. E joga-se com.

⁶³ Entradas – as cenas dos palhaços apresentadas no circo. Os palhaços apresentavam cenas e intervenções enquanto o público chegava ao circo, no hall de entrada. Nas paradas (cenas e farsas curtas, com diálogos improvisados) palhaços atuavam diante da entrada dos teatros para chamar a atenção e atrair o público para dentro a fim de que assistissem ao espetáculo, frequentes na Inglaterra e na França do século XVII e XVIII. “O termo ‘entrada’ é usado para indicar os *intermezzi* dos clowns” (FO, 2004, p.46).

⁶⁴ FELLINI, 1990, p.84.

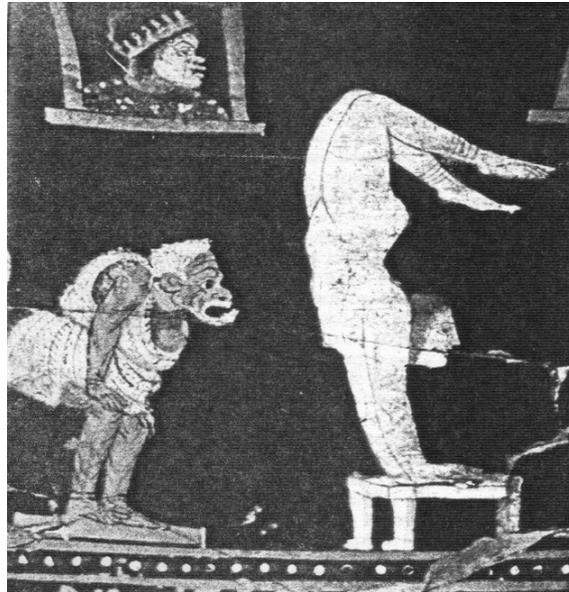
⁶⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.159.

⁶⁶ Idem ibidem, p. 112.

⁶⁷ “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 é isso? [...] O Big-Bang deveria ser substituído pelo Z, que é o Zen, que é o trajeto da 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, O abecedário de Gilles Deleuze: letra Z).



– CENA VIII –



O idiota sem máscara

Em um espaço cênico vazio, em um tempo dramático-intensivo.
(Soam os guizzzzzzzzos)

ANÃO – Si vu pléti!

É preciso avisar o sabido. Conforme o que vem sendo dito. De lá do que foi lido, pelos historiadores escrito. Algo que será que foi acontecido: o jogo virou!
Finalmente sempre é tempo para que haja o nosso tempo. Un, dos, três: acción!

BOBO – Para os que andaram com os pés sobre a cabeça é chegada a hora de um trono para el culo! Merci, senhores prestidigitadores de letras. Atención! Cuidado com a Majestade que leva, por nossas cabeças, a coroa. O chapéu de bobo por onde despontam minhas orelhas de asno não permite calçar a coroa no lugar que convém. Aaa...qui, basta el culo no trono sentar para um bobo falar!

(O Bobo atira-se sobre um trono real, dança e canta.)

BOBO – Trololó tiruli fi fi

Uma coisa é o que pensa o cavalo
Outra coisa é o que pensa o cavalo

(O homem-tronco estende sua boca, ainda soprando o resto de fumaça da última tragada, para o ósculo de devoção que cabe às majestades e aos santos. Mais uma vez, o cigarro caído sobre o manto do trono real.)

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia⁶⁹.

PERNETA CORCUNDA – Feche a boca, caro Historiador. Assim posso ver a cor de seus fundilhos e seu hálito morno deixa minhas carnes ardentes “al dente”!

ANÃO – Fogo, fogo!

(O anão tresloucado cospe ar pelas ventas. O pernetta corcunda com sua perna-baqueta, bate, bate, mais uma e outra, agora em orquestra de bumbos: o cigarro, a fumaça, a brasa e o manto queimado, apagados a pauladas com seu pênis descomunal. O homem-tronco recolhe os lábios que nunca mamaram, intactos de um beijo, relaxa sua cabeça de naufrago no solo, e só então abre os olhos para ver a paisagem fria que toca o seu queixo. Ali como um cão, prepara mais um cigarro. O pernetta corcunda desliza o pau, do tornozelo até o peito do Historiador. Com uma mão sustenta-se na cabeça do anão, com a outra logo aponta, pois com seu único dedo, para o lugar em que o Historiador deve cumprir a saudação: o pau da perna-baqueta.)

HOMEM-TRONCO⁷⁰ – Quem não beija os lábios, beija os pés da majestade!

(Escarrou a voz do homem-tronco aos sapatos do Historiador. O Historiador curva seu pescoço, mas seus lábios não chegam à perna-baqueta, que agora se mostra como uma espada diante de um escudo. Quando enfim, o extremo da língua suada do Historiador, tensa como um toco, tocou o majestoso toco do pernetta, já todo ritmado pela batida daquele coração já caroço.)

BOBO – Misericordiosos céus! Se o representante da História beija o pé de uma falsa majestade, o que poderá fazer um reles bobo como eu diante de um rei?

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia.

PERNETA CORCUNDA – Caro Historiador, não estás cansado por terdes percorrido tão longo percurso pelos labirintos do tempo? Sentai-vos que chegou a hora de beber.

ANÃO – Eis que um menino-só com um brutal esforço vem de muito longe empurrando uma pesada pedra que não poderia ser carregada nem por mil gigantes, para que nela possas descansar.

(O menino-só empurrava a pedra com as costas, e quando esta cedia movimentando-se para frente, seu corpinho frágil caía pesado no chão. Quando não conseguia mais erguer-se, seguia deitado empurrando com o topo da cabeça, rastejando contra o solo, os olhos pregados no grande firmamento transcendente. O menino era tão jovem e, ao arrastar aquela enorme pedra com pelos menos dez mil anos de história, tornava-se cada vez mais velho de humanidade. De nada adiantava chutar a pedra estrato-féérica. Então, com os pezinhos empurrava o monólito e seu corpo vibrava como se fosse parir. Pequenos gemidos rasgavam a crueza de sua face. Podia-se pensar que ele chorava, mas antes era suor. O Historiador poderia tentar ajudá-lo, mas antes era um espectador, e via a Via Crucis daqueles que tem um peso a carregar. Apenas esperava por seu trono de pedra. Quando enfim, o Historiador sentou-se na pedra sem alegria, o menino riu.)

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia.

(Uma velha colombina, serva mal-criada, aproxima-se baubociando⁷¹ e oferece vinho em uma ânfora. O Historiador nega o vinho, logicamente precisa manter-se razoável. A velha está grávida e oferece o seio prene ao Historiador, ele nega. O menino-só mama todo o vinho. A velha baubocia ruidosamente agitando as nádegas, e o furacão de suas ancas põe todos ao redor da pedra estratosférica a turbilhar. Tão forte ao ponto de fazer o feto de dentro de seu ventre chorar. Só Baubo o escutava. Abriu as pernas e mostrou a velha vagina ao homem. Todos gargalharam do chiste obsceno. Menos o Historiador que não teve olhos para ver daquele buraco o riso do feto quando este lhe viu. O riso do não-nascido, de quem não é, do que ainda não é, cheio de esquecimento e inocência. Do que está infinitamente para vir a ser. Desfilam os *freaks*. Os idiotas eram surrados e

ludibriados. As línguas dos manetas esfolavam-se nas cordas dos alaúdes. Audazes acrobacias faziam o solo cuspir bobos ao alto.)

– Ora, ora carne da gravidade, o que pode te fazer rir? Por que estás pousado numa pedra fria não podes mais rir? Tornaste tu uma pedra? Uma estátua! Queres que te inauguramos? Podemos carregar-te ao museu? Queres banda de funeral?

– O que pode o riso? O que quer um bobo da corte diante das majestades?

– Um rei é como um castelo que está sempre acima das casas comuns, sozinho em suas alturas nada consegue alcançar. Precisa de um bobo por solidão. Pois diante de um bobo um rei perde a razão, e o riso reina sobre mais um tolo. Não podendo saber se um rei reina sobre um bobo ou se um rei se destrona com um bobo.

– Um rei para de si saber, precisa de um amigo de misteriosofia.

– Um bobo que ao ser chutado por um rei, finge que o chute é tão forte, tão forte, só para seguir rolando em cambalhotas até chegar aos pés da plebe. À noite abriga-se nas frestas das janelas das casas comuns, com seus guizos a grilar, imaginando as aventuras humanas que irá lorotar ao rei. E no caminho de volta ao castelo, tem por suas passadas sinuosas a exata desmedida de um rei.

– Há! Há! Um rei está sempre nu! Há! Há! Um bobo está sempre louco!

– Limpe seus sapatos antes de entrar! Não suje os teatros com esta terra imunda!

– Veja benzinho, sou apenas um ávido buscador de felicidade, e saibas que disso nada podes me dar.

– Pois que nada se encontra, quando se busca.

– Ora, ora, há horas! Que missa! Messiê, la questión nunca foi a da felicidade, a qual é inerente às coisas que vivem... Aos que vivem!

(O menino bêbado ergue a ânfora vazia.)

– No, no! Não é a felicidade que deve ser buscada num pega-pegas. *Pois, a questão sempre foi a de fazer outra coisa de nossas vidas. Arrepiar-se todo sem precisar pedir perdão*⁷²!

– As verdades fazem rir? Quem pode intitular-se como portador da verdade? Qual verdade?

– Mister caligráfico, usas a caneta como uso o bastão de *fool*? Desfila teu charivari de letras!

(Aproximam-se as irmãs siamesas como duas asas de uma mesma borboleta, porém com o corpo ainda mais vulnerável, visto que, mais cheio de buracos na cabeça, no peito e ainda com dois ventres. Uma abre os alforjes do Historiador, enquanto a outra o olha nos olhos com um só par de olhos.)

– Aliviai-vos do peso que carregais.

(Fala uma, sorri a outra. Uma cega, outra muda. Uma com os olhos lê e a outra com a boca recita os escritos que carregava o Historiador. Quatro mãos tocavam lira.)

– O que buscas com os *fools*, os idiotas e *freaks* deste tempo remoto? Queres aprender conosco como opor-se ao poder instituído, aos reis, sacerdotes e senhores da corte de teu tempo?

– Como virar o mundo ao avesso? Como fantasiar a vida ordinária e conduzi-la a um carnaval para um baile provisório?

– Como mostrar que o mais tolo e desrazoado é o próprio rei, já que precisa de um *fool* para tomar conhecimento de sua descabida razão?

– Como produzir aberrações e monstruosidades poéticas?

– Como selar-se com a impunidade diante do riso do outro?

– Como fazer rir?

– Como revelar a imbecilidade, os despropósitos, o absurdo, a incoerência das leis, da moral, da fé e dos bons costumes com imbecilidade, despropósito, absurdo e incoerência?

– Como atacar com o bastão de *fool*, esta bengala que leva a cabeça de um tolo, de um animal ou de um ser fantasmático sobre a qual não se sustenta nossa velhice?

– Com tanto “como”, “como”, “como”, “como” irás explodir! Engordas tanto e não cessas de ter fome. Engoles o mundo e ele te engolirá! Não entendes que não és tu que engole o mundo e sim ele que te engole?

– Hum, pequeno glutão, conosco te tornarias um belo Rei Momo!

(Cantam uma suave canção de ninar.)

Coma, coma
Antes de voar
Coma, coma
Antes de nadar
Tua jangada
Não pôde esperar
Coma, coma
Não sabes nadar?
Durma, durma
Nas ondas
do mar.

Gobble gable gobble goble
Um de nós, um de nós,
gooble gobble gable goble
Nós a aceitamos, nós a aceitamos
gooble gable gooble goble⁷³

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia.

(O Historiador acorda do coma ao som dos risos. Estão todos cirandando em torno dele.)

– *Agora, quando acordares, espreita o mundo com teus próprios olhos de bobo*⁷⁴.

– Isso que chamas de “mundo”, é preciso criá-lo. Posso lhe ensinar como andar com os pés sobre a cabeça, no entanto, isto em nada garante a viração do mundo, muito menos a inversão de tua visão. Um corpo-em-máscara engatilhado, em tensão, suscetível e “*al punto de*” passa com o mundo. Não está no mundo, torna-se um mundo. Disso podeis imitar apenas os saltinhos vestido com nossos trapos e disfarces. Terás de voltar ao não-sabido da reviravolta de uma cambalhotazinha.

– Como linguajar com a burla, a paródia, o absurdo de dentro da própria linguagem, dos ritos sagrados, das normas, do senso comum, das significâncias? Como escapar das sentenças de morte pelos impropérios, chistes, escatologias, grosserias, desacatos contra a moral e seus pastores?

– Doutor, *I'm not fool!* E sim, minhas palavras que enlouqueceram.

– Por que falas assim? Silêncio! *Não deixarão você experimentar em seu canto*⁷⁵.

– Que há nisso de estranho! *A um corcunda pode-se falar perfeitamente de um modo torto!*⁷⁶

– *Sir*, tenho fome. A pança é um sepulcro voraz. Simples posse dos senhores da corte, reis, bispos e até taverneiros. Nosso estômago é um motor de criação, cada vez que ronca traz uma inspiração. Somos possuídos. Um brinquedo perigoso.

– Quando o riso não está junto ao poder?

– E não são risíveis os ditos “poderosos”? *E qual é, afinal, o rei que o consegue? Dançar sem parecer ridículo*⁷⁷.

– Desfilamos pela história de braços enlaçados, numa longa marcha nupcial, com as figuras representantes do poder, numa união contrapontual de aparentes contrários. A burla e a paródia têm sido os cavalos encilhados para a fuga e a captura dos bobos no altar, mas quase sempre os cavalos também servem ao rei e empacam diante da corte.

– Por isso é preciso usar o chicote! *Dar uma chicotada energética na sensibilidade de quem participa! Tais golpes não podem falhar*⁷⁸.

_ “Direito de ofício”. O ofício, “a arte”, do bobo da corte! Por isso, dão-me ouvidos e posso jogar. Legitimamente tolerado! A infâmia fora do escuro das masmorras, iluminada pelo brilho dos dentes das nobres bocas que riem. Sirvo ao deleite dos senhores! “Quem vive para agradar, deve agradar para viver”⁷⁹.

– Violentar, mas *dulcemente!* Como um aleijado, demente, deformado coberto de mel. Melado como recém-nascendo da vagina da terra. Tão bem alimentado e celebrado pelos seus com honras e pompas rituais, para logo ser lançado ao abismo! Sacrifício aos deuses! Bode expiatório⁸⁰. Para expurgar o mal. Simbologia do malefício.

– Paizinho do céu, a nós que não pudemos ser teus filhos, e sucumbimos desgarrados no prazer de nosso mal-ofício: livrai-nos do mal, deixe-nos o mel. E é lançado ao abismo! Papai do céu, eles sabem o que fazem. Caiiiii o sacrifício, lambendo-se e sorrindo, enquanto sopra em eco do abismo: o mel é tão doce! Caindo em tentações. Tão doce o fel da vida!

– Ah, o fogo é tão lindo. Você já viu os seres do fogo? Você já viu os seres que são queimados nas fogueiras que os humanos fazem? Que lindo espetáculo! Bruxas, hereges e índios que enquanto queimam murmuram uma longínqua canção.

– Come, dorme, bebe e veste andrajos à custa das majestades. Como pode ter o rei um inimigo assim?

– A liberdade oficial dada ao bobo da corte oficializado! Mas enquanto liberdade liberando-se vai, e ultrapassa até mesmo o próprio bobo. *Uma liberdade*

extra-humana que coincide com a exploração combinatória das linhas virtuais que pulsam no infinitivo de cada verbo que a humanidade foi e é capaz de enunciar pela boca, posturas e atitudes de cada verbo que os animais são capazes de ruminar, de cada verbo que os vegetais são capazes de germinar, que os minerais são capazes de sintetizar e misturas, que as coisas são capazes de suscitar...⁸¹.

– Animalar, vegetalizar, mineralizar, coisar, criançar. Palhaçar.

– Fabular, dramar, brincar, jogar, poetar, artesanar, corporar, rir, corporir.

– Rir-desarticular-animalar-perderalinguagem-estremecer-gaguejar-movimentar-amolecerascarnes-soprar-efervescer-cair-rolar.

– Stopar, please. Calar, despallavrar, silenciar, cessar de tralalar!

– Pelar. Peler. Epidermar.

Perder peles.

Fazer peles.

Criar corpos. Epidramar.

Jogar, lançar.

Lançar-se ao que é mais profundo do que todo fundo...

– O que é, o que é... que é mais profundo do que toooodo fundo?

– *O que é mais profundo do que todo fundo é a superfície.*

A pele⁸².

– Para tal, é preciso a prudência de jogar a arte dos disfarces! Criar uma pele de máscara para um jogo, um teatro de vida⁸³. Potencialização poética e de vida por arte-ofício do corpo-em-máscara. Atravessar o abismo fazendo a sua própria terra. Superfície de composição. Neste e com este mundo que nos atravessa e invade nossos poros enquanto nele nossos corpos atravessam. Abismar. Fenda na superfície do corpo, de onde jorra um corpo-em-máscara. Em área de jogo, erigindo a superfície da cena em um acontecimento. Do abismo do caos criar seu pedaço movente de terra caosmótica. E lançar em terra a sua própria terra-de-mundo à terra

deste mundo. Criar existência poética com o que existe, onde existimos e resistimos com alegria pela criação afirmadora. Dançar sobre este plano-abismal e cair de nariz no colo da sua própria terra sobre a terra.

– Se você cair, quem é que te segura?

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia.

– Veja bem a piada atroz do idiota sem máscara. O inofensivo idiota da aldeia.

Ouvem-se ao longe risos prolongados da mais pungente idiotia.

– Lovely conde bufão, escute! Esses são os risos que se ouve, às vezes, no silêncio das noites sem estrelas. Embora ouçamos estes risos, aquele que os emite, contudo, não está perto daqui; pois esses gemidos podem ser ouvidos a três léguas de distância, transportados pelo vento de uma cidade a outra⁸⁴.

– Vozes nos acometem, mesmo quando caminhamos tranqüilos pelas beiras dos caminhos, despontando um barulho medonho aos ouvidos alheios. Um jogo?! Qual diabo está fazendo-se?

– Euh! Euh!

– Ah! Ah! (em tom lastimável pelas ruas). Estrelas! Estrelas!

– No entanto, não dirigia sua voz a ninguém, nem respondia as vozes humanas. Entretido com interlocutores invisíveis⁸⁵.

– Desde sempre a cabeça baixa para a terra, que gostava de beijar de vez em quando.

– O olhar extraordinário dos loucos!

– Sozinho e largado a trejeitos estranhos pelos caminhos menos freqüentados, fugia do olhar humano.

– Falava com as árvores, as fadas, o diabo e dava urros assustadores. Sua voz tem qualquer coisa de infantil. Um sorriso tolo é o que lhe vem frequentemente aos lábios.

– Recusava-se a sentar-se na mesa com os homens. Fazedor de excentricidades e coisas ridículas. General de um exército de repolhos.

– Direita, esquerda, direita!

– Lá se vai a cabeça de repolho verde de um soldado de legumes desfolhado. Desfeito pelo bastão do general, pois há horas cismava em não acompanhar a marcha sincopada do pelotão.

– Direita, esquerda, direita!

– Levado por uma espécie de furor atira-se dentre os legumes do jardim em pleno cataclismo das batalhas. Uma gargalhada, era a resposta às perguntas ou censuras que lhe faziam devido a suas esquisitices. Diante da lareira via seres do fogo.

– Venha ver! Venha ver!

– Fogo! Fogo!

– Acabava fugindo amedrontado com suas próprias fantasias. Queria correr desvairado pelos campos como os bichos de chifre e as vacas no cio. Rumava aos prados para fazer enterros e desenterros de brinquedos e animais, simulando as pompas de um funeral, acompanhado por um cortejo de crianças curiosas.

– Gostava de assustar crianças. Inventor de armas esquisitas, palavras inventadas, engenhocas de guerra e caça de brincadeira.

– Um fraco idiota sem máscara, não é um jogador da potência do falso. Ao invés de artistar a sua própria máscara, deteve-se no personagem ordinário de idiota, emblemático papel de seu tipo social!

– Tornou-se idiota de deus, das leis, da família, de uma cena cotidiana extraordinária. Monstro oficialmente social, factual, patológico e ordinário para um auditório de vizinhos e bicadores de carniças. Astro para as atrações centrais de um *freak-show-televisão* da mortificação, do medo, da doença, do julgamento, da renegação, da fraqueza.

– Disseram que se divertia atormentando animais. Disseram que crucificava rãs e passarinhos. E depois ficava diante deles olhando-os e punha-se a rir como um imbecil até que estivessem mortos, expiando suas dores.

– *Now-here... No-where...* tomado por mais uma de suas diabruras ele ri muito. Um riso singular, o riso dos imbecis.

– Ri sem parar durante quartos de hora inteiros, mas sempre com um riso de imbecil.

– Ri sem motivo, de rolar no chão!

– Não rias tanto, que assim ofendes a Deus! Como pode rir assim diante do Juízo Final?

– Ri em resposta.

– Depuseram em tribunal: abaixem a calça do general! Quiseram: morte! morte! Leram a sentença final: _ “outrora foi incluído entre os vivos. A esperança dizia que um dia de sua linguagem todos os povos maravilhados viriam render-lhe homenagens e ele morreu!...” E executaram.

– Tragam nossa majestade! Aquele que por nós leva a coroa na cabeça. O idiota sem máscara! O idiota que ri com a mais pungente idiotia. Mais um Pierre Rivière, um tipo de idiota inofensivo das aldeias e de um riso imbecil!

– Troteando com braços e pernas, a cabeça pendente batendo no chão. Mula-com-cabeça. Ao seu redor todos devolviam ininterruptamente a coroa que caía intermitentemente da cabeça largada pelo corpo daquela majestade.

– O idiota sem máscara! Em nome do pai, em nome da história, em nome da glória. Agiu entre a morte e a morte. Matou e morreu. Nada suficiente para tornar-se órfão da espécie e traidor de seu próprio reino. Abram alas, abram alas!

– Abram alas para a troca da guarda real! Atenção menestréis para a nota fina, embocadura nas pregas. Tema musical: “Um ocaso para os Juízos Finais”.

(Soa a banda triunfal em sinfonia virtuosa de peidos e arrotos⁸⁶ em sol maior.)

Livro do ponto – cena VIII

⁶⁸ O'NEILL, Alexandre apud TADEU, Tomaz. Panfletinho ordinário, acesso em 20 de junho de 2006. No original: Você tem-me cavalgado, / seu safado! / Você tem-me cavalgado, / mas nem por isso me pôs / a pensar como você. / Que uma coisa pensa o cavalo; / outra quem está a montá-lo.

⁶⁹ LAUTREAMONT, 2005, p.93. No original: Ouvem-se ao longe gritos prolongados da mais pungente dor.

⁷⁰ Homem-tronco a partir do ator de Sideshow: Prince Randian. Cf. *Freaks* (1932), filme de Tod Browning.

⁷¹ A criada Baubo interpelou a deusa Deméter com chistes e facécias obscenas a fim de alegrá-la, quando esta se encontrava colérica e estéril pelo rapto de sua filha Core. Como a deusa prostrada não aderiu às provocações chistosas de Baubo, a criada deu as costas à deusa, levantou a saia e mostrou-lhe a bunda, finalmente Demeter ri. (Cf. Brandão, 1993, vol. 1, p.273).

⁷² FEIL, 2008, p. 30. No original: “Ora, mas a questão nunca foi a da felicidade (a qual é inerente às coisas que vivem; não é ela que deve ser buscada), mas sempre foi a de fazer outra coisa de nossas vidas; arrepiar-se todo sem precisar pedir perdão.”

⁷³ *Freaks* (1932), filme de Tod Browning. Canção dos *freaks* em banquete.

⁷⁴ SHAKESPEARE, 2001, p.87.

⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10.

⁷⁶ NIETZSCHE, 2005, p.174.

⁷⁷ TAVARES, 2005, p.161.

⁷⁸ “[...] dar uma chicotada na sensibilidade de quem dele participar. Eu digo dele participar, pois o teatro, naquilo que ele tem de sagrado, é como um sacrifício, como um rito que age [...] Pois essa ação, da qual falo, é orgânica [...] Ela se dirige diretamente aos órgãos da sensibilidade nervosa [...] Tudo isso para voltar a essa idéia de que o teatro age e que é suficiente saber manejá-lo. [...] Eu gostaria de fazer um teatro que sirva, que se dedique a captar as forças que o teatro pode captar. [...] Não é um teatro de estetas. Os meios de ação física e técnica de que dispõe, dirigidos sobretudo aos nervos e não à razão, são fatais. Tais golpes não podem falhar”. (ARTAUD, 2004, p.117-118)

⁷⁹ JHONSON, Samuel apud TOWSEN, 1976, p. 30

⁸⁰ Ritual de *Pharmakós* ou do bode expiatório. Os nascidos aleijados, torpes, dementes, mal formados eram considerados a materialização de forças malignas. Nos rituais gregos de expiação e purgação dos malefícios, estes “*freaks*” eram bem tratados com alimentos, banhos e honras rituais, e após, eram perseguidos pela comunidade em corridas, nas quais eram surrados e chicoteados com raízes até o limite do povoado, sendo expulsos e desterrados, ou então, eram sacrificados em benefício da coletividade, sendo lançados diretamente dos penhascos ao mar. Também havia rituais de bode expiatório, para a fertilidade do solo (Cf. BRANDÃO, vol. 2, 2001, p. 103).

⁸¹ ORLANDI, 2007, p. 188. No original: “[...] liberdade extra-humana, digamos, aquela que coincide com a exploração combinatória das linhas virtuais que pulsam no infinitivo de cada verbo que a humanidade foi e é capaz de enunciar pela boca, posturas e atitudes, de cada verbo que a humanidade foi e é capaz de desbravar pelas artes, ciências, técnicas e filosofias, mas também de cada verbo que os animais são capazes de ruminar, de cada verbo que os vegetais são capazes de germinar, que os minerais são capazes de sintetizar e misturas, que as coisas são capazes de suscitar [...]”.

⁸² DELEUZE, 2003, p. 143.

⁸³ “Em uma palavra, com este teatro nós reatamos com a vida em vez de nos separarmos dela. O espectador e nós mesmos não poderemos nos levar a sério se não tivermos a impressão muito nítida de que uma parcela de nossa vida profunda está empenhada nesta ação [...]. Cômico ou trágico, nosso jogo será um desses jogos em que em um dado momento a gente ri amarelo.” (ARTAUD, 2004, p. 34)

⁸⁴ LAUTREAMONT, 2005, p.94. No original: “Esses são os gritos que se ouve, às vezes nas noites sem estrelas. Embora ouçamos estes gritos, aquele que os emite, contudo, não está perto daqui; pois esses gemidos podem ser ouvidos a três léguas de distância, transportados pelo vento de uma cidade a outra.”

⁸⁵ Personagem infernal inspirado em Pierre Rivière – emblemático idiota e excêntrico da aldeia, a partir do uso dos relatos de testemunhas e dos depoimentos compilados e analisados por Foucault e outros autores em “Eu, Pierre Riviere, que degolei a minha mãe, a minha irmã e o meu irmão: um caso de parricídio no século XIX”.

⁸⁶ Sinfonia em homenagem a fala do erudito Jorge (sacerdote da negação), personagem de O Nome da Rosa (ECO, 1983, p. 535), 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): “Se um dia – e não mais como exceção plebéia, 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 conclamará 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!”



– CENA IX –

Carnaval coroado

(Rufam os tambores com a entrada dos entes da noite. Entram em multidão os bufões que vêm das montanhas, dos guetos, dos pântanos, dos livros, das grutas, das esquinas, das urbes percutindo a terra com os pés bailantes, numa jocosa procissão sacrílega dionisíaca.)

– *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, com os risos em 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 idéia de senti-los dançar sobre minha tumba, sem que eu mesmo ordene e ritme a medida, então eu me desesqueleto, eu me desmultiplico, e aí está! Eles batem em suas próprias mãos, eles choram de rir, e aí está, tão claro como as lágrimas de um pescador⁸⁷.*

– Eu vim lá do fundo do mar, eu vim lá do fundo do mar. Ave-Maria morreu sem dentes de tanto blasfemar. É Cristo-ridente⁸⁸ bailando dentre os bufões com a coroa de heras, dançando com a sua mãezinha. Ave-nua, ave-mulher, ave-mãe, ave-bacante. Evoé!

– iiiiii óoooooooo⁸⁹

– Da lâmina da foice mortífera do idiota-sem-máscara, fendemos vinte e duas rosas vermelhas que brilham nos volteios malabarísticos dentre as mãos das siamesas Tânatos e Eros.

– iiiiiiiiii óoooooooo! Evoé!

– No cabo de sua foice eclode uma cabeça fantasmática, esculpi-se um bastão de *fool*. As estocadas com um bastão de *fool* são cintilâncias, da agonia desta morte só brotam risos.

– Encantamento para a subjugação de toda e qualquer castração, mortificação, sacerdotismo, recalçamento, adoecimento pelo que age contra a vida e

– Dos corpos esvaziados dos loucos, assassinos, drogados, foras-da-lei, pecadores, parricidas, vagabundos, suicidas, desviantes, depravados, nossas larvas fiandeiras costuram os figurinos dos Arlequins, que sobre os corpos dos saltimbancos matizam vivas cores com o infinito.

– iiii óoooo. *“Vou beijar-te agora, não me leve a mal, hoje é carnavaaaal”.*

– Basta de vapores, passe-me o narguilé, não vês que isso tudo não tem pé nem cabeça?

– Tuuuuuuu? Quem és tuuuuuuuuu?

– A Morte capturada pelos bufões num jogo de crianças.

Guerreiros com guerreiros fazem zigue-zague zigue!

Morte, ó morte! O que significa estar morto?

Guerreiros com guerreiros fazem zigue-zigue zague!

Vivos, ó vivos! O que significa estar vivo?

– Trocam suas máscaras em um passa-passa-passará. Um jogo para a fuga dos escravos de Jó. Guerreiros com guerreiros fazem zigue-zague zzzzzzzz. Morte com máscara de bobo, bobo com máscara de morte. O riso e a morte tocam todos os homens. Mas a morte de máscara nos dá riso! Assim a vida ganha mais e mais chances, enquanto os bobos, os *fools* e os bufos jogam com a morte. E lá vai um Zé Pereira que se vai! *E será que ele é, será que ele é... Parece que é transviado, mas isso eu não sei se ele é!*⁹²

– Corta a cabeça dele! Tum-tum! Corta a cabeça dele!

– Peguem! *Ou eu encafuo todos e mando cortar-lhes a cabeça! Eu sou rei ou não sou?*⁹³

– A morte brinca de pega-pega, só quer correr atrás de Pai Ubu, afirmação demasiado humana, bufão jogando a máscara de rei! Rei da covardia, se tremendo, se cagando de *merdra*, tentando reinar sobre a morte que ri. – *Ah! Mãe Ubu, tu me insultas. Tenho ganas de te engolir. Coitadinho! Se te livrasses de mim, quem te remendaria os fundilhos?*⁹⁴.

– Basta de desordens, tome o narguilé. Não vê, menina, que o gato não tem cu, nem fundilhos, nem pés e nem cabeça. Nem rabo, nem patas, nem pêlos, nem olhos... Só um... sorriso!

– Pimponeta que faz ping-pong! Não interessa em nada os decepadores de cabeças, e sim o que se faz com o que eclode dos corpos, pois que de uma cabeça decepada de Medusa petrificadora é que salta Pégasus – um cavalo alado.

– Uma velha bateu na minha porta, ela disse roda-roda, põe a mão no chão. *Excuse me* senhor, é preciso montar na majestade, e usar o bastão de *fool*!

– É dia da coroação do tolo: o idiota sem máscara! O réu será desfilado pela cidade na garupa de um asno para ser punido por todos pelo riso⁹⁵. Humilhado pelo riso alheio. Ridículo-risível.

– É preciso uma máscara para que o riso sopra como vento do ventre, diante dos que morrem. Por um riso da terra! Domar as forças e dobrá-las, afirmando-as na prudência da arte dos disfarces. Não escolhamos nem o cu do bode, nem o rosto de deus. Basta de bodes expiatórios lançados ao abismo. E sim abismar, que venham todos os bodes de máscaras dionisíacas para o entusiasmo do jogo (obs)cênico dos corpos-em-máscaras, propagando o contágio de vida pelo êxtase do acontecimento teatral.

– Multiplicidade de máscaras, por linhas positivas de arte, para emitir de dentro dos buracos negros do rosto, e como orifícios de máscara, fazê-los cuspir como um cu na muralha branca das caras, nossas próprias caras desfiguradas. Um rosto só pode servir a uma máscara, para tornar-se, enfim, corpo! Com nossa própria cabeça engolida pelo ventre, as tripas pensando pelo cérebro. Fazer das tripas coração. Corpo de máscaras por trás de máscaras, por frente de máscaras, lado a lado de máscaras para poder continuar na potência do jogo⁹⁶. Jogando o insensato e incessante jogo da comédia-poética da existência!

– Tragam a majestade. Parem: um porém! Um tolo, para poder ser coroado com heras, necessita de uma máscara de jogo! A loucura patológica pela loucura artificiosa. *Me cago en dios*: necessidade ou *necedad*?

cavalaria do exército inglês, tenha vindo a criar o circo eqüestre ou de cavalinhos, dando aos seus colegas aposentados da cavalaria militar uma saída pelo circo, onde apresentavam proezas, adestramentos e acrobacias. Tendo o circo moderno saído daí. Aqui importa, que no início é o afecto. *Pois, triste mesmo é ver um cavalo troteando. Aquela exuberância decadente toda lhe foi imposta. Uma verdadeira danação. Mas é preciso buscar saídas pra isso tudo*¹⁰⁰.

Do estômago ainda despontavam multicores sobre a terra, larvas em andar de regurgitação. Aquele pedaço é uma multidão. Multicores larvários. Efeito de sensação.

Livro do ponto – cena IX

⁸⁷ Do farsista Songe-Creux, ano de 1515. In: FABRI; SALLÉE, 1982, p. 77 – *tradução nossa*.

⁸⁸ O riso no catolicismo foi julgado como gesto impudico, demoníaco, mundano, nefasto, obsceno, indecoroso, imbecil, grosseiro, vil, expressão plebéia e de ignorância. Manifestação de impulsos desordenados que deviam ser controlados, educados, repreendidos, assim como o corpo (que ri). Proibição das potências atuantes, desordenadoras e vivificadoras do riso. Eis o que ordena São João Crisóstomo, Bispo de Constantinopla (século V), seguindo as premissas de São Paulo: “Chorem, meus caros irmãos, chorem 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). Ademais, o bispo afirma com São Paulo, que Cristo nunca teria rido. “Ai de vós os que agora rides! Porque gemereis e chorareis.” Moral de negação da vida, do corpo e da terra em prol de um outro mundo transcendente, pela pregação do pecado, da culpa, da dívida e da descrença neste mundo, necrosantes do corpo e da terra. A recompensa no além-mundo pelo sofrimento mortificador aqui neste mundo, neste corpo: 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, implicação dadivosa neste mundo no ato de criar e afirmar uma existência, e a divindade-mundana desta existência, ainda que na ruína de qualquer “eu”, sujeito que tenha ocupado o lugar de Deus. Desmembramento dionisíaco na multiplicidade e criação poética; patética de metamorfoses para compor um corpo-em-máscara em arte-vida, para se apaixonar e apaixonar, com alegria, prazer e potência.

⁸⁹ A Festa dos Loucos era uma festividade popular ocorrida no contexto dos cultos e igrejas cristãos, na Europa medieval (século XV), na ocasião de celebração de Ano Novo. A Festa dos Loucos se configurava como uma missa às avessas, um encontro festivo, vivenciador do riso, do contra-senso. Uma paródia cômica do ritual sagrado da missa era realizada com zombarias e derrisão pela população local, com burla e chacota dos homens ditos superiores. Na dinâmica da festividade ocorria a inversão das funções e dos papéis da ordem e da hierarquia eclesiástica, em um evento coletivo que parecia constituir uma “verdadeira” experiência religiosa (*religare*) profano-sagrada, ainda que, de caráter provisório, excepcional, lúdico e teatralizado – oficializada e permitida pelos padres e clérigos, que também participavam. “Padres e clérigos podem ser vistos portando máscaras e monstruosas visagens no momento de seu ofício. Eles dançam em coro vestidos como mulheres, alcoviteiras ou menestréis. Eles cantam frívolas canções licenciosas. Eles comem chouriços no altar enquanto a missa é celebrada. Eles jogam dados no altar. Eles incensam a igreja com uma fétida fumaça de solas de sapatos velhos queimados. Eles correm e pulam pela igreja, sem mostrar um mínimo traço de vergonha pelo o que fazem. Finalmente, eles saem pela cidade e se mostram em trapos estragados e carroças; despertando o riso de seus semelhantes e espectadores numa performance infame, com indecência de gestos e versos obscenos e impudicos (*tradução nossa*)” – este é um trecho de uma carta endereçada às catedrais francesas pela Faculdade de Teologia da Universidade de Paris,

em 1445, condenando a realização da Festa dos Loucos (TOWSEN, 1976, p. 16). Na Festa dos Loucos, o baixo clero e os iniciantes no ofício católico usurpavam as funções de seus superiores parodiando-os cômicamente, e também, apresentavam um humilde subdiácono como arcebispo eleito para a massa zombeteira. Laicos e clérigos trocavam de vestimentas entre si, muitos homens se trajavam como mulheres e frequentemente todos levavam um par de orelhas de asno na cabeça. Em alguns povoados, a fuga de Maria e José ao Egito era parodiada e acompanhada por um cortejo burlesco, em que todos seguiam um asno pela cidade, até ingressarem com o animal na igreja, onde eram recebidos com muito vinho. Na igreja realizavam a Missa do Asno em que os laicos assumiam o lugar dos clérigos na cerimônia, vestindo o traje sacerdotal ao avesso. “O celebrador da missa erguia a bíblia de cabeça para baixo e simulava a leitura desta, para tal, usava lentes substituídas por cascas de laranja”. (TOWSEN, 1976, p. 17). No lugar das respostas tradicionais aos cânones em latim, a massa efervescente gritava como um asno: iiióoo! Os miseráveis se tornavam os bispos dignitários, distribuindo as bênçãos do riso desordeiro, na manifestação do mundo plástico das inversões e da folia profana. Evidentemente, o alto clérigo da igreja católica acabou por instaurar medidas contra a realização da Festa dos Loucos e da Missa do Asno, chegando à abolição formal desta manifestação. “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)

Em *Assim Falou Zaratustra* há o episódio da adoração do burro pelos homens superiores – adorado como um novo deus inventado, um deus ressuscitado ou necessidade de nova crença tomando o lugar da ausência do onipotente e único Deus, anunciado como morto. Eis que dentre muitas questões, Zaratustra lança: “Que foi que inverteste? Por que te converteste?” Zaratustra após assombrar-se com aquele “bando de truões e palhaços” disfarçados, tomados por uma “ardorosa impulsividade de crianças”, inicia a falar: “[...] há necessidade de novas festas, – de um pequeno e valente absurdo, de um qualquer ofício divino e festa asinina, de qualquer velho e alegre e louco Zaratustra, de um vendaval que varra de vossas almas aquilo que as tolda. Não os olvideis desta noite e desta festa do burro, ó homens superiores! [...] só os convalescentes sabem inventar tais coisas!” (op. cit., p. 367-369) E eis que o burro é também aquele que diz sim, mas o sim da resignação, do carregador de fardos (Cf. DELEUZE, 1976, p. 151).

Vestir as orelhas e o grande falo do asno, prestar o lombo à mula parturiente, na asneira ridente do berro jocoso de jegue, na passagem e no transporte animalesco dos humores por uma poética afirmativa pelas potências do falso do corpo-em-máscara. Linguagem intensiva e de signos corpóreos diretos da máscara em transpassagens animais. Berro de asnos nos coitos e fluidos da alegria trágica-dionisíaca da criação e poética de máscaras. “Vou no corno levado do unicornado. Sou Pã! lô Pã! lô Pã Pã! Pã! Sou teu, teu homem e teu afã, cabra das tuas, ouro, deus, clara, carne em teu osso, flor na tua vara. Com patas de aço os rochedos roço, de solstício severo a equinócio. [...] Na força de Pã! lô Pã Pã! Pã!” (CROWLEY; PESSOA).

⁹⁰ NIETZSCHE, 1992, p.60.

⁹¹ O *batocio* é um objeto cênico (espécie de porrete) que o Arlequim da *Commedia dell'Arte* leva em seu cinturão, uma arma-de-Arlequim, com a qual o próprio Arlequim costuma

apanhar. O bastão do *fou* ou *fool*, o *marotte* é considerado símbolo da loucura. Dioniso também porta um tirso. Assim como Pã, deus dos pastores e rebanhos, leva um cajado. E Artaud, o seu pau irreligioso, a bengala mágica. O porrete de palhaço no circo tem o nome de *slapstick*, como também são chamadas as cenas e *gags* cômicas de pancadaria e bofetadas. As Arlequinadas eram cenas de perseguição feitas por cômicos cascadeiros (*cascadeurs*), tombadores, saltadores, golpeadores (*knockabouts*) que apresentavam uma vertiginosa sequência de quedas, mergulhavam voadores em um cenário cheio de truques, alçapões com brechas ocultas de entradas e saídas, paredes e catapultas de propulsão que os impeliam em saltos ousados, em cenas de selvagens caçadas e façanhas acrobáticas vertiginosas.

⁹² Marchinha de carnaval. “Cabeleira do Zezé”, de João Kelly e Roberto Fassal.

⁹³ JARRY, 1987, p. 67. Fala de Pai Ubu.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁹⁵ As *sociétés joyeuses* (França, século XV e XVI) eram formadas por congregações de diversas guildas que deram vazão à Festa dos Loucos, transformada em procissão festiva e caótica pelas ruas. A paródia da missa e dos tipos religiosos desenrola-se com ainda mais licenciosidade, burla e ousadia pelas *sociétés joyeuses*. A criação e o uso de versos cômicos e satíricos eram cada vez mais incorporados aos festejos espetaculares. *Sotties* (peças satíricas) eram encenadas e o evento central das paradas festivas era a coroação do tolo ou do louco. *Conheço ainda alguns tontos do carnaval que persistem na capa dos loucos. Quando começa o tempo sagrado, incomodam todo mundo: uma parte mancha completamente a cara e disfarça o corpo por inteiro, e corre por aí ao modo de fantasma. [...] Se corre com bulício pelas ruas, entre a sujeira, como se estivesse caçando abelhas; e o que se comporta com maior loucura, pensa que merece a coroa. Passam de casa em casa, se empanturrando sem pagar com dinheiro [...] o demônio inventou este jogo! Quando se deveria buscar a salvação da alma, se dança na corda dos loucos (tradução nossa, BRANT, 1998, p. 332).*

O coro dionisíaco e a coletividade da festa em desregramento, estado de multidão, êxtase, licenciosidade, obscenidade, animalidade, carnalidade, brincadeira jocosa, encontro de corpos, efusão de massa – apresentam-se como uma louca necessidade recorrente sobre várias formas e diferentes forças no tempo e no devir da humanidade. Ritos de fertilidade, Saturnais romanos, Festas dos Loucos, carnavais, bailes funks, folias e folguedos, futebol... Querer não apenas a inversão, mas a mistura dissonante, o encontro de forças e corpos subversivos do *status quo* e da hierarquia social – mais potência de e na multidão impessoal: massa múltipla de vibrar e refazer corpos e mundos. Política-erótica de existência-resistência.

As *sociétés joyeuses* também usavam a burla como forma de punição e correção de atos julgados perniciosos. Aqueles que cometiam qualquer ato despropositado ou que violassem as normas e as leis do código social eram expostos ao ridículo perante todos, sendo alvo de derrisão e escárnio. As *sociétés joyeuses* realizavam *charivaris* que tomavam a forma de uma procissão burlesca pela cidade, em que o “réu” (ou a sua imagem) era carregado na garupa de um asno (Cf. TOWSEN, p. 373, 1976), e às vezes eram encenadas

zombarias contra o descumpridor da ordem cívica e moral. A humilhação posta pelo riso público era uma forma de justiça e de exposição públicas dos corruptores, ladrões, agressores e desordeiros. A exposição ao ridículo servia como um mecanismo de manutenção da ordem social e do código moral. As intervenções das *sociétés joyeuses* foram sendo proibidas por lei, desde que os aparelhos de poder oficializados foram instituindo para si o direito legal de julgar, punir e corrigir via outros mecanismos – tais como, a execução e a tortura públicas, jurisprudência pela morte e o castigo imposto e exposto nos corpos. Da guilhotina à vulgarização do ato de matar, em nome da lei e na paz do Senhor.

Como rir, soprar o hálito da vida diante de uma sociedade onto-tanato-lógica? O que pode o riso? Um riso amoral. Riso da fissura, do descoroamento da palavra de ordem tornada absurdo, do senso comum em *nonsense*, do ressentimento em esquecimento criador? Por um riso de transvalorização. Riso-de-vida, do que precisa perecer para viver. *Não com a ira, se mata, mas com o riso* (NIETZSCHE, 2005b, p.367).

⁹⁶ “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).

⁹⁷ Marchinha de carnaval. “Máscara Negra”, de Zé Kéti-Pereira de Mattos.

⁹⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.251.

⁹⁹ Em 1770, Philip Astley, oficial da cavalaria das Forças Armadas inglesa, introduziu as exhibições acrobáticas de homens sobre cavalos, que também eram realizadas ao ar livre por saltimbancos e cavaleiros virtuosos, em um edifício fechado e fixo (no qual se podia cobrar o ingresso), com uma arena de 13 metros para tais atuações. Tal configuração espacial, através dos dinamismos e movimentações circulares do artista-eqüestre com o cavalo na arena, propiciava a efetuação de uma força centrífuga sinérgica para experimentações de posturas desafiantes do equilíbrio, a realização de saltos e ousadias acrobáticas sobre o dorso de um ou mais cavalos em movimento. Disso surge a configuração circular da pista do circo moderno. Nos primórdios do circo, o espetáculo detinha-se às apresentações eqüestres realizadas por cavaleiros dispensados ou aposentados do Exército, com pantomimas de grandes feitos da história militar e cenas cômicas de acrobacia com os cavalos, o que se denominou circo de cavalos ou de cavalinhos. A arte dos saltimbancos, jograis e atores de rua, feiras e praças, com seus repertórios variados envolvendo pantomima, dança, música, etc., ingressou no circo de cavalinhos. Surgindo daí novas composições, adaptações, (re)criações e mesclas que atingiram tanto as espetacularidades na arena do circo, quanto a arte dos jograis ao ar livre. Os donos de circo iam às feiras e praças para assistir aos mais diversos artistas cênicos, a fim de torná-los parte do circo. O circo, um verdadeiro espetáculo de variedades, sempre em variação.

Circo da roda mágica de forças – a arena, a grande pista ou o picadeiro. A configuração espacial circular para a atuação e a cena, sempre operou como espaço de cosmogonia, configuração ritualística, de encontro, visões, implicação, ações-paixões,

demonstração, desdobramentos, circulação, articulação e síntese prismática de corpos-e-forças. Órbita circular do drama poético, das ações-paixões, das passagens, dos transportes e do acontecimento, na horizontalidade transcendental que dilata e religa fortemente o aqui-e- agora com sua coexistência topológica-imaterial e não-cronológica – duplos aspectos constituintes e coexistentes da realidade presentificada e presenciada. Pontos atuais e focais do jogo em movimento dos corpos-em-máscara e da platéia, em espaço de atuação-afecção cênico-poética, em ressonância de forças, intensidades, fluxos e articulações de sentidos, que também fazem seu jogo de incorporais nas esferas circulares que sobrevoam os corpos. Lances e relances de co-relações e conexões de composição, fazendo do picadeiro – espaço da cena ou da ação (drama) – um grande cone de mundo teatral atual-e-virtual (Cf. DELEUZE; PARNET, 2004, p.176). Pequenos torvelinhos ou tufão de torvelinhos. No platô da cena, em movimento de mundo.

¹⁰⁰ COSTA, 2007, p. 58.



– CENA X –

Começa paródia!

Bandos da noite caósmica. Do noturno pensamento. Entre deuses e demônios. Profetas do antes e do fim do mundo. Carnaval das formas deformantes. Entes de um sonho às avessas, do revés *du rêve* de uma dramática fabuladora. Massa movediça e turbulenta de gárgulas e quimeras ao redor do Todo- Petrificado. Sombras barrocas das figuras reluzentes. O sovaco de Cristo está à mostra na cruz, façam-lhe cócegas. Todos à sombra desta árvore humana de carne e sangue. Monstruosidade poética das pregas dos corpos despregados. Contornos do desumano. Inumano. Contorcionistas do grotesco. Imagística das figuras de Bosch, Brueghel, Goya fundindo-se ao cotidiano das existências urbanas das aldeias globais e telas eletrônicas do século XXI.

O quê não deveria ser concebido, o que não deveria ter nascido – quem foi que pariu? *E a terra com todas as partes entreabertas e mostrando áridos segredos. Segredos como superfícies. A terra e seus nervos e suas pré-históricas solidões, a terra de geologias primitivas, onde se descobrem os sopés do mundo numa sombra negra como carvão. – A terra é mãe sob o gelo de fogo*¹⁰¹. Pacha Mama, mãe-terra aceita, engendra, cria, destrói e resiste.

A peste da puta, a serpente do padre, o vinho da miséria, o riso do medo, o aleijado da ordem, a AIDS do macaco, o *funk* do evangelho, a lepra das profanas escrituras, a robótica da festa, a imigração do transviado, os gays da costela de Adão, o riso dos banguelas, o desterro dos sem-pátria: *o vento do degelo sopra, nós mesmos, os sem-pátria, somos algo que rompe o gelo e outras “realidades” demasiado finas...*¹⁰²

A des-graça: das civilizações, dos reinos dos céus, dos corpos descarnados, dos muito plastificados, da comunidade dos comuns, do indivíduo social, da ordem universal. Bufa, bufa leão: o asno come o leão e este ruge como uma criança ridente. E o camelo? Entrou pelo buraco da agulha, caiu no bico de um pinto, saiu pela perna do pato, quem quiser que conte outra ou fique de quatro. Ióóó!

Bando do lixo. Seres do refugio. Catadores de um fim. Quero ser Miss Travesti. Cachimbada da bomba atômica. A menina não sabia rezar. Beijamos uma garota, e depois queimamos um índio. English Test – Complete a sentença: a) Mister

Clinton loves a baquete. Dia de visita: depois de amanhã. Aviãzinho, 11, 12, 13 de setembro, zummm! Anunciado o recorde mundial no cultivo transgênico de maçãs da árvore do paraíso. “É este ou este?” – *this is the question* de Hamlet-bufo junto à vala dos judeus, nos campos de extermínio, nas zonas de guerra, nos massacres, nas chacinas, nas avenidas, sobre qual é o crânio de Yorick?!¹⁰³ Carandiru, caveirão, jacarezinho, avião – cuidado com o disco voador! Tira essa vitrola daí! O resto é silêncio? Ruge leão. Precisa-se do rugido do leão, simplesmente para *criar para si a liberdade de novas criações*, pois o leão é o que diz “eu quero”, e deseja uma selvagem sabedoria. Precisa-se da coragem do leão, *a coragem que acomete; porque em toda a acometida há um toque de clarim*¹⁰⁴.

Caminha sobre os mares da civilização, o povo incandescente de Estamira! Homem-par, duplo, em formato visível com roupa sanguínea e fios elétricos de nervos, mãe-incomum, aqui neste plano, em que tudo é abstrato, existente no plano visível e invisível, onde estou lá, estou cá, por todo lugar. Vocífera, bufa a ventania que pensa. Ruim mas não perversa, no sagrado não, quer sim à vida sem dó¹⁰⁵.

Buffare, bufar. Cheios de vento, *to pffffff*. Intumescências voláteis dos volumes corpóreos. Sopradores do peido, do arrotado, de vozes. Excretadores de corpos. Gozadores jocosos. Ar fôlego e sôfrego. Cara-bunda para o bofete, blefe! Baforada da erva do diabo. Veste a carapuça do asno. O chapéu tridentado. *The foolscape*. *E make a fool of oneself*. Levam na cabeça o barquinho de papel: a *Narrenschiff*¹⁰⁶. Loucura como carta de jogo. Jogadores da arte. Profanadores do rebanho, lançadores da palavra-bufa. Nietzsche, Artaud, Lautréamont, Hilda Hilst, Jarry, Estamira. Insuflam. Respiração de boca em boca.

Tensionamento cômico do indivíduo moral, blasfêmia e profanação por jogo, portanto pelo prazer, e com o riso infernal. A mostra das pústulas e verminas na putrefação dos credos, convicções, dogmas, tabus, leis, culturas, catequeses, civilizações, hegemonizações reguladoras e sujeitamentos de moldes de vida – comédia devassa.

Massa-matéria do aleijão, anômalo, pestilento, bestial, animal, infantil. Insígnias do banimento, alheamento, loucura, exílio, sentença, dizimação, exclusão – elementos de uma poética cênica afirmativa. Comédia de bufões: o regozijo dos bastardos, a orgia dos horríveis, a graça dos ateus, o encantamento dos dialetos, a infantilidade selvagem, a dança corpórea e vibrante dos corpos sobre a dor e a morte. Perturbadores do coma letárgico dos viventes, cômicos: os errantes que

atravessam de aldeia em aldeia¹⁰⁷. A vida é uma peste que insiste, e é ainda mais afrontosa no regozijo e na resistência do moribundo, do desgraçado, do faminto.

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 devires minoritários de uma sociedade, na plasmação e expressão de uma poética cênica da máscara-bufa. O bufão brinca ao fazer caricaturas paródicas das situações e tipos sociais, e pela deformação traz à superfície da máscara-bufa a *mosntração* da besta humana.

O quadro “As Meninas” de Velázquez, em que as servas e os bufos trajam a infanta, transforma-se em cena viva, onde bufões-infantis irrompem para brincarem com os trajes de um bestiário-vestiário dos tipos sociais, jogando a paródia derrisória dos papéis que nos constituem como seres de valores humanos, históricos e morais. Como quer Nietzsche: *parodistas da história universal e bufões do Senhor*¹⁰⁸.

Jogar com o uso de artimanhas e estratégias¹⁰⁹ que o próprio jogo afirmativo demandar, na sinuosidade do cinismo e da adulação artificiais, a fim de adquirir a cumplicidade e o grau de fervura para que as carnes participantes se deixem divertir também com o escarnecimento. *Escárnio: movimento para fora da carne, para fora do carnarium, para fora das gavetas dos cemitérios, para fora das torturas e suplícios, para fora das carnificinas*¹¹⁰.

A piedade, a compaixão, a comisseração são estratégias de dissimulação dos bufões, para ganharem a tolerância, retratarem-se da ofensa, do deslize de um pobre-diabo desgraçado perante os homens superiores, dos justos e dos de boa vontade. Bate na sua própria cabeça de guizos: “estúpido! estúpido! estúpido!” – e diante da condenação mostra o olho do bicho vencido, a boca aberta escorrendo a baba louca, o extravaso da inocência bestial, a imbecilidade diante dos códigos dos humanos, o corpo de réis animal, fazedor de qualquer serviço, uma coisa qualquer que nem mereceria viver por tão ífera e ínfima existência. E se assim escapa, agradece aos senhores que lhe concederam mais uma chance, e vai saindo coxo de mansinho, deixando a bunda de fora que acaba por dar o seu ar. Então, ele pára, ao olhar docilmente a face daquele que lhe assiste, e oferece um frágil sorriso de bufão.

Banidos por crime lesa-majestade: desmesura e transgressão cômica! Estrangeiros nativos que pisam no solo da pátria dos próprios sapatos¹¹¹, máscaras-nômades que cultivam e lançam sua própria terra de existência artística sobre a terra. *Mais terra sobre a terra da vida*¹¹². O fool, o bobo da corte, o bufão, o *parásito*

que enche a pança nos banquetes restritos aos nobres e vive ao lado de um senhor poderoso, e por troca de pago deve propiciar o riso e a palavra engenhosa. O morósofo, conselheiro sábio-louco, filósofo-tolo que no jogo da loucura arte-oficiosa provoca engasgos entre risos e verdades: *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*¹¹³.

O jogo do bufão-palhaço não se restringe à crítica social, e nem é portador do protesto, do ressentimento e da vingança dos fracos, oprimidos e excluídos. A profanação pela máscara se move na produção e desforra da criação de um outro corpo-pensamento poético e estético de viver, que encontra sua possibilidade e afirmação, mesmo na condição de exclusão, insígnia ou estigma social. Os bufões não se ressentem, não tem compaixão e nem querem ser incluídos em qualquer rebanho social ou de Deus, são demônios da alegria trágica da cena – cáusticos, irônicos, cruéis e infantis. A loucura, a anomalia, o desterro, a imbecilidade, inferioridade e total destituição operam como potências, linhas e termos de aliança com os quais a máscara arma um jogo de corpos-signos na poética da cena.

A paródia quando transpõe a crítica social e não se limita à chacota das formas reconhecidas, propicia a possibilidade de uma poética cênica grotesca, que não se restringe às formas da feiúra, da sujeira, da grosseria, da escatologia e da obscenidade vulgarizada.

Paródia paradoxal: o irreconhecível no semelhante. Distanciamento para poder rir e implicar-se. Uma verdade tida como verdade, levada ao limite e ao cumprimento de sua sentença tal qual em ato literal, pode criar uma axiomática de absurdos. Lógica-fabuladora. Mistura de criaturas indiscerníveis e familiaridades desposadas. Perspectivismo cênico-grotesco.

Os espectadores, na condição relativa à do casal real retratado no quadro de Velásquez, já não podem simplesmente se reconhecer na visão de sua imagem refletida, representada ou simplesmente deformada, na medida em que a transfiguração fabulante provoca o estranhamento, e o humor, um riso abismal. *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*¹¹⁴.

O riso dos tabus, dos sagrados, dos segredos, das convenções, dos costumes, das certezas, dos grandes feitos, dos grandes homens, das tragédias humanas, das vergonhas de ser um homem, do que não se pode rir. O riso do riso horroroso de Piérre Rivière. “O grito” de Munch torna-se uma gargalhada abismal, humor-terror – *quando gritamos não nos podemos esconder. O corpo vem todo à pele ver o que passa*¹¹⁵.

*Incipit tragoedia! Incipit parodia!*¹¹⁶ Jogo da comédia-trágica¹¹⁷. Riso-trágico. Por um riso que possa engolir a tragédia das mortificações, das morais e das religiões. Riso-*pharmakós*: veneno e remédio. Um forte estômago para o ventre da comédia, comédia do baixo-ventre, que possa parir vida trágica. É *o baixo ventre que impede o homem de considerar-se um deus*¹¹⁸. Presença mundana das forças no ato de fazer um corpo-em-máscara, de fazer pele e superfície para o encontro, entre massas enérgicas e expressivas, por um corpo aberto que vaza e recebe, trans-forma, cria, dá e expressa. Corpo, campo de morte e vida, arena de variação poética das forças e formas plásticas da máscara em jogo. Dobra móvel de experimentação e efetuação da experiência trágico-dionisíaca¹¹⁹ da vida-em-cena na afirmação poética da máscara.

A aproximação e o tensionamento entre o riso e a dor, *phatos* cômico-trágico: paixão alegre! Afirmação da *hybris* inocente e cômica dos desmedidos desmesuradores. Não catarse que expurga, alivia, educa, pune ou moraliza, mas afecção que vivifica. *Souffler* o sofrer. Di-verter, sub-verter, trans-verter. Cômico-trágico, doce e cruel dionisíaco. Riso que não anestesia, liberta-a-dor. Não apaziguar, acomodar, apalermar e entorpecer, mas turbilhonar pelas potências do falso da arte qualquer vontade de vida e criação. Riso – potência anárquica e dissociadora. Não salvar, não prometer. Querer. Querer-artista.

Do coro da tragédia, comentador das ações do herói e observadores de sua fatalidade, irrompe o jogo e a paródia do coro cômico actante e transfigurador. Comoção cômica. Bando de máscaras. Ecos de riso iâmbico¹²⁰ desposados pela animalidade, sexualidade, monstruosidade e perturbação de Pã. Pantomimeiros: *Pã-to-mime*. Erótica das forças plásticas de máscaras da alegria trágica. Sabá dos brincantes e máscaras cômico-poéticas.

Humor¹²¹ trágico das máscaras-dionisíacas. Cantadores de um evoé intempestivo para um deus brincalhão, das metamorfoses – menino, animal, estrangeiro, nômade, extasiante, embriagador, dilacerante, enlouquecedor – gênio do coração¹²². Dos que nascem e morrem sem cessar nesta vida, em metamorfoses de corpo-em-máscara. Queremos brincar! Queremos brincar! Máscaras da vontade de jouer, to play, jogar, atuar, performar, trans-formar. Na rua, no tablado, na pista, no ringue, na arena, no curro, no anel.

O poder das máscaras está no jogo-em-cena, pela criação e poética de corpos intensos e plásticos do encontro teatral. Transgressão de poética e de criação. Querer não apenas a obra, mas o Acontecimento¹²³. Acontecimento que faz criar a obra de expressão de signos e sentidos (inexprimíveis da linguagem) plurais, sensíveis, intensos, nevrálgicos e afirmativos que fazem explodir o tempo-espaco-corpos da obra cênico-poética na força do instante, dando e duplicando mais forças e sentidos à expressão dos corpos-tempos-espacos expressivos da obra.

Possuídos do filho da coxa e irmanados das servas levantadoras de saia: bufões, palhaços, colombinas, saltimbancos, jograis, bobos, salteadores, pantomimeiros, bufarinheiros, cascadeiros, cantantes, catadores. Estes sem bandeira que nunca formaram um grupo de combate ou de luta armada. Riso de potência anárquica, não narcótica. Potências afirmativas dos brincantes burladores que pelo poder sem seriedade dissipam o espírito de gravidade e fissuram os Juízos de Deus por *éclate de rire*.

Estilhaços de riso e metamorfoses de máscaras.

[...]

mais acolhido estás no deserto do que nos templos,

audaz como os gatos

saltas por todas as janelas

husch! E em toda ocasião,

[...]

pecadoramente são e belo e multicolor corrias

com lascivas bocarras

feliz com o escárnio, feliz no inferno, feliz e sanguinário

*ladrão, furtivo, mentiroso, corrias...*¹²⁴

Livro do ponto – cena X

¹⁰¹ ARTAUD, 2004, p.193.

¹⁰² NIETZSCHE, 2001, p.280.

¹⁰³ Yorick, crânio do bobo da corte com o qual Hamlet se depara, na cena com os caveiros no cemitério, e rememora a figura e a presença graciosas do bobo Yorick quando este era vivo (Cf. SHAKESPEARE, 1995).

¹⁰⁴ NIETZSCHE, 2005b, p.52 e 192.

¹⁰⁵ A partir de falas de Estamira – documentário homônimo de Marcos Prado, Brasil 2005.

¹⁰⁶ “Nau dos Loucos” tema literário e pictórico da Renascença. Título do livro de Sebastian Brant (1457-1521) que expõe como loucura uma série de vícios, erros, defeitos humanos e comportamentos, que são ironizados por uma sátira de tom moralizante, em que a concepção de louco é ligada à concepção de pecador, em contraste com a figura ideal do sábio e cristão prudente. Porém na obra de Brant, estão todos os homens inclusos na Nau dos Loucos, até mesmo o próprio autor nela se coloca, o humor vaza e subverte mais fortemente do que a própria intenção moralizadora do autor. A Nau dos Loucos realmente existiu – os loucos eram escorraçados de suas cidades e entregues aos barqueiros para que pelo mar fossem despachados para outras cidades estrangeiras, conforme Foucault (2000, p. 12) nos escreve belamente, sobre o louco na Nau *“tornado prisioneiro de sua própria partida, na água que leva embora e purifica, pela navegação a entrega do homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado ao seu próprio destino, todo embarque, é, potencialmente o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. [...] simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. [...] não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar da passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. [...] É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. [...] Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.”*

¹⁰⁷ “A comédia nasce nas Komai, ou seja, nos vilarejos dos camponeses, como celebração jocosa.” (ECO, 1983, p. 530). Em Atenas (600 a.C.) celebravam-se festas em honra a Dioniso, 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. “A Cerimônia central consistia num *Kômos*, quer dizer aqui no caso, numa 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 [...]” (Cf. BRANDÃO, vol. 2, 2001, p.126-127)

¹⁰⁸ NIETZSCHE, 2005a, p.115.

“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)

¹⁰⁹ “O sujeito é muito sábio, e por isso banca o bobo; pra fazer bem o papel, precisa de muito espírito. Tem de saber perceber com quem ele pode brincar, que tipo de pessoas são, esperar o momento certo, e , como um falcão de caça, dar o bote em qualquer pena que passar pelos seus olhos. É uma profissão tão difícil e exigente quanto a arte dos sábios. Usar sabiamente a bobagem, é isto que é preciso, porque as bobagens dos sábios lhes tiram todo juízo.” (SHAKESPEARE, 1990, p. 105).

¹¹⁰ LULKIN, 2007, p.38.

¹¹¹ Scogan, bobo do rei Eduardo IV, devido à suas incontáveis desmesuras e transgressões cômicas, foi banido por crime lesa-majestade, prometido à pena de morte pelo rei caso voltasse a pôr os pés sobre o solo da Inglaterra. Porém, após um tempo de andanças pela França, Scogan retorna asseverando que ninguém tinha o direito de matá-lo, e exhibia traquinias os pés completamente enlameados de solo francês, alegando pisar em terra estrangeira (Cf. TOWSEN, 1976, p.27).

¹¹² ARTAUD, 2004, p.266.

¹¹³ Foucault (2000, p.14) avalia o papel do louco ou bobo do teatro, no final da Idade Média, como detentor da verdade, em que a noção de loucura, alia-se à crítica social e moral; e também a loucura mostra a sua razão, e a razão a sua loucura, em correlações paradoxais de reciprocidade e rejeição. Em Elogio da Loucura (ERASMO, 2006, p.55) a loucura profere: “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”.

¹¹⁴ KAYSER, 1986, p. 40.

¹¹⁵ TAVARES, 2005, p. 84.

¹¹⁶ Começa tragédia! Começa paródia! – NIETZSCHE, 2001, p.10.

¹¹⁷ “*Deleuze*: – Trágico, cômico são ainda categorias da representação [...]. *M. de Gandillac*: – A bufonaria, o grotesco, a chacota pertencem, creio, à região do trágico. [...] *J. Wahl*: – Creio que a resposta que Deleuze teria podido dar é a questão quando?, porque há momentos em que tudo isso vem a ser trágico e há momentos em que isso vem a ser... (DELEUZE, 2006, p.146).”

“[...] nós nos propomos como tema: *a atualidade* entendida em todos os sentidos; como meio: *o humor* sob todas as suas formas; e como fim: *o riso absoluto*, o riso que vai da imobilidade babosa à grande agitação das lágrimas.” (ARTAUD, p. 2004, p.52)

¹¹⁸ NIETZSCHE, 2005a, p.69.

¹¹⁹ “Dioniso 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. [...] 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. [...] ‘O herói é alegre, eis o que escapou até agora aos autores das tragédias’ (DELEUZE, Op. cit., p. 14). Nunca se compreendeu, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. Outra maneira de colocar a grande equação: querer = criar. [...] Trágica é afirmação, porque afirma o acaso e a necessidade do acaso; porque afirma o devir e o ser do devir, porque afirma o múltiplo e o um do múltiplo. Trágico é o lance de dados (Ibidem, p.30)”.

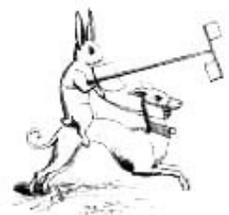
¹²⁰ Iambe, filha de Eco e Pã, é outro avatar da serva Baubo (dáimon feminino) que fez rir Deméter, ao mostrar-lhe o que havia oculto por trás do véu da sua saia, a bunda.

¹²¹ “[...] o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a “quarta pessoa do singular” – suspendendo-se toda significação, designação e manifestação, abolindo-se toda profundidade e altura.” (DELEUZE, 2003, p.143)

¹²² NIETZSCHE, 2005a, p. 177.

¹²³ “Chegar a esta vontade que noz 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 expresso que nós dá sinal e nos espera”. (DELEUZE, 2003, p. 151-152)

¹²⁴ NIETZSCHE, 1994, p. 69 (*tradução nossa*- “*Sólo loco! Sólo poeta!*”).



– CENA XI –

Séries de um jogo de máscaras

VIDA – Jogadores lançados. Quem está na área de jogo?

BOBO – *Uma realeza e uma braguilha aberta; isto é um sábio e um bobo*¹²⁵.

Postura de jogo: disponibilidade indefesa e afirmativa para o encontro, o acaso e o acontecimento. Jogar com. Expor-se de corpo inteiro e vulnerável. Máscara nua em baile de núpcias. Preparar a adesão ao jogo perigosamente inofensivo. Adular o riso de superioridade do espectador diante da fragilidade da máscara cômico-patética. Um cômico errante choca-se e tromba com os aparelhos molares de poder, e desliza por eles no fluxo das linhas de resistência criadora.

Um estrangeiro-jogador não comunga o código dos modelos universais e das verossimilhanças, faz estranhar o senso comum e põe os sentidos em errância na produção de signos em cena. A terra cênico-poética se ergue povoada no encontro com seres que emitem sons não-sensos em gorjeios epidêmicos. Risos desarticulam e expressam-se sem linguagem. Prepara-se um colapso imperceptível pelas fissuras jocosas do humor.

Um louco sintomatologista produz delírio e faz surtar as ordenações da Lógica e do Juízo. Porém, não se enquadra nas diagnoses patológicas, nos fundamentos e nos desvios prescritos de ser e pensar. Ele não é um anormal, o mundo é que se torna anormal. Alguém ri amarelo. Outro em *blue*. Algum em *jazz*. Perdedor alegre: sem ter nada, joga tudo, dá, sem nada a perder, exceto a própria vida, sem medo da morte. Não ter nada e ser dadivoso. E inclusive, poder ser coisa possuída de alguém: bobos da corte e dos reis, servos dos “velhos”, monstros do circo, saco de pancadas dos “brancos”, escravas, criadas, prostitutas. Arlequins, Briguelas, Augustos, Jogralesas, Colombinas, palhaços. Animais de cena. Servos do ofício poético-teatral. Na desordenação da ordenação econômica de mundo. Corpos-de-máscaras daqueles que são possuídos por muitos corpos, forças, espíritos inumanos e intensivos no mister do jogo teatral e em *relação com forças ou poderes imperceptíveis que deles se apossam ou dos quais eles se apossam*¹²⁶. Ofertadores da carne para a dança corpórea das potências expressivas do corpo-em-máscara. Corpo público, aberto e povoado. Prostitutos da alegria no sacro-ofício de prazer do

encontro teatral. Fazedores de movimento de mundo no espaço intensivo das velocidades.

Tolo e idiota desconhecem, não reconhecem e não aprendem as palavras de ordem, inadequados às formas dadas e pregadas do “*tu debes*”.¹²⁷ Procedem por uma outra lógica criadora, dramática fabuladora da máscara cômico-patética em jogo. Pensamento de jogo, pensamento em jogo. Pensamentos do corpo (obs)cênico em instinto de jogo. Expressão do corpo-em-máscara na produção-poética e movente de fluxos, signos e sensações, no poder de afetar e ser afetado. Pensafectos de corpos-forças em máscara no jogo teatral. Prazer poético de ações-paixões alegres na erótica paixão de criação. Ação pateta da máscara cômico-patética em poética de paixão obscênica. Por apaixonar. Ou não. Máscara pateta apaixonada... Na violência das sensações e das núpcias de um encontro teatral. Levados pelo movimento de mundo¹²⁸.

CORO – Inutilidades e despropósitos! Uiiii, estás caindo de amores?

Teatro, asneira, bobagem, palhaçada, bufonada, idiotice, besteira, vadiagem, viadagem!

ZARATUSTRA – Potências do falso¹²⁹ em poéticas de farsistas. Produto da fábula dos corpos *da poesia em ação*¹³⁰.

CORO – Ora, ora! Loucura, folia ou arte... Tanto faz, trata-se de delírio e erro!

ZARATUSTRA – O risível do sério...

CORO – Há, há! Qual risível pode ser levado a sério?

ZARATUSTRA – Seriedade dos que estão a brincar! Máscaras cômico-patéticas do palhaçar.

FELLINI – Cortaaaa! Zaratustra deixe de arremedar a multidão, inventando vozes para um coro inexistente! Vá para a praça encontrar com a multidão e experimente-se como um *homem de espetáculo, isto é uma mistura de mágico e de prestidigitador, de profeta e de palhaço, de vendedor de gravatas e de padre pregando*¹³¹. Seguimos: 1, 2,3, ação!

ZARATUSTRA – Bestas poético-teatrais. Falsos profetas do falso. Besteiras-bestas, a arte de fazer bestialidades com bobagens. Desencaminhadores sem-caminhos. Desajuizados, fora dos Juízos! Estrangeiro nativo, ser-em-máscara que vem de um lugar nenhum, da realidade da fábula. Figura estética teatral que tem o prazer de vir jogar a paródia transfiguradora do mundo convencional dos homens,

e que pelos deslocamentos do cômico faz com que estranhemos *o mundo puramente inventado do absoluto, do igual a si mesmo*¹³² que até então, tínhamos como verdade segura e realidade tácita. Entrecruzando pelos aparelhos e figuras oficiais de poder e palavras de ordem, para pô-los em outro (des)funcionamento no jogo cômico teatral do contra-senso e do *nonsense*, fazendo-os vaziar, caducar, sair dos eixos. Bobo-e-rei, cara e coroa rodando no jogo da máscara. Sem quaisquer relações de enfrentamento dialético ou de binarismos de contrários, mas sim, por dar passagem a uma composição paradoxal, no impensável dos termos, das formas e forças em relação. Lear-e-Bobo e Bobo-e-Lear, nada de fusão ou mistura de máscaras. Agonística de jogo dos termos diferenciais e paradoxais. Problemas para uma poética de dramatização¹³³ em cena...

BOBO E LEAR – coRTAAAA! Fellini deixe-nos fazer a cena ou o eremita nos fará dormir! Zzzzzzzzzzz....

FELLINI – Caro bobo, não intervenha no roteiro! “... *aqueles que fazem papel de bobos não digam, mais do que o que foi escrito para eles: pois há entre eles os que querem rir a fim de fazer rir também certo tipo de néscios espectadores; conquanto nesse ínterim algum ponto importante da peça devesse ser valorizado; isso é vil, e demonstra uma triste ambição no tolo que o pratica*”.¹³⁴ Ora, sempre quis dizer este texto na peça errada!

BOBO – Falta! Crime lesa-sociedade! Não vale empurrar! Não me arraste! Os tolos vão por si só ao abismo!

MASTROIANNI – Ora “quem”, “quando”, “onde”, “quanto”, em “qual caso” empurra? Responda aos termos para um método filosófico de dramatização. (Lança-se ao abismo.)

LEAR – Este abismo é sem fundo, uma superfície de artifícios! Hi, hi! E eis que o ator rola em cabriolas no horizonte deste desfiladeiro, expondo-se a uma queda sem volta na superfície da cena, pronto a se perder a si mesmo e se expor ao ridículo de um colossal fracasso. Ui, uma linha trêmula de vertigem vibratória faz o riso abrir fendas em meu próprio corpo. Quantas máscaras performam um corpo-em-máscara, quantos corpos performam... Enquanto meu corpo turbilhona chacoalhante em revolução de risos e se refrata pelo espaço com os ecos quentes de erupção e contágio dos corpos de uma massa dissonante e vibrante de uma platéia-participante. Perdemos o pé no abismo, caindo na realidade da cena. E voamos?

Máscara-palhaço e público bumbam e dançam no ritmo da energética das formas plásticas expressivas, em um tempo infinito da efemeridade da cena.

BOBO – Ora, mas que belo espectador é Lear, palmas para ele!!! Vejam como Marcello custa a remontar-se depois de sua estapafúrdia queda preparada, e sai mancando do braço como um velho palhaço acidentado de circo. Hu, hu! Ah, que fingidor! Titio, me dê um cigarro para o anzol, vou pescar um Mastroianni caído no abismo.

FELLINI – Caia fora da cena! Não vá sobrepor-se ao plano do abismo, criando sobre este ainda outra superfície abismal. Por baixo de um abismo, sempre outro abismo de superfície.

Marcello! Marcello! Onde estás desgraçado?!

(Por baixo do trono de Fellini, Mastroianni troca cartas e carícias com a Vida.)

FELLINI – Zaratustra, sigamos com a cena! Como um homem de espetáculo, isto é...

MASTROIANNI – Cortaaaaa! Fellini, Fellini! Leia no roteiro que na seqüência desta cena, o palhaço- bufão que salta sobre o funambulista fazendo-o cair e morrer aos pés de Zaratustra, diz a este: *“A tua sorte foi que riram de ti; e na verdade, falaste como um palhaço¹³⁵”*.

FELLINI – Sim, sim Marcello, é verdade...

MASTROIANNI – Nietzsche tire estas vestes de Eremita, dispa-se de Zaratustra e repensaremos tal cena. E assim falou Fellini.

FELLINI – Falar como um palhaço... Uma outra figura... Uma outra linguagem... Um outro discurso? Não, não, nada de discursos...

LEAR – Ah, seu canalha, você roubou minha coroa!

BOBO – Cortaaaaa! 1, 2,3! Regra do jogo: $1 - 1 = 3$. Assim como $1 + 1 = zero$. É *vosmicê* que veste o chapéu de tolo. Dispa-se já!

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 natação¹³⁶.

FELLINI – Silêncio, por favor! Devo mudar tudo... Onde está Nitchola? Ainda com esta roupa?! Não estamos ensaiando Daniel na cova dos leões, amiccì Nietzsche. Basta de brincar com os leões! Estás deixando tuas unhas crescer? Assim te tornarás um filósofo-*freak*. Ora falso bigodudo, te vendo para um circo. Vou mandar-te ao Circo Máximo de Roma, lá testarás tuas unhas digladiando na arena com os leões. Agora assuma a função de sonoplasta! Sonoplastia: tempestade! Ponto dê as falas pelo alto falante. Lear-e-Bobo, *listos?* Alerta criançada! Vai começar, contagem... ação! Sou um cão ladrão de luas. Auuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu! Apagar a luz e fazer noite!

MASTROIANNI (perdido no escuro) – Senhor Fellini, Senhor Fellini! Veja minha máscara de palhaço super-ôme. Vou à praça tomar banho de multidão e falar língua-de-palhaço.

FELLINI – Holofotes, mar à vista! Debulhar lonas, içar panos! Corre, corre Marcello, passe rápido sobre as ondas iluminadas deste mar de plástico. Ora, pare de nadar, seu idiota! Venha logo para arquibancada ver o circo que chega do mar!

VIDA¹³⁷ – Marcello, Marcello!

Vamos tomar banho de mar!

Dá-me um beijo?!

E uma pipoca?

Eu te quero.

...

Palhaço super-ôme –

nada

nada

nada

e nada...

Ar, ar.

Pausa.

Olha.

MASTROIANNI – O quê?

Non ci capisco niente.

PSIU: dizem que a vida é uma velha que vive dormitando com as cartas na mão e que quando acorda esculhamba todo o jogo, além de volta e meia inventar novas regras e querer zerar tudo. Outros dizem que ela é apenas uma assobiadora demasiadamente distraída e que joga com um lance só, em uma chance única.

– E se ela lançar ou bater com a carta da morte?!

Ora, a morte é apenas outra jogadora, também implacável. Jogam em dupla, parceiras de jogo! A vida só quer mesmo perder para que se ganhe dela e com ela. E a morte, só quer testar um forte adversário e o que ele pode com sua arte. (dizem)

Livro do ponto – cena XI

¹²⁵ SHAKESPEARE, 2007, p. 72.

¹²⁶ DELEUZE, 1995, p.149.

¹²⁷ *Das três metamorfoses* (Cf. NIETZSCHE, 2005b, p. 51-53) a figura do camelo (também do asno ou burro): aquele que se presta e se vangloria ao carregar, suportar e assumir todos os fardos, o “*tu deves*” – o *imperativo dos valores milenários*, sem a capacidade de fazer o não da afirmação, necessário à criação afirmativa e afirmadora de vida. Um “não” que é qualitativamente e produtoramente oposto à negação que empobrece a vida e quer separar as forças vitais do que elas podem (deter o que “si” pode). O não da negação instaurador do enfraquecedor 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 o dorso suportador (Cf. DELEUZE, 1976, p.151).

¹²⁸ Movimento de mundo: “Produce-se um tipo de mundialização ou de ‘mundanização’, despersonalização, pronominalização [...]. A estrada não é deslizante sem deslizar sobre ela mesma. [...] é o movimento virtual, mas que se atualiza a custo de uma expansão de todo o espaço e de um estiramento do tempo.” (DELEUZE, 1990, p.76). “Surge quando a personagem se coloca (involuntariamente) sobre um feixe energético que a leva embora e constitui precisamente o movimento de mundo, uma nova maneira de dançar, de modular: o ondulatório de fraca amplitude substitui o mecânico de forte peso e a envergadura dos gestos. [...] o cômico já não é o mecânico aplicado sobre o ser vivo, mas um movimento de mundo levando e aspirando o ser vivo.” (Idem ibidem, p.84) “[...] traça a seu redor um sonho implicado, ‘círculo encantado’ ou verdadeiro ‘encantamento’”. (Idem ibidem, p.86). Estranho nomadismo que atravessa lugares, estados de corpo, posturas, situações, idades, tempos... no espaço circunscrito da cena, “círculo encantado” estirado e ampliado em movimento de mundo que leva a máscara. Em que menos se dança, do que se é dançado.

¹²⁹ Potências do falso:

Com Nietzsche (2001, p. 263-264):

“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... Por fim, as mulheres [...] Que elas ‘dão-se por’ [*fazem passar-se por*], mesmo quando – se dão.”

Com Artaud (2004, p.281) sobre a arte de Van Gogh:

“Nada além de pintor, Van Gogh, e nada mais,
Nada de filosofia, de mística, de rito, de psicurgia ou de liturgia,
Nada de história, de literatura ou de poesia,
Seus girassóis de ouro brônzeo estão pintados; estão pintados como girassóis e nada mais,
mas para entender um girassol ao natural, é preciso agora voltar a Van Gogh, assim como
para atender uma tempestade ao natural,
Um céu tempestuoso,
Uma planície ao natural, não se poderá mais deixar de voltar a Van Gogh.”

De Deleuze (com Nietzsche):

“[...] 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).

“[...] 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’ (Idem ibidem p.172-173). 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 pára 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.” (Idem ibidem, p.178-179).

¹³⁰ “O teatro, que é poesia em ação, poesia realizada [...]”. (ARTAUD, 2004, p.108).

¹³¹ FELINNI, 1986, p.85.

¹³² NIETZSCHE, 2005a, p.11.

¹³³ O método de dramatização abordado por Deleuze (2006, p. 131) com uma série de filósofos, envolve as questões “como?”, “quanto?”, “onde?”, “quanto?”, “quem?”, “qual perspectiva?”, retirando (e ao mesmo tempo colocando) a questão - “que é”? que-já-se-responde na simplicidade de uma essência. Tais questões, Deleuze (falsificante-Deleuze) interpõe em uma conferência simulada com outros pensadores-simulados, ao mesmo tempo em que põe em produção um pensamento (que nas interfaces pensa a filosofia, o ato de pensar e fazer filosofia). A partir de uma perspectiva de avaliação das formas e forças (quantidades e qualidades) em que se sucede o drama dos duplos aspectos coexistentes da diferenciação, no viver, no pensar, no criar e na *poiética* artística. Duplos aspectos paradoxais, tais como: extenso-intenso, atual-virtual, cronos-aion, conteúdo-expressão – sem aqui esgotar os duplos aspectos múltiplos, diferenciais, dissimétricos, em bifurcações,

correlativos e *co-poiéticos*. As questões do movimento de dramatização não servem *como* um fim, mas como uma perspectiva operante de avaliação, para a experimentação e a criação. “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 [*ou seja, sentidos*], e a pluralidade de sentidos. [...] de tal modo que toda interpretação já é a de uma interpretação, ao infinito. [...] Mas elas deixam de ter o verdadeiro e o falso como critério. A lógica é substituída por uma topologia e uma tipologia [...]” (Op.cit., p. 156-157).

¹³⁴ SHAKESPEARE, 1995, p. 27.

¹³⁵ NIETZSCHE, 2005b, p.45.

¹³⁶ SHAKESPEARE, 2007, p. 79-80.

¹³⁷ “*Lembras daquela moça que dizia palavras indecifráveis, no outro lado do rio, na sequência final de La Dolce Vita? [...] Mas o que dizia aquela moça?* Naturalmente, depois das últimas experiências, procurei imaginar o que ela dizia, já que Faenza me perguntou com tanto vigor. ‘A vida não tem sentido, mas temos de lhe dar um’, disse Chaplin em *Luzes da Ribalta* [...]” (FELLINI, 1986, p. 38-39)

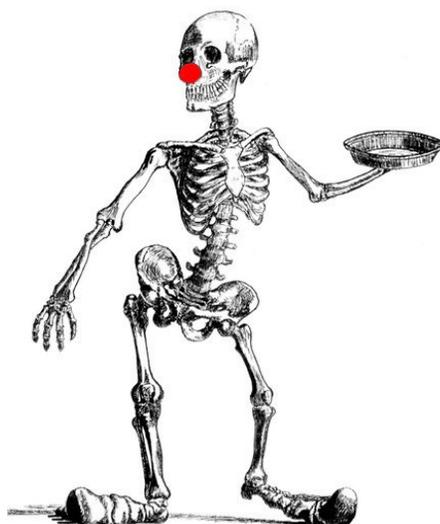
– CENA XII –

O gesto de Yorick

Poder rir de si mesmo e para além de si. Quando Hamlet junta-se à caravançara de atores saltimbancos como um filósofo-tolo (bobo! bobo! bate em seu crânio bem duro), já perdeu seu nome e desprendeu-se de sua pequena memória. Ele segue o coro cômico que não tem heróis, nem anti-heróis, mas simplesmente jogadores-de-máscaras. Mas isto aconteceu só depois que Hamlet pôde rir de seus próprios pensamentos, e deixou a sua vontade de morte e de vingança. Foi justo quando Hamlet estava em sua fala com o crânio de Yorick – e este não podendo mais suportar tantos palavreios, lhe pôs a língua prá fora! Que susto! Caro Hamlet até caiu no chão entre as caveiras! Foi então que ele se pôs a rir, ao invés de ter saudades do riso. E cara-a-cara com o crânio¹³⁸ desaforado de Yorick, em um choque de situação e quebra de script pelo gesto do bobo, é que Hamlet pôde rir de si mesmo e de sua peça de honra e vingança!

O riso é um gesto que move.

*Quando uma pessoa se defronta com todas as direções de seu ser, a única coisa a ser feita é rir do próprio ridículo*¹³⁹. Ora, senhor Hamlet, nos deixe em paz ou vá provar sua máscara de louco na praça dos vivos. Desde quando o tempo esteve nos gonzos? Há! Há! Essa é boa! O tempo em cena está sempre fora dos gonzos (ou então não é cena, é apenas uma convenção de cena, como a hora é apenas uma convenção cronológica de tempo!)¹⁴⁰ Pare de se ocupar com os fantasmas dos mortos na cena e faça vida numa fantasia de cena. Ah, sua cena me faz ver as horas!



Livro do Ponto – cena XII

¹³⁸ “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).

¹³⁹ “Segundo Sue Morrison, os índios dizem que quando uma pessoa se defronta com todas as direções de seu ser, a única coisa a ser feita é rir do próprio ridículo”. Puccetti (2006, p.145) tratando sobre sua experiência com a metodologia de trabalho “O Clown Através da Máscara”, através de Sue Morrison, quem atualmente desenvolve tal metodologia criada por Richard Pochinko, a partir das experimentações deste entre o palhaço de teatro da tradição européia e o clown-xamã ou clown sagrado dos índios norte-americanos.

¹⁴⁰ “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 [*dionisíaco*]. [...] O que ele [*ator*] desempenha não é nunca um personagem: é um tema (o tema complexo ou o sentido) constituído pelos componentes do acontecimento, singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas. Toda a sua personalidade, o ator a mantém em um instante sempre ainda mais divisível, para se abrir ao papel impessoal e pré-individual. Assim, ele está sempre na situação de desempenhar um papel que desempenha outros papéis.” (DELEUZE, 2003, p.153)

Sopros do corpo

Era uma coisa montada. Era feita. De propósito. Olhei para aquela altura de andares sobrepostos. Parecia que já tinha visto alguma coisa assim. Um prédio todo montado e estendido. De tendas e lonas. Subia, caminhando em linha reta pelos corredores. Dobrava umas esquinas, em uma zona crepuscular de pequenos murmúrios. Cada peça ou quarto era uma tenda. Era uma coisa montada. Parecia de pele de tecido ou de couro de lona. Era como um desses lugares arranjados de gente viver. E tinha uma porta bem aberta, que dava para tudo espiar. Parecia mesmo algo feito. De propósito. Para a gente ver. Por isso eu não tinha medo. Porque estava ali para ver. Parecia mesmo que tinha sido feito para isso. Foi então que uma porta me parou. E vi um bando de velhos. Agrupavam-se dispostos em meia lua em torno de um caixão. E tocavam e cantavam muito. Pandeiro, palmas, violão. E outros instrumentos que não se via, só se escutava. Era um samba-fado, bem acubanado. Era uma festa estranhada. A luz amarelada, um pouco vermelha. Como um cabaré, mas num boteco de velhos. E de tangos! E em Cuba. Segui pelo corredor e outra porta dava a ver. Ali estavam como indianos. Estes homens que usam fraldas mesmo depois de grandes. Era novamente um rito fúnebre. Eu também não sabia. Em cima do esquife havia uma estreita ripa de madeira, maior que o comprimento, de ponta a ponta. E cada um dos presentes devia atravessar aquela linha-ripa, sobre o morto, de ponta a ponta. Sem poder cair! Até chegar a outra ponta. Pelo o que via, não tinha jeito. Tinha de ser de quatro. E o homem indiano atravessava de fraldas meticulosamente, aquela ripa fina. Era estranho e tenso. Pois todos sabiam que ninguém poderia cair dali. Em hipótese alguma. Senão, algo muito ruim haveria de acontecer. Alguma fatalidade. Ainda que ninguém soubesse o quê. Segui, e na próxima peça, acho que eram os mulçumanos. Pela cor da pele e pelos narizes é que pareciam árabes. Então, o caixão aí era grande. E bem acolchoado, como um berço. Havia um homem deitado de corpo inteiro abaixo do morto. E o apertava contra si, apertando fortemente o peito do morto contra o seu. De pé, um outro homem também dava golpes e saltava com os braços no peito do morto. E faziam isso para que ele soltasse todo o sopro. Era isto. O morto não

deveria partir antes de soltar todo o sopro. Tudo aquilo não dava medo, era apenas curioso. Inclusive, um vizinho passou por um dos corredores. E como não é de costume, nos cumprimentamos muito amigavelmente. Segui, e foi que dei num pátio aberto. E agora cimentado. E lá estava um velho, com roupa como a de um franciscano. Tive que tentar entender, pelo o que ele fazia. Pensei que fosse uma ala de exposições. Ou um artista louco num quintal de hospital. Ou de mosteiro. Ele não tinha uma perna, não se via. Mas se sabia, que de uma das ancas, partia um eixo de metal até o chão. Que logo dobrava-se, seguindo horizontalmente, como um L. E lá na ponta, havia um gancho anzólico de metal, que se via. Quando ele se movia, aquele gancho rasgava a pedra, riscando o chão. Não gostei disso. Logo, ele se virou em minha direção. E tinha duas grandes facas que batia contra o chão. Antes, com elas ele riscava a parede. Foi que me assustei. E freneticamente passei a juntar e jogar fora todas as facas que estavam esparramadas pelo chão. Afinal, ele poderia usar uma daquelas armas, e me fazer muito mal. Foi que entrou um velhinho. Bem senhor, todo, mas todo de terno e boina xadrez. Fumegando um cigarro finesse. Tranquilamente. Eu avisei: Meu senhor, estou tirando as facas, porque aquele ali, aquele ali óooo, aquele ali ó, óooooó vem vindo na minha direção. E pode me fazer mal. Acho que o velhinho nem me olhou, mas disse: – Ahh, aquele ali é só o... Eu não pude entender o nome daquele ali. Apenas, que ele não poderia fazer mal a nada. E nem a ninguém. E nem a mim. E nem a mosca. Como algo assim, muito obviamente. – É que eu achei que ele podia me... Mas o senhorzinho seguiu andando. No passo tranqüilo lento, nem tinha parado. E me falou de costas: – Me deixa... Preciso fazer umas contas! E foi indo todo, mas todo, todinho mesmo de xadrez e boina, junto com a fumacinha de cigarro.

Assim sonhou o ponto.

O ponto transcreve dados para uma onironecromancia escrevente:

- 1 – O velho era a morte? Um jogral do senhor? Quiçá um eremita. Pouco importa. Escrevia-se sobre pedras, quando ainda não se pescava com anzol.
- 2 – Do abismo humano – é preciso passar pela morte vivo. De quatro ou de fraldas. Como um bebê. Pouco importa. Nascendo.
- 3 – Sopro. Necessidade do sopro. Soprar vida. Ter de exalar vida. E não é o riso, um sopro? Sopro do corpo. Sopro do peito. Sopro do coração.

- 4 – Um palhaço passou. Velho todo de xadrez. Xadrez de tabuleiro. De fantasia feita de emaranhado de linhas coloridas e esfumaçantes. Tirou o medo. E pediu: me deixa!
- 5 – Sem sentido tudo isso. Não dormir durante as cenas de escrituras, ainda que *sonholentas*. Ou não ficar em vigília durante as meias-noites do dia. E soprar:

Ora, há no sopro humano saltos e fraturas de tom, e de grito a grito trocas bruscas, aberturas e élanos do inteiro corpo das coisas pelas quais podem ser subitamente evocadas, e podem escorar ou liquefazer um membro assim como uma árvore que pudéssemos cortar e enraizar na montanha da sua floresta.

O corpo tem um sopro e um grito pelos quais, nos bas-fonds decompostos do organismo, se pode agarrar, transportando-se visivelmente até aos altos planos radiosos onde o corpo superior o espera.

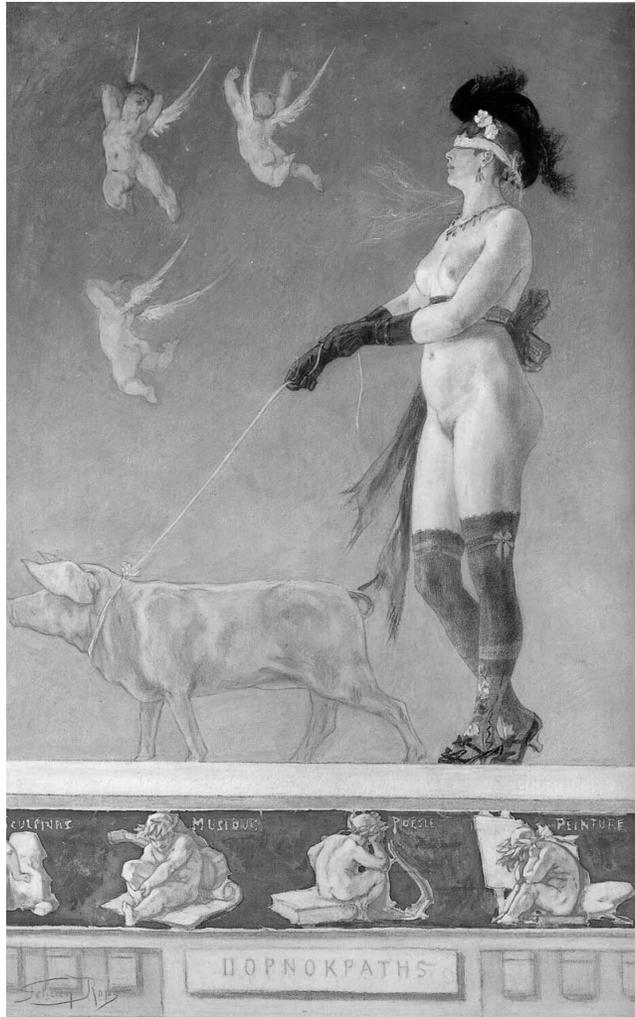
É uma operação onde nas profundezas do grito orgânico e do sopro lançados passam todos os estados de sangue e dos humores possíveis,

Todo o combate de espinhos e esquírolas

Do corpo visível – (1983, p. 66-67) – ARTAUD

AR CHAUD

AR CHAOS



– CENA XIV –

Por um pé

Voz-off - A platéia está vazia. Não soaram os três sinais.

Voz-over - E o burburinho, os fluxos de vida e energia que cruzam e pairam em movimentação num espaço em jogo de cena? Os efeitos e as trocas enigmáticas que se dão na pele? Chão-costas, pé-rostos, mão-mão, cheiros, suor, peso, calor? Alguém ri, alguém chora? Olhos! Que se vêem, que visionam! Corpos em (de)composição. Dançando com o espaço, se compondo nele, compondo ele.

Voz-off - Isto é um monólogo? Aqui estás: um teclado batucando letras, depois cospem em tinta num papel. Uma procissão de formiguinhas, pa-larvas fixadas.

Vozes In-off - Uma solidão cheia de vozes. Quase não posso entender e venho buscando entender, como se quisesse engolir todas as vozes, silenciá-las. Fazer delas uma língua universal, uníssona, clara-seca, sem eco, legível. Da boca uma voz presa numa página, iluminada, branca, sem janelas.

Voz-over - Apague a luz!

Voz-in - Sussurram ao redor dos ouvidos, atrás dos olhos, dedilham os cabelos, beliscam o estômago. As vozes.

Voz-off - Isto tudo é apenas uma ventriloquia demasiada! *Venter-loquor*: a voz do ventre. Tal arte de projetar e modificar a voz, sem que se abra a boca ou mova-se os lábios, de maneira que as vozes pareçam vir de uma fonte diferente daquele que fala. Mas eu não falo. Não estou a falar, ar, ar. Profetas da barriga! Falsos profetas...

Vozes-in-coro - Não sei mais quais são as dos outros, quais são as minhas. Acho que não sei mais falar. Ainda não vejo nada. Anseio que alguém pise no meu pé, talvez isto acabe com a sensação de uma solidão ausentemente povoada.

Voz-mute - Caem pelas (mesmo estas escritas). E tudo continua dilaceradamente inescrito!

Voz-off - Lá fora... lá Fora! O chicote! Estão passando: aqui! Barulhos dos palhaços de Fellini. O ar, a força e o som das patas dos cavalos.

Ponto: Deleuze, Gilles.

página 42.

Vamos lá! Em itálico:

Não teria ainda qualquer sentido dizer que estou no deserto. É uma visão panorâmica do deserto. Não teria ainda qualquer sentido dizer que estou no desertooooo!!!

Este deserto não é trágico nem desabitado, ele é

deserto por sua cor, por sua luz

Voz-off - Multidão, cheiros, vozes, quintal, aula, gato, bailarina...

Vozes em jogral - uma multidão fervilhante

Ponto: Gilles, o Deleuze. Em platô número 2.

Vozes rindo: enxame de abelhas, confusão de jogadores de futebol ou grupo de tuaregues. (Risos.)

Ponto: (ri) Não é fácil conservar minha posição.

Vozes em aceleração: estes seres não param de se mexer, seus movimentos são imprevisíveis e não correspondem a qualquer ritmo. Às vezes eles giram, às vezes vão em direção ao norte, depois, bruscamente em direção ao leste e nenhum dos indivíduos que compõem a multidão permanecem num mesmo lugar em relação aos outros. Consequentejpwtegjkytnv çoqi45utpnhpo94

Ponto: Aqui foi dito é de... (Apaga sua lanterninha.) Deu branco! Branco, branco, branco, branco. Empurrem-na para fora de cena!

... aspirei meus avessos, queria tanto conhecer e agora não só me esqueci do que queria conhecer como não tenho a lembrança do início de todo o esquecimento, lembro-me do perfil dos lobos, eu sei que os vi, ou eram homens? Ou era eu mesmo duplicado, todo tenso, pêlos e narinas, ah muito amoroso, eu fui um lobo?

Ponto: Página 69, Hilda Hilst. (Acende a lanterninha.) Calvino, Ítalo, página 38, As Cidades Invisíveis: o que leva a subir os rios e atravessar os desertos não é apenas o comércio das mesmas mercadorias que se encontram em todos os bazares espalhadas pelo chão nas mesmas esteiras amarelas, à sombra dos mesmos mosquiteiros, oferecidas com os mesmos descontos enganosos..... porque a noite, ao redor das fogueiras em torno do mercado,

..... sentados em sacos ou em barris ou deitados em montes de tapetes, para cada palavra que se diz – como “lobo”,

*“irmã”, “tesouro escondido”, “batalha”, “sarna”, “amantes” – os outros contam uma história E sabem que na longa viagem de retorno, quando,puserem-se a pensar nas próprias recordações,..... o lobo terá se transformado num outro lobo, a irmã numa irmã diferente, a batalha em outras batalhas a cidade em que se troca de memória
por equinócios e por solstícios*

Ponto de parada - - -

-- ----- - - - -
-
-
----- ...do sol

- -

Noite igual-----

-

-

-

-primeiro

-dia de outono

.....

--

-

*

para um hemisfério

primavera

para outro

.....*o verão*.....

....o dia mais longo

No inverno noite +++++++ longa

Poeira de pirimplimlim

Lua nova
cheia

,
mar_é intensa

maré
luA

cortar madeira, semear, esperar

para medir distâncias no céU

usar a

própria mÃo.

.....

... (Esquecimento-jogralesa¹⁴¹ é jogado para dentro da cena.)

“Escuto o trilli dos teus guizos, vindo montada em coisa que não sabe bem que bicho é. Tralálá, Rei Cavalinho, upa-upa na brincadeira. Rainha torta. Tudo coberto, não dá para ver o que tem embaixo dos panos. Vem ela vestida com tecidos grosseiros como mortalhas. Foi mesmo enterrada. Posta na lama. Depois de viajar na trupe do Circo, na garupa do Circo, viver de mexerico. Isso antes de lutar contra um exército de repolhos. Ou seriam brócolis? Beterrabas para fingir sangue, cenouras para enfiar no olho fiofuzento que atola de merda até o pescoço. De comer atrás, atrás do armário. Dormir na palha. E tudo mesmo vai para sopa. Essa que derrubo, ainda quente, sobre tua cabeça. Que ainda consegue ver para acertar o bolo cheio de merengue na minha cara. Virei um monstro que vai te atacar com um milhão de aceleradas cosquinhas. Quem vai limpar toda essa meleca? As dezessete vassouras da lagarta de cem pés. Que vai até o centro do picadeiro, quem diria, para peidar! Estratosféricamente. Só porque é feriado. E quem diria, na hora do espetáculo, a centopéia vai estar grávida. Dentro dela se movem homens de cara marcada e macacões. Queriam que ela parisse burros. E não é que no meio da cambada, lá estava o jumento calçado com quatro congas? No meio delas passa o anão, que quer tirar vantagem do palhaço. Na cara dele, uma flor jorra água quando o outro se dobra. Para ouvir o que o anão não diz, mas em seu ouvido grita: “você está me esmagando com esse sapatão!”¹⁴²

Assim fingiu que falou o esquecimento, ventríloquando vozes do ventre da terra. Entoando um acalanto de partida. Naveguemos, pois, no deserto! Na barriga da baleia. De dentro do ventre de Cronos, causando-lhe náuseas, fazendo-lhe cócegas. Do ventre, sopra, ó riso, tuas ondas! Sopra dos corpos! Ondas vibratórias, hálitos de um mar!

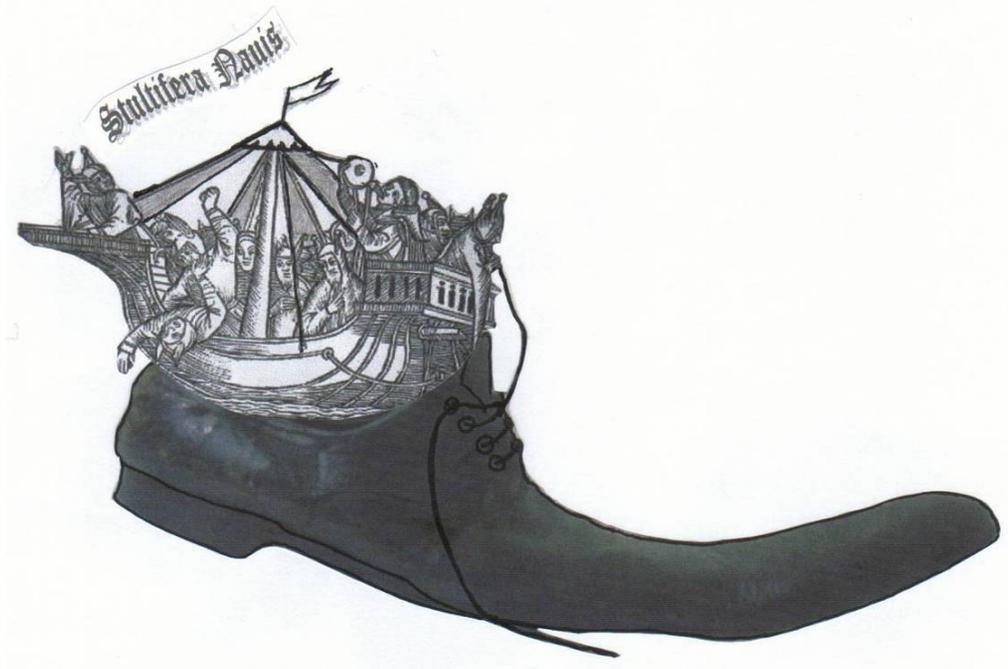
Livro do ponto – cena XIV

¹⁴¹ A figura do jogral medieval é geralmente remetida a do trovador, que era um poeta especializado em canto, música e recitação de versos. O jogral, dentre eles mulheres jogralesas, acompanhavam os trovadores (também chamados de jograis), com apresentação de farsas curtas, improvisação dramática, canto, acrobacias, malabares e acompanhamento musical. “Jogral” era a denominação endereçada a uma variedade de artistas em deambulação que atuavam nas ruas, praças, feiras e castelos, com domínio de técnicas e repertório cênicos diversos, tais como: atores, farsistas, bufos, poetas, musicistas, fabuladores, parodiadores, pantomimeiros, dançarinos, acrobatas, amestradores de animais, titeriteiros, malabaristas, contorcionistas, declamadores, parlapatões de praça e charlatões vendedores de remédios prodigiosos. Antes da *Commedia dell’Arte*, no teatro ocidental, as jogralesas eram uma aparição excepcional da mulher na cena teatral (um ofício considerado vergonhoso, os artistas cênicos eram excomungados e perseguidos no período da Inquisição). As jogralesas também se apresentavam em tabernas, onde serviam como prostitutas (In FO: RAME, 2004, p.341).

Em *Mistério Bufo*, Dario Fo fabula a cena do nascimento do jogral, parodiando textos e personagens bíblicos. “Jogral sou eu, que salta e pirueteia e lhes faz rir, que se 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 pffss...” (tradução nossa – Fo, 1998, p. 69).

¹⁴² ZORDAN, Paola. Texto digitado, anexo do parecer da ocasião de banca de qualificação do Projeto de Dissertação “O Palhaço em Cenas de Scripturire”, 2007, de Luciane Olendzki, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa: Filosofia da Diferença e Educação. Orientação de Sandra Mara Corazza.

Nau-circo-lar



Sapatos ao mar! Sapatos ao mar!

Despetala-se a rosa dos ventos. Sopra e faz três pedidos! Abanem os lencinhos, soprem as bóias, a viagem é longa, e o retorno é seletto. Viver é preciso, navegar é incerto. Quem parte para muito longe, corre o risco de nunca mais voltar. Gelsemina toca trombetas torpes, relincham os cavalos marinhos. Não dêem pipocas aos peixinhos! Ó lua desdentada da cara enfarinhada, palhaça da noite, guia teus lunáticos. Errantes sigamos! É hora de navegar o abismo! Salve, é dia de pharmakós! Escutai, não é o canto das sereias, é a nossa jangada que arrepiam a pele do mar fazendo-o sussurrar!

Ó lua de suas servas putas, das parturientes, das guerras, dos amores proibidos, dos abandonos, das janelas dos trens, das poças das estradas esburacadas, dos pierrôs, dos cegos e dos coelhos que só vêem com olhos vermelhos. Lua, és um queijo podre ou um merengue doce demais? Furinho do figurino da noite. Máscara notívaga. Pálpebra do infinito. Buraco de astronauta, toca

sem Alice. Pequeninina, inchada, branca, amarela... sumiu! Das órbitas das faces, pelas águas salgadas, de pingo em pingo dos nossos olhos se escapuliu! Sapatos ao mar! Sapatos ao mar!

Eu sou forte como um cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar! Eu sou forte como um cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar! Eu sou forte como um cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar!¹⁴³

Forte para cair. Para não ter nada a falar. E latir. Vozes de cão. No vão da escada. Na folha branca. Na solidão por querer um povo. Uma manada. Me dá a tua mão? Seguramo-nos. Estamos caindo. Me protege? Não como um cachorro. Palavra de um cachorro. Forte para deixar de ser. E assim sendo. Sem ser o que se é, mais fortemente sendo. O que não é, nem se é. Sendo muitos, outros que não são. Nada sendo. Assim sendo. E logo deixando de ser. Para vir a ser mais fortemente. Forte para perder as peles, fazendo pele. Criando máscara. Deixando pele nova, em carne viva. Carne em vida. Forte para começar de novo. Querer mais uma vez. E uma outra vez. E criar um espaço. E criar um instante. De queda – aiônica na pele do corpo de máscara e na superfície da cena.....,

[...] caindo de costas no vazio. Voltou a si no momento em que percebeu que a terra subia para recebê-lo. [...] Não lhe restava mais um segundo; meio segundo, talvez, e ele não existiria mais. Que era aquilo que se agitava nas profundezas de seu ser, um brilho de aço, que só precedia o esquecimento mortal? Pensou com tanta rapidez que na efêmera fração de segundo que lhe restava conseguiu resumir todo o cortejo de sua vida. [...] Augusto conseguiu o impossível: utilizando a última fração de segundo que lhe restava, começou a dividi-la em momentos infinitesimais de duração. Nada do que experimentara durante seus quarenta anos de vida, nem todos os momentos de felicidade juntos, podiam se comparar com o deleite sensual de juntar esses fragmentos estilhaçados de uma fração de segundo explodida.¹⁴⁴

Forte como um cavalinho do mar
correndo com patas de fogo
em direção a uma terra nova.

Livro do ponto – cena XV

¹⁴³ Por Elise – espetáculo teatral, Grupo Espanca, direção e dramaturgia Grace Passô. Festival de Teatro 15 Porto Alegre em Cena, 2008.

¹⁴⁴ MILLER, 1979, p. 13.

– CENA XVI –

Um circo monta-se em Pégasus

Imagem não digitalizada

– CENA XVII –

Pela orelha

Pula prá fora, prá dentro.

Prá fora, prá dentro, da bancada.

Clact madeira, fufch serragem.

Clact, fufch.

Clact, fufch chchff futch.

Clac tactrudectéc baclum pantafufchh. Caiu.

Um chão todo despedaçado, desfolharado.

Deserto do saaaara ara ara.

Folhas pegas-pegas contra macacos saltadores. Xxxxxvzzumm.

Chão de circo. Pipoquinhas de cabeças-de-macaco.

– Te levanta do chão! Olha que imundície!

– Tu estás comendo serragem?! Cospe, porca.

– Te limpa numa vez prá tirar retrato com o macaco.

Ui, ui, ui! Macaco perigoso. Osso, osso,ouço. Macaco meu amigo.

O macaco tá de cueca vermelha! Moço, macaco tem pinto?

Ui, ui, ui! Ele vai me pegar. Macaco perigoso você é tão bonito.

Casa comigo! Casa comigo!

Vâmu andar na carona da sua motoca azuuuuuul.

Macaco tem mão no pé. Fón, fón!

Aiiiiii! Moço, o macaco me abraçou. Quemacacocapeludo!

Pequenininho do pêlo duro,

tu és tão mais velho, mas maisss pequeno que eu.

– Ei, ei, mocinha, não pode mexer aí. Deixa a bicicleta do macaco aí!

RRRRrrrrrrrrr brbruu rrrrrr mmmm rrrrrr RRRRRR . Fufch Xxxxxvzzumm.

– Pára, o que é isso? Olha, não te trago mais no circo, sua besta!

RRR rrrrrr chchchcccc rrrrrr rrrrr

– Desse jeito vão te amarrar! Não cospe. Pára de jogar serragem nos outros.

– Pára, olha aqui o retrato.

RRRRRR rrr rrrrrrrRR

– Mas, não é que tu tens orelha de macaco?

Deixa eu, deixa eu,
deixa eu vê.

Macaco de camisa. Tá mesmo amarrado. É homem-cara-de-macaco. Macaco com rosto e tudo. Tão triste, tão triste.

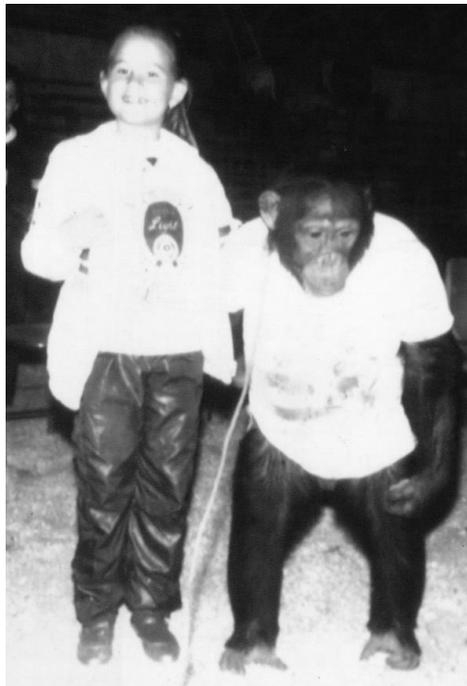
(Olha, olha e olha o retrato. Leva ao lábio a orelha do macaco retratado.)

Macaco não serve prá tirar retrato – escutaaaaaaa!

Cornetas, turumbetas e flafilins!

Escuca macaco!

Pula, pulga daí cacaco!



– CENA XVIII –

Picadeiro

Cornetas, turumbetas e flafilins!

Holofotes: entra o mestre de pista, Mòssieu Loyal¹⁴⁵. Ele tem um Z riscado ao infinito no traje-corpo. Aforisticamente anuncia à multidão sonora a primeira entrada circense.

Estou servida, braços amarrados em cruz, num tabuleiro. Eles chegam como máscaras, risos, faces-metades, falsas panças, borrões de maquiagem. Sou uma menininha, e os palhaços – os atiradores-de-facas. O coração ainda é menos acelerado do que as facadas no tabuleiro. Alguns riem com tanta crueldade. Reconheço alguns na platéia, estão fingindo-se de homens. Palhaços: uma leve distração e aí está a morte. Qual facada me matará? Quero gritar, mas não consigo, o ar da voz me entra. (Mas enfim, não devo me preocupar, tudo isso não passa de teatro. Não é?! Não é?! Não é?!). Estou na pose de Cristo em um circo cubista e palhaços me atiram facas. Quente por detrás de meu ouvido: – Hei palhaça, quer ser Cristo e padecer pela humanidade? Tortel Poltrona¹⁴⁶ entra correndo no picadeiro, se ajoelha diante do público na pose-gesto-glória de um cristo, em um grande louvor como que ao céu... e leva uma torta na cara! Estou rindo e o tabuleiro gira, estou tonta, estou tonta, estou rindo, estou rodando.

Desperto. O nariz arrastando pela serragem do chão. Tarde demais, sem desvios. Arrasto a bosta do elefante em minha face. Maquiagem acidental. Arrastam-me, ainda. Olho para trás: um anão-de-circo me carrega pelos fundilhos, pequeno e gracioso mal-humorado anão-de-circo. Para deter o arrasto, me seguro numa corda. O anão-de-circo segue, levando minhas calças e fico de bunda para o mundo. Que degradante! Que vergonha! Vou erguendo-me apoiada na corda, susto e surpresa: é o enorme bigode de um mago-chinês! Sorrindo com cara de velhinha zen, ele oferece-me abrigo em sua imensa capa estrelada. Obrigada, não queria mais ficar assim, nua para o mundo. Cruel. *Cruel antes de mais nada para mim mesmo*¹⁴⁷. E sua capa abraçou-me por completo, estava escuro ali. De repente um clarão, e lá estava: transformada em macaco, de sainha de tutu, laço de fita, bailando um samba para a nação.

Mais um escuro. Outro clarão. Linda, linda fêmea. Rabo de penas, cabeleira de leão, escamas de lantejoulas. Ninfa no meio de outras ninfas que em danças e cerimônias me conduzem até uma porta. A imensidão? Sophia Loren é quase nada diante desta aparição. Na beirada aceno para a multidão, exala perfumes, a mão.

Entro, fecham a porta. Não há fundo, nem saída. Um cubo. Um caixão. Um buraco. Um rosto. Lá vêm eles em alegre procissão, os palhaços vêm serrar esta caixa-eu. Serram, nenhuma gota de sangue no chão. Vejam só, aquela que queria romper e brincar os palhaços (não vejo graça nisto não, pão e vinho, salve a comunhão?!). Ali decomposta, partida em três dados ou mais... O anunciador vem em ziguezague, é hora da meia-noite-meio-dia: "O Show de Zaratustra"!

Ele joga os dados para *los lados, arriba, out, dedans, dehors com los dados...* A lona toda gira, os rostos da multidão se embaralham, os dados topam nas arestas do mundo, sinucam uma constelação. Giram e não param de jogar. Lá do ar quero voltar ao chão. Queda e vertigem. O salto em cambalhota. Caio e perco a costela de Adão. Chhchhchh... Silêncio despedaçada!

No círculo mágico do picadeiro, paira a luz lunar sobre o novo astro: aquele que faz levitar os órgãos! Bobo Artaud e sua bengala mágica.

A pipoqueira varre meus pedaços solenemente e joga-me como resto aos leões: mastigada, devorada e cagada. Holofote e música: abrem a jaula diante de todos, lá vem ela, entre os leões, a aberração. Fera bestial, cor de ventre, pele de terra, cheiro de fezes, tetas de cabra e sexo de mulher. Acorrentada, a indomada.

São trazidos para a pista os *freaks*¹⁴⁸ e as crias de todas as hibridizações. Será que a terra foi virada do avesso? Sob os sons guturais de ogros, silêncios agudos de deformações, sob a rouquidão daqueles que tentam falar, sobre monstros-humanos-animais-coisas eclode o sopro ridente do aulo.

Dioniso-menino soltou os cavalos do circo e trançou suas crinas. Embebedou o anunciador. Os palhaços já estão de porre e comilanças com as Ninfas. E um dos leões acaba de se engasgar com uma vértebra da adiposa domadora. As feras e bestas se ornaram com flores. O menino-bode salta em círculo pelo picadeiro, com seu rabo de serpente distribui chicotadas, proporcionando o giro centrífugo propício aos desequilíbrios. A equitadora Circe¹⁴⁹ cai de quatro e corre em cio com os cavalos. Acaba sendo montada, amada indomada, como porca amestrada de um palhaço.

Alguns palhaços jogam um futebol com seus narizes vermelhos. Pipoqueiras, esposas, faxineiras, bilheteiras, mães, irmãs, mulheres fervem narizes de palhaços e sapatões-caminhados. Pêlos, porções de salivas, palavras, sêmen, olhares, escutas. Salpiques. Experimentam receitas. Balbuciam estranhas orações. Palpitam. Murmuram. Picam. Cortam. Cantam. Banham-se na água em que pariram seus filhos. Desfiam. Remendam. Mexem. Afiam facas. Contam fabulosas histórias infantis de feiticeiras e madalenas, sentadas ao calor das fogueiras. Testam. Bebem e mastigam. Convocam as forças inumanas da jararaca, do jacarandá, da petiça, da samambaia, da lua, da lesma, da salamandra¹⁵⁰. Inicia-se a dança das palhaços-bacantes. Elas são dançadas. Abraçam-se com Baubo. Cavalgadas por Amazonas. Lançam-se ao picadeiro rodopiante, vibrando como flautas.

A platéia se mistura. Não há lugar para espectral, ao menos impunemente. Até mesmo aquele que olhava com face enigmática e com ar de insatisfação, está sorrindo no meio da multidão, com muito ar para velhos pulmões. Deleuze lança-se no ar em seqüência de triplos mortais. Desliza grandes unhas rasgando o firmamento num rangido de arrepiar as almas. Almas não apareceram neste caldeirão de corpos, quem sabe estão a soprar o fogo. Levo um golpe no estômago: – hei, quem puder se safe deste bufão bigodudo que dança distribuindo marteladas. E sigo com ele em seu canto “Pelos amigos aguardo, dia e noite disposto. Pelos novos amigos! Venham! É tempo! É tempo!”¹⁵¹ Não mais nos reconhecemos. O riso passa-passa e pega-pega. É um estado de sensação. Uma embriaguez. O mestre de pista de pileque em chigue-jague se aproxima e ri. Silenices!

A loucura mascarada cansou-se de tagarelar tantas verdades, e perdeu todo seu séqüito no alvoroço da multidão. É Momo¹⁵² quem a recebe calado na pista deste Olimpo destronado pelo o êxtase e a derrisão.

As crianças esquecidas nas carroças do circo brincam lá fora. Gelsemina está soprando a estrada. Está do lado de fora, sempre partir a cada chegada. Nem adianta tapar os ouvidos, vai ouvir mais forte. As trombetas sopradoras dos anjos caídos. Anjos que desaprenderam a subir a escada de Jacó. Anjos com asas quebradas que não mais se batem contra as eternas paredes e querem cheirar a terra e mamar nos seios das leoas. Dançam por uma tempestade ridente. Ciganos e saltimbancos em tenda caminham, alastrando o deserto, carregando os asnos! Salve, há muita merda pelo caminho. O mundo caminha e arrasta aqueles que

estão sempre no processo de vir a ser. Prisioneiros da passagem. Arrastados para o mais dentro do Fora.

Silêncio! A loucura diz que alguém acabou de nascer, e rindo! No sacolejar das carroças, segue a trupe descansando a carne exausta enquanto seus corpos ainda seguem lhes tagarelando fábulas. A Fortuna de cocheira fantasiada com um surrado libré, distrai-se com a constelação das estradas. *Caminhos sem memória*¹⁵³.

Esbraveja o Mõssieu Loyal! Palhaça, e a sua entrada? Ela corre-corre com sapatinhos de criança. Sozinha no picadeiro deixado ao relento. É que convencer o seu próprio nariz a lhe seguir, foi coisa demorada até conseguir chegar aqui. Vai fazer a tal entrada, há tanto, tanto ensaiada, repetida e preparada só para poder ser apanhada por uma diferença inusitada. Um acontecimento, acontecível. Na primeira volta na pista, tomba. Nocaute! – ergue-se um perdedor alegre. Será o número do sapato, um charme desequilibrado ou o movimento do tabuleiro que faz cair? Ué, cadê os diversos olhinhos das mil caras do monstro das arquibancadas? Nenhuma palma para aplaudir. Só a massa efervescente da multidão que se chocava em debandada no trem do sertão. Então, foi que não teve prumo, por um gesto-em-fuga¹⁵⁴ *se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora junto. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido ela começou a cantar. Cantava continuando*¹⁵⁵. Canção de Gelsemina¹⁵⁶, de Cabíria, de Masina. Sopros de Chocolat por Foottit, violino de Grock, clarinete de Teotônio, escaleta de Leontina, saxofones de Patativa, cantoria de Charlie Rivel, vem Jango Edwards inventando violino invisível com arco de galho de árvore, Georges Carl ainda tenta acertar a boca na gaita, Gelatina embaralhou toda a partitura, Valentina com surto de beijos dentre a multidão, Dona Caixinha a soprar pentes, Roliça sexy-impetuosa na baliza atira para cima o pequeno Cotoco e seu acordeão, Veia Lambida em prantos com a morte súbita de seu trompete, ainda o Zezão cantando ópera e murmurando para as damas seu inglitchi-cowboy. Lá vão brancos-e-augustos múltiplos multicolores coloridos!

Passam e arrastam pelas efemeridades infinitas das intensidades, velocidades e sensações manifestas das materialidades finitas e expressivas do corpo-em-máscara em jogo. Rotina de repetição do ofício da máscara-palhaço em jogo de cena, para a efetuação da diferença nunca igual a cada lance, a cada

encontro teatral. Do acaso, o *humor é inseparável de uma força seletiva: no que acontece (acidente) ele seleciona o acontecimento puro*¹⁵⁷. Um acontecimento, acontecível... Isso, de palhaçar. Picadeiros iniciáticos para tornar-se palhaço de seus próprios acontecimentos.

Canção de desatino só se for por um amor extremoso ao destino, à la dolce vita! Por onde o trem passa vai arrastando gente na canção. Vão correndo os palhaços com o trem do sertão, aligeirados por uma tropilha de criançada. E isto, não é roubo de cigano, não. Piraaaatasaltimbancos!

*[...] e vamos contigo arrebentar vidraças,
e vamos jogar o guarda no chão,
e na pessoa humana vamos redescobrir
aquele lugar – cuidado! – que atrai os pontapés: sentenças
de uma justiça não oficial.*

*[...] A casa passa correndo, os copos voam,
os corpos saltam rápido, as amadas
te procuram na noite... e não te vêem,
tu pequeno,
tu qualquer.*

*[...] andar aos mil num corpo só, franzino,
e ter braços enormes sobre as casas,
ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
falar assim chinês, a maranhense,
a russo a negro: ser um só, de todos,*

*[...] Unidade estranha é a tua,
em mundo assim pulverizado.
E nós, que a cada passo nos cobrimos
e nos despimos e nos mascamos,
mal retemos em ti o mesmo homem,*

*aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
emigrante
forçado
maquinista
noivo
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marquês
marinheiro
carregador de piano*

*[...] que o desejo de partir te roa; e a esquina
faça de ti outro homem; e a lógica
te afaste de seus frios privilégios.*

*[...] inventando novos vocábulos e
dando sopro aos exaustos.
Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,*

*[...] teus sapatos e teu bigode
caminham numa estrada de pó e de esperança¹⁵⁸.*



Livro ponto – cena XVIII

¹⁴⁵ M^ossieu (monsieur) Loyal é uma figura tradicional do circo, relacionada ao anunciador – mestre de pista ou diretor do circo, a maior autoridade na pista. M^ossieu Loyal tem o papel de ordenança e organização, tradicionalmente apresenta-se com um traje nobre, desdobramento das figuras militares e aristocráticas da cavalaria presentes nos primórdios do circo (eqüestre ou de cavaleiros). Quando o M^ossieu Loyal atua diretamente com os palhaços, opera como elemento de contraponto e contraste para o jogo cômico da figura desordenada e desordenadora do palhaço em sua fabulação cênica absurda. M^ossieu Loyal repreende e corrige o clown a partir dos modelos organizadores e de senso comum, porém acaba caindo no jogo do palhaço despossuído dos espíritos de gravidade, burlador inocente dos códigos comuns e das relações hierárquicas dos valores sociais-morais. M^ossieu Loyal apóia e prepara o efeito cômico do palhaço, atuando muitas vezes como Escada ou *crom* – um parceiro de jogo (geralmente outro palhaço) que atua com a função de preparar com o clown as situações, os ritmos e os momentos precisos para a efetuação do momento cômico. Os mestres de pistas atuavam como parceiros freqüentes dos palhaços, no entanto, na maioria das vezes não apresentavam sentido de humor e senso de imaginação para o jogo de cena, mostrando que “*clowning is not their business*” (palhaço CHOCOLAT apud. TOWSEN, 1976, p.215). Em função disso, muitos palhaços buscaram parceiros para a criação e o jogo de cena, o que os levou à novas experimentações – como a criação da dupla clássica branco e augusto.

Enfim, M^ossieu Loyal rege a seqüência e a ordenação das variedades e entradas circenses, guiando o desenrolamento das metamorfoses no picadeiro. Jacques Lecoq, em sua metodologia e pedagogia teatrais, aborda a figura do Monsieur Loyal na função de árbitro do jogo do clown (Cf. LECOQ, 2003, p.213). Nas trilhas e desvios de Lecoq, o papel do Monsieur Loyal é correntemente usado por professores-palhaços para a aprendizagem da arte clownesca, com a função de incitar o palhaço ao jogo, provocando desafios, problemas e questões prenes, propiciando o desdobramento poético do jogo, da composição da máscara e de seu procedimento fabulador. Um raro Monsieur-Loyal, perito em *business clowning* na aprendizagem-experimentação de um palhaço, atua como um fortíssimo aliado e jogador, com olhos de águia, sentidos aguçados, intuição *fool*, coragem de leão e um coração infantil.

¹⁴⁶ Tortell Poltrona - Palhaço catalão, fundador da Associação Palhaços Sem Fronteiras, do Circ Cric e do Festival Internacional de Palhaços de Andorra, de performance anárquica, contagiante e extasiante, em uma de suas entradas apresentada no Festival Riso da Terra (João Pessoa/PA, 2001) leva uma torta na cara de um espectador, em pose-louvor de um palhaço-cristo.

¹⁴⁷ ARTAUD, 1987, p. 103.

¹⁴⁸ O norte-americano P. T. Barnum (1810-1891) criou um museu itinerante com toda a sorte de curiosidades em 1872, no qual implementou exibições espetacularizadas de excentricidades vivas: homens e animais monstruosos – os “*freaks*”. Barnum nominou a exibição dos *freaks* como “O Maior Show da Terra”, um verdadeiro circo de horrores e

aberrações da natureza, com figuras anômalas, deformações congênitas, aleijados, tais como: microcéfalos, homens-esqueletos, anões, gigantes, obesos, xipófagos ou irmãos siameses, homem-tronco ou homem-foca, corcundas, mulheres barbadas, pessoa-lobisomem, homem-macaco, sereias, homens de pele elástica, animais mal formados, etc. Além dos *freaks* naturais, havia pessoas de etnias exóticas e homens e mulheres totalmente tatuados que se tornavam *freaks* voluntários. A exibição de tais “monstruosidades” servia como entretenimento ao público, que vinha se horrorizar e se divertir com o que era diferente dele mesmo. E assim, o público se tornava ainda mais seguro de sua humanidade fundamentada no lugar e na forma de homem comum, cidadão social padrão ou dele desviante derivado, estando circunscrito no quadro de aceitação e de participação na normalidade e identidade de uma sociedade, diante dos *freaks*.

Freaks relegados ao espaço fantástico, dos horrores, do fascínio, dos seres híbridos, da transposição dos limites humanos no virtuosismo e na bestialidade, espaço do imprevisível e da excentricidade, do riso e do medo, da exposição extra-humana também para as obras “do maior show da terra”. Em 1882 P. T Barnum junta-se a outro circo itinerante, o Bailey Circus, e apresentam como atração principal um elefante africano, besta exótica animal. Barnum morre, e o circo “Barnum & Bailey Circus” junta-se com os “Ringling Brothers”. O Circo “The Ringling Bros. and Barnum & Bailey” teve continuidade com a gerência dos irmãos Ringling e firmou-se como uma grande empresa circense, onde Lou Jacobs atuou por sessenta anos – de onde nos chegou a maquiagem monstruosa, que se tornou a “cara de palhaço”, ainda arquivada, em nosso senso comum e imagem de representação do palhaço. Tal circo, atualmente ainda anuncia “O Maior Show da Terra” (Cf. <http://www.ringling.com>).

A deformidade poética e sígnica do palhaço se dão por um corpo-em-máscara na potência do falso. Corpo-em-máscara, matéria plástica qualificada, modulado e em relação com forças na criação e no ato teatral. Corpo expressivo e de expressão, em “trans-formação” poética. Ao invés da exibição de uma monstruosidade ou aberração anatômica, uma composição do corpo-em-máscara que opera por uma *freak*-lógica de poesia em ação na cena. Ao invés da crueldade ordinária de um riso vil e depreciativo do que é diferente de... (lugar e centro de sujeito ou objeto de identidade e reconhecimento), o riso da crueldade vitalista, da alegria trágica – da diferença em si. Palhaço não é *freak*, porém atua e cria por uma *freak*-lógica excêntrica. Palhaço em *freak*-lógica, como criação e transgressão poética das formas e expressões do corpo-em-máscara em um jogo cênico vital e por rir.

¹⁴⁹ Na Odisséia, de Homero, os companheiros de tripulação de Ulisses ao desembarcarem na ilha de Ea, são atraídos por um palácio brilhante, onde Circe, a feiticeira, recebe-os e oferta um delicioso banquete. Quando eles entram para o banquete, Circe os transforma em porcos. Circo-Circe.

¹⁵⁰ CORAZZA, 2006, p.21.

¹⁵¹ NIETZSCHE, 2005a, p.185.

¹⁵² Momo por suas graciosidades sarcásticas foi expulso pelos deuses do Olimpo. Fala a Loucura (ERASMO, p.27): “[...] eu gostaria que Momo censurasse ainda, como outrora,

esses deuses por todas as suas extravagâncias. Mas, encolerizados contra ele, cuja sabedoria vinha sempre importunar seus prazeres, eles acabaram por precipitá-lo do alto dos céus justamente com a Discórdia.”

¹⁵³ DELEUZE, 1995, p. 76.

¹⁵⁴ “[...] colocar o ator em desconforto no qual se opera um arreamento de suas defesas naturais. Nessa situação surge uma série de pequenos gestos que ‘escapam’ ao seu controle. [...] **Gestos em fuite, gestos-em-fuga.** Eles são preciosos na composição do clown, pois são como ‘sementes’, algo muito pequeno, mas que contém um embrião do futuro clown.” (BURNIER, 2001, p. 217 – grifo nosso)

¹⁵⁵ ROSA, 1967, p. 18. No original: “Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s’embora. [...] Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar [...] Cantava continuando.”

¹⁵⁶ Palhaças-augustas de Giulietta Masina: Gelsemina no filme “La Strada” (FELLINI, 1954) e Cabíria no filme “As Noites de Cabíria” (FELLINI, 1957).

¹⁵⁷ DELEUZE, 2003, p. 153.

¹⁵⁸ DRUMMOND, 2005, p. 141-148.

Estado de graça

Experiência de abandono dos estereótipos e clichês pessoais e teatrais, fraquezas tristes, “boas idéias”, convicções e certezas arrimadas, com os quais tentamos nos sustentar, defender e firmar. Ruína da identidade soberana e encarnada, das *personas*¹⁵⁹ sociais e das subjetividades caricaturizadas e estratificadas na cotidianidade de nossos seres-naturalistas. Abalo dos fundamentos e medos estruturadores e definidores das possibilidades, formas e maneiras de estar e se colocar no mundo. Turbilhão embaralhador de nossas existências, desejos e de tudo o que nos compõem, descompõem e incompõem. Afrouxamento e colapso 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 a uma função de rostidade.

*O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. O poder de afetar e ser afetado, a relação de uma força com outras*¹⁶⁰.

Um despertar do corpo, com coragem. E inocência. Nascer e parir e morrer e nascer e parir... são dores necessárias. De viver, criar e querer-artista dos seres *de obra*¹⁶¹, dos seres em obra. O corpo é corajoso e frágil. O corpo sabe do viver. No corpo toda a potência de vida, desconhecida. Acometida de clarins dos anjos circenses, dos anjos de Circe. Perder peles. Vestir as asas para andar sobre a terra, em beleza manca. Trocar peles. Abrir o corpo. E deixar o corpo abrir os seus corpos. Fazer e refazer o corpo. Matéria e força plástica de expressão e *poiética* teatral. Abrir os poros e dar passagem. Escutar a nova música e a vibração dos corpos e forças da vida musa, e ser dançado pela música e os passo da vida. Estar entre corpos e forças, em bailes de núpcias zigzagueantes, em relações brejeiras, inventivas, molecas, traidoras. Botar o nariz cheio de esquecimento. E farejar toda a superfície, sendo arrastado pelo mundo, na fluidez dos humores. Se indo com qualquer vento que sopra o corpo, apaixonando-se e abismando-se. Com as formigas, com um fio de linha voador despregado de uma roupa velha, com uma

lantejola caída no chão. E aprender o que é uma gota de orvalho. Ver de novo, pelos buracos do corpo aberto. O mesmo, todo novo, para experimentar. Aprender a se movimentar como as lagartas que caminham em multidão, fazendo um só corpo. E que, quiçá, viram borboletas. Que vivem um dia. Apenas. Sem nem disso saberem, simplesmente a borboletear. Há coisa mais trágica que uma borboleta voando apenas com uma asa? Borboletas também mancam. Ou então, quando estão com as asas já todas esfarrapadas de borboletear? Como um circo todo furado voando no ar. E voam, a borboletear. Criança sempre nova em mundo velho. Tão velho, tão velho, que começa a delirar, aprender mais com as carnes frouxas pelos tombos da vida. Com um coração mais incerto e de novo com a boca desdentada. Para um sorriso banguela. É assim que os palhaços velhos e os artistas de circo inabilitados pela idade ou por acidentes fatais em ofício onde comprometem os seus corpos, tornam-se os palhaços mais temperados e tão intensamente trágicos de rir.

Tratar com amor afirmativo o absurdo de ser “humano” – e toda a boniteza ridícula, idiota, desacertada e efêmera desta empreitada. Potencialização do corpo, de tudo o que habita, compõe, marca, vive, sente, movimenta um corpo. Indo até onde podem as forças criadoras e afirmativas de um corpo-em-máscara. Corpo estranho para nós mesmos – matéria plástica e energética da máscara em expressão poética-teatral. Transfiguração e transmutação de corpo-em-máscara pelas potências do falso. Máscara-palhaço *mais grácil-frágil-fraco, porém cheio de esperanças ainda sem nome, cheio de uma vontade e energia.*¹⁶²

Transmutação de pontos fracos em linhas de forças criativas do corpo-em-máscara. Risos e prantos. Transgressão poética de si mesmo para uma poética da máscara-palhaço. Brincando com as torpezas, pequenezas, grandezas, frustrações, desejos, crenças e sonhos na graduação intensiva, na modulação e transformação plástica e expressiva da máscara em jogo. Onde tudo isto já não é meu, não diz respeito a um eu, não é só meu e nem é só um eu. Amor, morte, vida, perda, encontro, nascimento, choques... E, no entanto, a cada um cabe exercer e jogar, de forma própria, fatal e afirmativa, na travessia de suas próprias jornadas de palhaços, como filhos de seus próprios acontecimentos. No ofício e mister dos iniciados nos mistérios de uma arte. Toque de paixão e de querer-artista. Sopros dos corpos, do

coração pulsando pela vida que acomete em clarins, e chama, canta e diz sim. Sim, vale a pena viver e palhaçar.

Jogo experimentador da máscara-palhaço na imitação inocente e transgressora dos papéis e modos demasiado humanos de nossa humanidade. Um jogo afirmativo e brincante da fragilidade, da transitoriedade, do não-saber, do não-senso, do esquecimento, da fabulação, do erro. Absurdo mesmo de não saber o que vai ser. Não poder prever. Nem o que se vai ser. E assim é. Dentre outros, entre-outros, com os outros. Tão semelhante e tão diferente. Máscara-palhaço que joga o “ser humano” de forma apaixonada, ainda que com o mais cáustico amor. O amor capaz de loucuras arte-oficiosas... O palhaço que não é simplesmente um crédulo. Um palhaço, apenas não-sabe. Tem esquecimento, na medida em que quer e pode criar. “Acreditar” é simplesmente uma postura para a afirmatividade que faz: sim, eu quero experimentar. E jogar e brincar. Ainda que nesta experimentação se esculhambe tudo, deforme, transverta, subverta, perverta, transgrida, agrida, destrua e se negue afirmativamente pela criação. Não há no que acreditar sem experimentar. Sem juízos, sem falsos e verdadeiros, certos e errados. Não basta ser crédulo e basbaque, é preciso tropeçar. Cair de corpo inteiro, quebrar a cara e experimentar. Lamber o chão com a língua, provar e dizer: – sim, é “bom”, é necessário. Acredita? Não acredita? Experimenta, sinta e veja o que você pode fazer com sua língua na terra ou com a terra da sua língua. Pela grama do seu quinhão, do seu “gramme-lot”¹⁶³ de ofício de ator “commico dell’arte”. Por paixão poética e patética, apaixonados e patetas em fabuladora ação! Correlação e composição de *pathos* e *ethos*, paixão e ética afirmativas na *poiética* de uma máscara e de sua poesia de alegria trágica. Por vir e por rir.

Por acreditar no corpo¹⁶⁴, no mundo, na vida e querer-palhaço com vontade de jogar, brincar e experimentar. *Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas.*¹⁶⁵ Da coroação do tolo aos corações dos tolos.

Por mais tolas e entusiastas 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! Essa horrível contrapartida

*do riso, essa profunda comoção de muitos indivíduos ao pensar: “Sim, vale a pena viver!” sim, vale a pena que eu viva!*¹⁶⁶

Aos picadeiros iniciáticos, lugar do drama (ação) do Acontecimento, em que o palhaço também se afirma como cifra de jogo, em combinatória e variação poética no encontro com outros corpos-forças e o acaso do jogo teatral. A cada apresentação, um novo lance, chance única. Rito de passagens. E de novo, *da capo! Amor fati*¹⁶⁷ de palhaços em “picadeiro” – espaço do acontecimento.

Eu¹⁶⁸ conto com uma graça a cada instante, e para isto que eu ponho o corpo-em-máscara, mesmo quando não se faz graça alguma. O fracasso não programado também faz parte de um plano em composição. E quase-dói. Acredita?

Ao picadeiro!¹⁶⁹

Livro do ponto – cena XIX

¹⁵⁹ Há diversas abordagens e distintas operações conceituais em torno do termo “*persona*” por diferentes linhas filosóficas de pensamento. De forma generalizada “*persona*” relaciona-se mais à noção de “pessoa” (no desempenho de seus papéis em relações no mundo e consigo mesma,) do que à máscara (*persona* – em latim) enquanto matéria e forma de expressão teatral (Cf. ABBAGNANO, 2000).

¹⁶⁰ “... Tal poder é sempre preenchido, a relação necessariamente efetuada, embora de maneira variável conforme as forças em presença.” (DELEUZE, 1990, p. 170).

¹⁶¹ NIETZSCHE, 2001, p.279.

¹⁶² NIETZSCHE, 2005a, p.178.

¹⁶³ Para além da “*grammaire*”, em francês: *gramme* (grama) e *lot* (quinhão, sorte, destino).

¹⁶⁴ “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: o ‘prenome’, e mesmo antes do prenome.” (DELEUZE, 1990, p. 208).

¹⁶⁵ DELEUZE, 1990, p. 209.

¹⁶⁶ Cf. no original – (NIETZSCHE, 2001, p.53).

¹⁶⁷ “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).

¹⁶⁸ “ ‘Eu’, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz o eu, mas faz o eu. Aquilo que os sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo.” (NIETZSCHE, 2005b, p. 60).

¹⁶⁹ O grupo de teatro Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral da UNICAMP) tem a arte do palhaço como uma de suas linhas de pesquisa e criação teatrais. Em determinada fase de pesquisa-criação, o Grupo Lume propiciava encontros de iniciação à arte do palhaço, o “Retiro de Clown – para o estudo do cômico”, aberto aos interessados e que teve como guia precursor Luís Otávio Burnier. Participei do “VII Retiro de Clown” em 1996, tendo Ricardo Puccetti e Carlos Simioni como orientadores, ou melhor, guias iniciáticos. O Retiro de Clown do Lume se constituía por um programa voltado à iniciação do palhaço, enquanto criação, experimentação, técnica e estilo teatrais. Uma elaboração própria do grupo Lume que operava como um processo iniciático para portar a máscara do clown, envolvendo um treinamento com técnicas pré-expressivas voltadas ao trabalho do ator, experimentadas e

codificadas pelo grupo em sua trajetória de criação e pesquisa teatrais. Nas palavras de Burnier (2001, p.210): “Assim como nos processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como por exemplo, os ritos de passagem [...], ou a adesão às sociedades secretas como a maçonaria, o clown, por também portar uma máscara [...], passa por algo familiar”. O Retiro de Clown é uma experiência extremamente intensa, um acontecimento de vida, escolha de arte em minha vida. Tal retiro se realizou num sítio, onde os participantes permaneceram concentrados ao longo de onze dias, isolados de suas rotinas cotidianas – afazeres, trabalhos e relacionamentos pessoais. Na exposição de Renato Ferracini (2001, p.219), ator-pesquisador do Lume, no retiro “estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são clowns procurando emprego, enquanto o dono do circo, Monsieur Loyal, está á procura de outros clowns para contratar. [...] Estabelece-se, dessa forma, um jogo durante vinte quatro 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”. Conforme Burnier (op. cit., p. 212), “uma iniciação é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A iniciação do clown tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios”. Na jornada do Retiro de Clown, o “exercício do picadeiro” tornava-se um momento culminante em que cada participante fazia sua entrada de iniciação como palhaço, rito de passagem, junto ao público (formado pelos participantes) e os “Monsieurs Loyal”. Os “Monsieurs Loyal” guiavam e incitavam o jogo iniciático e decisório, (enquanto peças do jogo, a partir de suas funções), a fim de que cada clown efetuasse a chance derradeira de conquistar a única vaga para palhaço no circo. Neste jogo iniciático, a cada vez, a cada lançar-se no picadeiro, em cada jogo que se compunha, em cada instante intenso, a necessidade de afirmar o acaso, que efetuava o próprio palhaço. Experiência de estado intenso, expressão da inocência trágica, fluxos de emoções e do movimento do próprio jogo. De todos os lançares, de todas as regras, a cada vez, cada palhaço – uma exceção inusitada. Um rito de passagem para efetuar-se como a própria chance a ser afirmada. E se na sua vez, naquele instante, menos por mestria e mais por acaso, se o iniciante era um bom afirmador do acaso no jogo, afirmava a si mesmo como palhaço – estado de graça. Estado de jogo em corpo, germinal, fugidio e potente, menos uma composição da máscara e de seu estilo do que uma intensidade efetuada, para um acontecimento-palhaço. E também acontecia, isso... De palhaçar. Efetuação e contra-efetuação (Cf. DELEUZE, 2003, p.155).

Atualmente o Grupo Lume realiza a iniciação do clown através de cursos e oficinas, tendo como orientador e iniciador o ator-pesquisador Ricardo Puccetti (palhaço Teotônio). As atuais pesquisa e experimentação do clown pelo grupo Lume encontram-se bastante desdobradas pela contínua criação, recriação, trajetória de ofício, de vida e encontros com diferentes palhaços e poéticas clownescas.

Há diferentes metodologias, concepções e processos criativos envolvendo a arte dos palhaços, que não se estancam nos domínios das delimitações disciplinarizadas da arte (teatro, circo, dança, cinema, etc.), e operam em correlações, transformações e agenciamentos múltiplos que configuram a atual produção e criação da palhaçaria contemporânea e sua geografia rizomática.

Jacques Lecoq (1929-1999), através da sua Escola Internacional de Teatro (1956) foi o precursor do desenvolvimento da arte do palhaço no teatro contemporâneo. Em 1962,

Lecoq iniciou sua experimentação do clown com seus alunos, a partir de sua metodologia poética, veio a se constituir o que se concebe atualmente como “tradição européia” do palhaço de teatro. Luis Otávio Burnier, quando iniciou sua experimentação poética do palhaço com os atores do Lume, partiu de sua experiência direta com Lecoq na escola deste, o que vem fazer parte da perspectiva, criação e experimentação da arte do palhaço no Lume.

Philippe Gaulier também desenvolveu uma metodologia e uma pedagogia teatral, a partir de sua experiência como ator, palhaço, ex-aluno e ex-professor da escola de Lecoq, que vem exercendo um papel preponderante na concepção e na formação dos palhaços contemporâneos, através de sua escola, atualmente em Paris. Gaulier em entrevista, disse querer ensinar o “ângulo das aberrações”, e segundo ele, disse espera: “Humor. Eu explico aos meus estudantes que eles são filhos da velocidade da luz e da rotação da Terra; e que essa rotação pode variar 0,001 segundos a cada ano por causa dos ventos que aceleram ou desaceleram o movimento. Ensino que o lugar do ator está situado por aí, no exato ponto em que os ventos violentos vão logo mover.” (GAULLIER, In: <http://www.opalco.com.br>, acesso em 30 de janeiro de 2009).

As experimentações clownescas vindas destes mestres europeus, a trajetória de ofício dos palhaços de teatro, de tradição circense, dos *fools*, saltimbancos, jograis, palhaços e artistas de rua, bufões, excêntricos, palhaços-tribais, palhaços-xamãs (e ainda outros nomes, formas e forças que surgem, desaparecem e retornam diferentemente) cruzam-se, atravessam-se, se afectam e se compõem, enquanto termos diferenciais de séries de máscaras. Independentemente de país, aldeia urbana e tribo, corre a arte da palhaçaria nômade, com seus movimentos de bandos – em saque, roubo, imigração, núpcias, encontros e rupturas nos dinamismos da criação experimental. Matérias para um coração contrabandista de “clowndestino”. Formas-e-forças efetuadas em máscaras-palhaços singulares em suas poéticas e estilos de jogo em cena, constituindo grandes zonas de ziguezague, também entre formas de expressão artísticas distintas.

Infundável é o número de palhaços. E infinitas são as produções de séries heterogêneas entre uma máscara-palhaço e outra. Sendo que, uma máscara-palhaço é ela mesma composição, atravessamento e desdobramento de uma série múltipla de máscaras. Composição dinâmica e poética das máscaras-palhaços e seus jogos de estilo, do fazer poesia em ação na cena, em picadeiro.

– CENA XX –

Ir

Já haviam me levado. Foi numa carroça. De rodas de madeira. Em chão batido. Não vi. Não sei. Foi pela trepidação. Viagem fugaz. Passou, e não vi. Não percebi. Talvez estivesse dormindo. E já haviam me levado. Eram poucos, mas pareciam muitos. Corriam como bolinhas de mercúrio e se cochichavam como porquinhos-da-índia. Quando paravam, eram poucos. Pouquíssimos. Com olhos muito grandes e amendoados. Olhavam. Quietos. Olhavam. Era uma fazenda. Não... Um celeiro! Estava deitada no chão. Desde o começo. Não sei há quanto tempo. Mas estava deitada, assim em horizonte. E no feno! Pela primeira vez, conheci o feno... Eles, não. Eram irreconhecíveis. E se foram. Algum pequenino tentou me arrastar pelo cangote. E desistiu bravo. E também se foi. Ficaria sozinha ali. Onde? Devia escolher. Ir ou não. Segui correndo pelo mato comprido, agora parecia uma quase noite. Devia alcançá-los, sabia que talvez, quase certo, com certeza fossem a uma festa. E a estrada corria, corria ainda mais rápido. Que eu corria, quase sem correr. E a estrada me corria.



– CENA XXI –

Teu nome? Tua graça?

Aonde você vai correndo tão rápido?
Quanto tempo você tem?
Parar
Não importa o que esteja fazendo
Não importa onde esteja indo
Tomar seu tempo
Jogar
No espaço vazio
Zero
O vácuo
O desconhecido
Aguarde
pelo impulso
que põe em movimento
o jogo da vida¹⁷⁰



Êi, qual teu nome? Qual tua graça? O palhaço segue. Correndo com o trem do inferno. Sempre atrasado, perdendo as calcinhas. Ai, ai, ai! Os nomes deslizam nele. Badameco, borra-botas. Pedro-Bó. Jocosos, jorrador. Joga, fora de juízo. Brincante. Em risco uma jugular palpitante. Joga: abate reses pela medula espinhal. Muge. Um só é uma manada. Um povaréu.

Do exército da Rainha, a carta do Fora do baralho. Pião *hero-zero*: destituído de heroísmo, do deus-eu e da divindade de um outro mundo. Os cães ladram pela passagem do estranho. Quiçá com cães ele fará sociedade. Uma banda musical. Abre seu saco vazio, cheio de fluxos, intensidades, singularidades e qualidades energéticas. Alquimista da composição das forças e formas plásticas, inicia a criação transmutadora e transfiguradora de um corpo-em-máscara. Forças deformantes, formas transformantes. Fazem pele de máscara nas dobras do corpo. Vagamundos e viramundos. Jogam na pele deste mundo. Desnudos. Descascados. Arlequins remendados. Multicolor larvário. *Só a vida sabe oferecer assim desnudamentos epidérmicos*¹⁷¹. Mateus, Augusto, Arreléuim, Macunaíma. Prostitutas, feiticeiras, colombinas. Mulher-de-circo. Velha da sacola. Pai Francisco. Tocador, gozador. Bufona, flautista, infantil. *Parasitós!* Danados, excomungados, incandescentes.

Pedro Bó e Malasartes. Palhaço da cara preta. Olha o boi! Catirinas¹⁷² nas calçolas. Baubos rebolantes. Mênades e bacantes. A macaca fugiu. O palhaço a cavalo. Galopada de palhaços. Amazonas e ciganas. Lunáticos e enluradas. Icários, volantes. Saltimbancos. Cascateiros. Saltam, rolam, caem. Tá bêbido, o tonto! Cicirrus não bebe, só tem de embriagar. Fala francês com sotaque de ingrêis, clown parleur. Enroula a língua. E toma bofetada. Vem Arreliar¹⁷³ seu branco, augusto, preto, colorido. Seu Urulbulzão! Mestre de pista não faz boa Escada? Então, vá contratar palhaço de mamulengo, ó Mestre. Tóin! Voa a torta na cara, enfarinhado! Monta na cacunda do bufão. Bailarina manca, palhaço anão. Curinga vira casaca. Jocker. Travestido. Transvertido. Drag-clown! Jogral. Fabulador. Farsante. Prestidigitador. Encantador. Passa o chapéu. Entra no picadeiro do chapéu de Tabarin¹⁷⁴ e se multiplica. Pancadaria e paulada geral, arlequinada de sátiros e mimos dóricos golpeando-se com seus falsos falos. O careca Moros tropeça em seu grande fal(s)o! O Stupidus fazendo trocaralhos e dizendo barbaridades com trocadilhos! Lá vem o augusto com seu bastão. Slapsssstick, cai o clown branco na armadilha do tolo. Corre-corre bicho-criança. Escorrega, tropeça, se enrosca nos nomes. E desliza. Trombo! Crown a-cobra-ta. Não aprendeu a falar? Besta-infantil! Lê Shakespeare, ô bobo! Clown jester, índio-palhaço! Êita, Hotxúá¹⁷⁵! Um nome de guerra. De sonho. De chamado. Grotesco! Excêntrico! Rústico de feira! Homo selvaticus. Homo dionysiacus. Menestrel faz aí um samba de circo. Ópera chinesa é com o Macaco. Tocador, trovador, falastrão. *Hypocrités*, responda em êxtase e entusiasmo! Faça uns versos apimentados, canta e conta, goliardo!

Mathurines e Passarolas,

Loulous e Theodoras:

Rapazes não melem as ciroulas!

Com o furor uterino das bobas

palhaças, jogralesas e bufonas.

Muito sem graça, ô palhaço de charlatão! Algo ao som do fole, em língua de *fool*. Fui “fou” e vi num forró endiabrado. Arlequim dançar colado com Bastião e velha safada embalando anão. Forró de Cazurro, não tem nexus, faz com sexus, pra fisgar a multidão. Bate, rebate, remedador, imitador, truão. Jongleur daqui, juggler de lá. Bunda é bom prá rebolar. Trejeitador, contorcionista, equilibrista vão dançando mascarados no cordão.

Zanni, Sanius! Gelotopoioi! Deikelistai! Os que fazem rir e os que põem em jogo. Coisa nada séria, muito séria, Mister MerryMan. Ir-e-vir dos playgoers. E vem que vem tudo burlando, o palhaço-xamã. Vai testando quanto o rito e o cacique podem suportar o ridículo, a patética do riso. Vem dançando e fazendo tudo “ao contrário”, perdendo o passo do certo, brincando com o sério. Imitando a doença pra curar o doente. Fazendo-se de louco diante do louco. Isso é coisa de terreiro de cena? Êpa, tá de diabrura, palhaço de folguedo? *Quando o Diabo muda de pele, não perde, com a pele velha, também o nome? Porque também esse é pele. O próprio Diabo talvez – seja pele*¹⁷⁶.

Grau zero. Perder seu próprio nome, para o chamado de um nome próprio de máscara. Nome de uma multiplicidade-em-máscara. Perder? Ganhar? O Jogador joga. Perder, para dar passagem. Ganhar velocidades. Perdas alegres da experiência impessoal criativa. Alastrar um deserto povoado¹⁷⁷. Com quais povos e velocidades? Com quais bandos se corre, desliza, potencializa, cria e habita? Quais marcas de humor percorrem a pele? Borram uma cor, uma temperatura, uma vibração energética, um estado, uma experiência, um querer.

Cada nome próprio um deserto medrado que movimenta um inominável. Diversidade de nomes para nominar uma mesma “coisa”? Não, não se trata de “significação”, mas de como se dão máscaras-signos. O que quer, o que chama um nome? Problemática de dramatização *poiética* de diferenciação e atualização das forças-formas-sentidos dos corpos-em-máscaras e seus nomes-próprios. Não o nome que significa, mas um nome que dá um sentido. Um sentido plural que abole qualquer significação não-imanente ao plano de composição que o engendra, e assim, transpassa as significações, as sobrecodificações, a representação, as generalizações, os modelos ou categorias de homogeneização.

Um nome próprio de máscara é um acontecimento. Uma máscara-acontecimento de uma série de máscaras, de onde provém enquanto combinatória de singularidades, correlações e dinâmicas de multiplicidade. Uma máscara que se diferencia e se atualiza como cifra em variação poética, e provoca uma ressonância interna em todo o sistema de séries de máscaras no qual desponta. Séries de máscaras heterogêneas em conexões, disjunções e conjunções criadoras, que não cessam de se produzirem por convergência e ruptura em outras séries de máscaras. Séries de máscaras diferenciais e suas formas-e-forças plásticas, estilos singulares

que apresentam signos em cena e que dão a um nome próprio um sentido de máscara.

Máscaras em composição e devir, não apenas com os tipos diferenciais de máscaras manifestas e o que estas fazem proliferar, mas principalmente com o que se encontra na vida, neste mundo e com tudo o que é pré-teatral. Fluxos, revoluções moleculares, singularidades nômades, formas-forças-sentidos das atualidades, das matérias e materialidades existentes pelos devires e na composição poética e seletiva de uma máscara diferencial. *O teatro se confunde com a própria destinação do mundo formal. Ele levanta a questão da expressão pelas formas e incita a uma não-preocupação com o real mediante o humor, criador da poesia*¹⁷⁸.

Uma máscara é também uma série de máscaras. O jogo de uma máscara envolve e desenvolve toda uma jornada de máscaras pelas quais a máscara jogadora atravessa jogando-as. Máscara jogadora e jogada por uma série de máscaras que se multiplicam. Jogo de um tarô da máscara: que é peça do jogo e pelo jogo jogada. Máscara que não é a de uma única carta, e que ao passar pelas várias cartas-máscaras, desdobra-se em cada um delas, montando e abrindo um jogo múltiplo e em variação poética. Máscara em movimento e configuração de jogo. Peça do movimento do jogo, também lugar de passagem e de posição de cada máscara. Um tarô de uma máscara e sua série: louco e rei e mago e besta e força e carro e estrela... Combinatórias para a constelação de jogo de uma máscara. Constelação relançada ao picadeiro (espaço do acontecimento) a cada jogo, a cada espetáculo teatral. O mesmo jogo, em que cada partida é diferente. Em um jogo-teatral do que se repete quase-igual, o que não se repete é a diferença – o acontecimento. Bom jogador é aquele que afirma o acaso que se dá na própria repetição. Um espetáculo que se repete porque quer a diferença, em sua própria repetição.

Entre-cartas e entre-máscaras, o que pode se passar entre uma e outra carta ou entre uma e outra máscara ou entre uma e outra cartada ou lance, é o que interessa ao jogo e à máscara-jogadora, ao acaso a ser afirmado em jogo e para a surpresa do desconhecido por vir. E por rir.

Livro do ponto – cena XXI

¹⁷⁰ ANDERSON apud FERRACINI, p. 226.

Where are you running to so fast?/ How much time have you got?/ To stop/ Whatever you're doing/ Wherever you're going/ To take your time/ To play/ In the empty space/ Zero/ The void/ The unknown/ Wait/ For the impulse/ To set in motion/ The game of life.

¹⁷¹ ARTAUD, 2004, p.278.

¹⁷² Mateus (ou também Pai Francisco) e Catirina tipos cômicos dos folguedos dramáticos nordestinos, presentes no reisado, no cavalo marinho e nas folias do boi. Catirina ou Catarina é feita por um homem travestido. Bastião geralmente é o nome dado aos cômicos das Folias de Reis (Cf. CASTRO, 2005, p.116).

¹⁷³ Waldemar Seyssel, o palhaço brasileiro Arrelia, criou seu dialeto de palhaço com dislalias, a partir do uso de um acaso, enquanto passeava na rua, encontrou com uma mulher que gritava: “Vem, veulta! Veulta! Vem ver o orolplano! Noulssa Senhoultra, pareulce um urubulção!” Filho, sobrinho e neto de palhaços, ele teve sua estréia também afirmando um acaso, e que assim relata: “Pintaram meu rosto, deram-me uma roupa grandalhona, umas calças muito largas e uns sapatos enormes. Eu não queria entrar, pois ninguém ensaiara comigo! Todavia essa falta de ensaio também fazia parte da prova e do papel que ia representar; ia ser o improvisador da noite, o chamado ‘Tony da Soirée’. [...] jogaram-me para dentro do picadeiro. [...] O que é que eu faço agora?! Meu irmão sugeriu: - Vá lá e derruba o Benedito. Benedito era um pretinho “amarra-cachorro” que estava enrolando um tapete [...] Logo, porém, levantou-se e, querendo cooperar comigo, deu-me um empurrão [...] que eu não esperava – fui parar em cima de uma família [...] Derrubei a família inteira! Foi um bolo danado e o público a rir cada vez mais. [...] Com muita raiva do pretinho “amarra-cachorro”, resolvi dar-lhe um daqueles tapas que nós, do circo, chamamos de ‘claque’. [...] Ele, porém, não era versado nas artes circenses [...] Como ele não respondesse naquela primeira vez, eu, que já estava de mau humor, dei-lhe uma segunda taponada... mas prá valer! O pretinho, com a força do golpe, caiu e olhou vesgo para mim. [...] levantou-se, pegou um pedaço de pau que estava ali perto... e veio com tal cara de ódio para cima de mim, que não tive outro meio, senão sair correndo... e o pretinho atrás de mim... e o povo rindo! [...] – Segura o preto que ele me mata! Foi aí que meus irmãos viram que não era graça, não! O pretinho foi agarrado e levado para dentro, a muito custo [...] O público ria e aplaudia a minha cena, que fora... improvisada. Daí para diante fiquei sendo o palhaço Arrelia.” (ARRELIA apud BURNIER, p.210-212)

Picadeiro iniciático. Do acaso ao acontecimento. E duplo acontecimento: palhaço-Arrelia e Arreliar. Bom jogador do acaso: afirmar o acaso do que acontece, e assim acontece necessariamente. A necessidade afirmada do que acontece no aqui-e-agora (efetuação), toca um instante intenso da linha contínua de passado-futuro, e assim reverbera um acontecimento (contra-efetuação) que reafirma intensamente o que acontece extensamente, necessariamente e de novo intensamente. *Amor fati* de palhaços em picadeiro.

¹⁷⁴ Tabarin (1584-1633) atuava ao ar livre como palhaço de um charlatão de feira – “Mestre Mondor”, seu irmão e vendedor de unguentos e remédios, em Paris. A dupla realizava farsas grosseiras, com jogos de palavras obscenos e escatológicos (que ganharam o nome de tabarinadas), a fim de atrair o público. Tabarin jogava inúmeros papéis com uso da modificação do formato de seu chapéu. “Fazia uma velha namoradeira, um nobre metido, um policial malvado, um soldado covarde – tudo com pequenas modificações no seu maleável e imenso chapéu” (Cf. CASTRO, 2005, p.49).

¹⁷⁵ Hotxuá- nomeação dos palhaços da tribo dos índios craós em Tocantins (Brasil), com os quais o palhaço Teotônio (Ricardo Puccetti – Lume) encontrou-se e atuou com eles para a tribo, conforme nos conta em *O Riso dos Hotxuás*.

¹⁷⁶ NIETZSCHE, 2005b, p. 320.

¹⁷⁷ “Em cada um de nós há como que uma ascese, 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 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 ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.19)

¹⁷⁸ ARTAUD, 2004, p.73.

– Cena XXII –

Epidramar

Máscara: fazer pele, se “peler” e se “despeler” – dobrar e desdobrar corpos, *permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele.*¹⁷⁹

Epidramar a superfície de fronteira, de contornos, de encontros, de passagens e de afetos de um corpo – corpo-em-máscara. Pele de máscara.

Não há nada ou ninguém a ser revelado por trás da máscara. E nem pela máscara algum Ser a revelar-se, nenhuma essência recôndita. Uma máscara não revela, nem oculta. Uma máscara expressa. Atrás das peles de máscaras de um corpo em cena, apenas o caos.

Compor uma máscara: fazer um crivo¹⁸⁰ no caos de um corpo lançado no plano-abismo da criação poético-dramática. Antes do caos, a carne e o osso. Osso de uma caveira ridente. Máscara-palhaço que caotiza.

Corpo como condição de criação de máscara. Dramática-patética do corpo-de-ator-em-máscara e do ator-de-um-corpo-de-máscara. Corpo-em-máscara como composição de forças plásticas e dramáticas das potências do falso da expressão teatral. Máscara de corpo e corpo de máscara. Máscara-em-corpo, superfície polívoca de volumes-cavidades deformantes pelas forças transformantes de um corpo em *poiética*, ato e expressão teatrais. Máscara que drama a superfície de sentido do corpo em cena. Não uma máscara sobre a face, mas uma *surface* – superfície do corpo-em-máscara. Pele aos sentidos expressos. Pele que descasca, desnuda outros corpos-em-máscaras. Metamorfoses dramático-poéticas.

Duplos paradoxais da dramatização da máscara em cena: forças e qualidades em correlação, encorporadas em formas expressivas dinâmicas de um corpo-em-máscara em expressão, que desdobra-se em fluxos incorporais, potências e vibrações na produção de signos e sensações. Movimentos co-extensivos e co-intensivos da dramática poética e patética da máscara-palhaço em cena. Um atletismo, para os atletas do coração¹⁸¹.

Dramática de um corpo-em-máscara que desdobra um acontecimento pela efetuação da obra teatral. O corpo-em-máscara em cena, patético agente do grande drama a expressar-se e apresentar-se a cada efetuação e encontro teatrais – o

drama (ação) do acontecimento. Só podemos nos encontrar – por meio das paixões¹⁸², dos afetos que tocam nossos corpos e do que sentimos e pensamos com o corpo – no intenso drama (ação) do acontecimento, que nos excede e nos potencializa, tornando-nos paradoxalmente mais fortes de “si” próprios, atores e público, na experiência múltipla e dionisiaca da alegria trágica.

O que quer meu corpo inteiro? Corpo em máscara no jogo da poesia em ação. O que pode? Se a obra é uma necessidade, o Acontecimento é um acaso necessário. Aprende-se a jogar, jogando, ou melhor, criando um jogo ao jogar. O corpo-em-máscara e seu duplo: palhaço e palhaçar.

[...] traumatismos arrebatados, como de um corpo onde a febre age para levá-lo à saúde exata.

*O corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida,
e, do lado de fora,
o doente brilha,
reluz,
por todos os poros,
explodidos¹⁸³.*

Livro do ponto – cena XXII

¹⁷⁹ NIETZSCHE, 2001, p.15.

¹⁸⁰ “Usamos nossos corpos como um crivo pelo qual passam a vontade e o afrouxamento da vontade”. (ARTAUD, 1983, p. 168). “

¹⁸¹ “O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não atue no mesmo plano. 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 [...] Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade. [...] A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania”. (ARTAUD, Op. cit. p. 162-164).

¹⁸² “As paixões que nos são destinadas, por mais assustadoras que sejam, mostram as experiências adquiridas pelos corpos, instrumentos e aparelhos que antes de qualquer discurso, vivem para fazer da vida, arte. Uma paixão acontece quando algo fatalmente arrebatava o corpo de tal modo que o corpo, afetado, padecendo daquilo que lhe é estranho, nunca mais se torne o mesmo”. (ZORDAN, Texto digitado, 2008, p. 7).

¹⁸³ ARTAUD, 2004, p.285.

– Cena XXIII –

Saco de palhaçarias

...de repente, com sua máscara de palhaço, com uma arte de cada detalhe arranjado e, no entanto, improvisado. O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma preparação bem longa, mas nada de método nem de regras ou receitas. [...] Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição que me coloquem também em um saco¹⁸⁴.

Leo Bassi: ... os palhaços nunca mudaram o mundo. Passam 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. Então, o sangue que tenho sobre esta camisa, tão patético e inútil em seu simbolismo é sangue de palhaço. Um sangue que não vem de uma grande luta ou em nome de uma causa heróica. É sangue de brincadeira. Ao mesmo tempo verdadeiro e pouco importante. Discurso de Leo Bassi¹⁸⁵ oferecendo o seu sangue de palhaço ao público. Homem de negócios, bufo midiático, herege-brinçalhão das mascaradas da contemporaneidade. Pastor achincalhador de rebanhos. Cuidado ao segui-lo, com certeza é uma armadilha. Difícil é não cair nela. *Jesus te ama, mas os palhaços te amam mais*, frase de seu sermão palhaçal. Assiste às missas evangélicas televisivas para falsificar as eficientes artimanhas de persuasão dos espetáculos “da fé em Deus” e alimentar-se de indignação profanadora em sua produção bufônica de paixão-poética teatral. Homem-bomba, colete armado de dezenas de latas de coca-cola amarradas ao corpo, adentra em uma plenária de um arrebanhado de discussões, e dentre alguns salvadores e prometedores do novo mundo, sacode-se freneticamente e fura as latinhas: bomba! O doce líquido explosivo jorra fortemente em todos. Revolução? Terrorismo? Riram, limpam-se daquela meleca e seguiram no debate... ainda vivos. Ele segue, este bufo-palhaço, que se disfarça de apresentador-pastor de televisão, mago-midiático, homem sério de negócios ou senhor de família. Quer viajar com Leo Bassi, pegue o *Bassibus*, um turismo as avessas que mostra toda a rota não turística do que aí está para se ver

e... desfrute! Está possuído de planos bombásticos, um sopro de arreentar, incendiário: máscara-Leo Bassi. Há quem não ache graça alguma, e no Fórum Social Mundial até proteste contra ele. Mais respeito, caro leão-Bassi!

Jango Edwards¹⁸⁶: *I eat clown, I fuck clown, I live clown. "Clown is lifestyle".* Ok... *Jump, now! Because ring the bells!* Se você perdeu, você se acusa, e por isso ganhará uma salva de palmas. Nunca nos ensinaram a perder, nem a errar. Nunca aprendemos. Como aprender sem perder a inocência criadora? Uma vida toda só para acertar ou ter que dar certo. Obter sucessful. Felicity? Pass the hat, sir! Jango é aquele que dobrou seu pênis, para forjar uma vagina, entrar em cena entoando uma canção *hare krishna* e poder chamar a atenção da clientela do bar em que fazia seu show. Veja lá, onde você passa seu chapéu, ou melhor, veja o que cai no seu chapéu. Ponha seu chapéu de Tabarin e faça tudo cair! Jango vem para o trópico colocar os pares para dançar, onde cada um deve confessar ao outro, o que ama e o que não ama. Ah, american man, os trópicos são quentes e lascivamente cínicos! Nenhum problema para um palhaço sedento de um novo mundo. Mesmo que este mundo seja si mesmo. Jango, we eat you, we fuck you, we live you. Agora Jango pergunta: *Do you love me? Hei, do you love me?* Sim, Jango. *Then, fuck you!* – ele responde.

Angela de Castro: *Why not?* A anja Momo Angel(a) vem soprar os dez mandamentos do clown. Criadores de novas tábuas? Angela: *Aceite!* Ame de si mesmo: os defeitos, as fraquezas, as torpezas, as feiúras e as fragilidades. Pontos fracos transmutados em potência de máscara? Eu? Ora, tudo é passível de matéria de arte. Como fazer arte sem uma experimentação de si? Eu jogado no irreconhecível de mim. "Mim ser estrangeiro". Sem medo de "eu". *Eu – não sou mais eu? Mudaram a mão, o rosto, o passo? E o que sou, amigos – não sou para vocês?*¹⁸⁷ Eu tão fingidor, que finge tão completamente, que não sabe se é dor a alegria que deveras sente¹⁸⁸. *Eu-poiético*, sujeito larvar que faz casa nas cascas das máscaras, criando corpo-em-máscara. Corpo-em-máscara desdobrado, duplicado, afirmado, encarnado. Corpo expressivo de forças e formas plásticas na poética de vida em cena. Corpo e máscara de Grande Otelo. Grande Otelo se torna Grande Otelo. *O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.*¹⁸⁹ *Why not?* "Why not" é um convite ao sempre sim da alegria criadora. Angela que parece tão triste e vem

nos dar manhãs cheias de brincadeiras infantis, rodopios, rodopios, tudo gira enquanto olho bem nos olhos do companheiro que segura minhas mãos, rodopio, rodopio. Vertigem... Botar os inocentes para brincar! Não se joga para ganhar, se joga pelo prazer de simplesmente jogar. Angela: *renda-se! Para o palhaço não tem ruim!* Perder alegremente traz muitas chances. Angela de Castro¹⁹⁰, aquela que atravessou os gelos e as neves dos palhaços. Por que não?

Xuxu: *Silêncio total!* O menino umbuzeiro treme no circo de roda de pano. Ele que gostava de ir ao circo para ver urso polar, bem lá no sertão da Paraíba. Xuxu palhaço-bonitão, a primeira vez que foi visto por alguém, recebeu a seguinte saudação: *“má tu é muito do veaaaado”!* E foi que Xuxu correu, correu, largando grito de palhaço pela rua, e quando viu tinha com ele um bando de moleque correndo e cachorro latindo e um monte de olhos saindo do escuro das casas. Xuxu¹⁹¹ que acreditou e apostou tudo na mudança que poderia acontecer com um vibratório “Riso da Terra”, o que deveria ser necessariamente tão forte ao ponto de mexer com os brios deste mundo, ao ressonarem as ondas de riso e as potências de palhaços reunidos em um encontro mundial, em um circo provisório erguido com o desejo de Xuxu.

Eric: *Encaja! Encaja! Tienes que aceptar! Tan potente, pero tienes que saber usarlo!* Lá do outro lado do oceano... Eric de Bont¹⁹² chega com o seu cão para dar aula de palhaço. Pequeno corajoso, que depois do pânico, nunca mais fez o clown. Amable maestro, assim você se torna risível, um mau exemplo! Professor-palhaço que com seus olhinhos azulantes vem mostrar a *“piel de galina”* de seus braços, o primeiro sinal *“that the clown is coming”!* Em seu espanhol de passarinho nos habla *del barril de emociones del payaso*, e diz com um sorriso bobo tão aberto, um elogio: *“tan idiota, tan idiota!”*. El maestro Eric me pôs em uma cadeira diante de um público. Eric: *No haga nada!* (*Yo?* – a que queria partir do zero, de novo. Demasiado cheia, tão enformada). Tão mostrada na abertura, na fenda do encontro, do sim desinteressado, distraído e que trai. Pelos olhos das pessoas. Na realidade de um espaço de cena. Por um espaço intensivo, a troca de confidências indizíveis, inaudíveis, sensíveis, acontecíveis no entremeio das solidões. Um encontro tão presente aqui-e-agora e que na força do instante desdobra-se em uma ausência tão potente. Real e impalpável instante. Uma raridade. Um encontro festivo de multidões desconhecidas pelas superfícies dos corpos e entre os corpos. Sutil, trágico e

prazeroso – necessária alegria vibratória. De apaixonamento. “*Cante la canción de cada persona en el publico*”. E a boca falava das chicken blues e cantava os larirós. Todos os olhos e as visões que passavam pelos olhos passaram a escorrer por gotinhas de lágrimas. *A força de criar para si olhos novos e seus, sempre novos e cada vez mais seus ...*¹⁹³. Eric: *Caos, exageración, desesperación!* Harmonia, desarmonia, harmonia! Maestro da loucura-clown. O humor, o absurdo do pensamento-palhaço, do jogo-clown na meticulosidade do ator-alquimista, na sensibilidade de um domador-ator para a criação da expressão artificial intensa. As potências do falso compõem com as forças mais intensas e selvagens da vida. Esperar ativo do vazio, dos impulsos, do domínio do jogo movente, na poética de um ofício, pelo ritmo das marés das sensações. Um vazio, não tem nada a ver com um medo vão, que não demanda mãos que buscam agarrar, porque o que importa não se pega, não segura, escapa, foge e nos pega. Presença da criança-artista. Aprender a desaprender brincando. De novo, um novo não-saber. Experimentação e prazer – primeira arma de sedução, do convite à brincadeira, à turbulência vital do jogo. Eric, el maestro, não gostava de las “*fiestas privadas*” e exaltava o quanto é tedioso um palhaço se divertir sozinho. Trazer o público para o jogo, a festa, a praça, a arena sutil do criança, do palhaçar. E brincar junto. Maestro descabelado, empurrado para a cena em um cabaré clown, só soube olhar, olhar, olhar, com seus dois olhinhos de lua, esquecidos de qualquer pânico, cheios de algo muito grandioso. Ele que dizia “*é preciso compartilhar...*” Encontros de estranheza que a arte move, repletos de pensafectos indecifráveis e viciantes que nos enlaçam, nos dilaceram e nos sopram mais vida e pulsação ao corpo. À arte de fazer corpos em cena. Amado Eric, nos paralisamos diante do grandioso? Sim-simplesmente, porque não se trata do grandioso, mas do ínfimo da bobagem, da potência do absurdo de um insignificante-signo, derrocada dos grandes castelos de significâncias que armamos para nós mesmos. Apenas uma coragem-frágil, do brincador inocente, alegre na patetice, com vontade de brincar-artista, brincar-palhaço neste e com este mundo. Não se pode levar a paixão tão a sério, senão ela deixa de brincar. Levemente, infantilmente, distraidamente. Quando começamos a querer acertar o palhaço, ele nos deixa e vai buscar por onde pode errar. Marina payasa argentina: “*Coruchas e perelamos*” – é de novo minha parceira de cena, tentando falar em português... “*Gracias a la vida por ter me dado tanto, coneces Soza?*” Si, si! Mas

palhaçada tem limite! (Tem?!) Estamos em plena estrada e teu carro não tem freios, fora de cena, “sem lenço, nem documento”, conheces esta Marinita?! “*Nooo! Ahora no quiero hablar. El coche tambien no tiene papeles!*” Ai que me muero... Caro Eric, sigo com a questão “*como el clown limpia sus dientes?*” “*El plan clown*”, qualquer coisa, desde que no plano de composição clown. “*La piel de galina*”...

Oi, ele está sempre esvoaçando em nuvem de imagens e sopros nesta andarilhagem de Sísifo inocente – é o cabeludo Teotônio, dos olhos de águia-criança. Guia-anjo-patético. Egrégora. Pura força-palhaço poética. Fauna-flora-pedra-coisa-máscara-sei-lá de sensações. Suaves abalos sísmicos. Tambor, cavalo, tufão, rebelião, rigor, beleza pura. Tão forte a vida assim. Fio relampejante no escuro. Mistério intenso. Tão simples assim. Inebriante tempestade-clown. Asas afiadas de anjos rindo, movendo o ar, sonoros sopros, hálitos prenhes. Alegre imprevisibilidade. Animalesco. Pinguinho de poesia. É Teotônio, Ricardo Puccetti¹⁹⁴. Um trago de vida, de intensa arte, de vida tão bonita. De nariz. Tão forte e frágil. Mais um gole, por favor! E mais um! Bis! Da capo!

Pum! Pum! Ana Wuo¹⁹⁵, Dona Caixinha, das dores de Dolores Dolárrria, dos leitos, dos downs, dos clowns, dos hospitais. A que troca sorriso por dor, dor que se fluidifica no sorriso de uma bobagem. Aberta para as visitas, os encontros e as partidas. Dá tudo o que tem para quem quiser pegar. Com o que fica? Não fica. Segue. E sempre tem. Com ela dadivosa na bagagem, coragem para a vida da bobagem. Ela que segue, chega e bate. Pum, pum! Quem? Um coração! De palhaça.

Xiiii, que cara de açougueiro, parece que pegou uma manada na faca de tanto que sua. Ou ferreiro ou sapateiro ou beberrão ou ogro? Tortell Poltrona¹⁹⁶, potência anárquica-clown. Domador de qualquer público e dançarino-maestro das massas incorpóreas. Faz trepidação! Prende, prende, magnetiza e caotiza toda a nossa atenção. Tortell depois de tentar falar no microfone e se enredar a não ter mais fim, levantou a multidão. Ninguém conseguia ir embora. Aconteceu uma coisa inexplicável. A platéia fez ciranda pelo que foi acontecendo e se passando. Uma vontade que deu em todo mundo de não sei o quê, de brincar, de falar, de estar com o outro, mesmo sem se conhecer, sem nunca ter se visto, a gente fazia um junto, assim sem querer, pelo o que se experimentou, uma tribo involuntária, um movimento louco, um amor de não sei o quê, de só estar, de ver, qualquer coisa era

boniteza, frenesi sem palavra, de sorrir e sair pulando, fazer um ziguezague infantil. Acontece isso... Isso de palhaçar. E foi assim que um monte de “nego véio” saiu dançando e fazendo trezinho até o boteco da esquina. Noutra dia na praça, se ouvia a voz de Tortell: ... *os palhaços dedicam a sua vida a uma coisa tão triste e miserável que é fazer com que os outros riem 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 garras de viver e sentido de humor. O palhaço é um comunicador de sensações.* Era o que Tortell contava sobre suas intervenções como palhaço em zonas de refugiados de guerra.

Danielli Finzi Pasca¹⁹⁷: *Qual mancha seu palhaço deixa nas pessoas?* Um borrão negro, uma passagem de onda, um cheiro, um suspiro, uma festa, uma despedida, um gesto? Seria isto o sentido de “bland of humor”... uma “marca de humor”? Como? Danielli disse que gostaria que as pessoas que tivessem presenciado o seu espetáculo fossem embora para a casa, talvez com um leve sorriso desgrudado da face. O espetáculo sutil – Ícaro. Ir embora para casa... Quem sabe, era uma casa distante, uma casa sem volta ou uma casa que não espera o retorno de seu morador e ela mesma vai se mudando. Ou até o morador chegar a casa, ele mesmo já mudou, então casa e morador não mais se reconhecerão e conviverão tão estrangeiros um para com o outro. Danielli, um palhaço com ares de Pierrô, num quarto de hospital, com um companheiro de quarto eleito e retirado do público a cada apresentação. E ali em cena, no presente desdobrado pela linha aiônica, passam a vida, a cura, os planos, os sonhos, a morte, pelo pensamento fantasioso e o olhar infantilmente distorcido de um palhaço, que sabe que o seu antigo amigo do quarto de hospital não está mais junto dele por causa de uma doença ruim, que é uma aranhazinha que aparece no corpo das pessoas, e vai fazendo teia, fazendo teia lá dentro, até que... Será que ele foi para casa ou a aranha fez casa dele? Era um hospital, e não sabíamos, nós que já estávamos tão cheios de saúde. E foi assim. Querendo ir pra casa. Mas sem ir. Tocar na mão de quem se ama. Vontade de estar junto. De não perder ninguém. Estar mais com quem você está lembrando. Sorrir pensando nas coisas. E ficar junto, bobamente. O quarto de hospital de Ícaro era a área de jogo infantil do palhaço, em que até o fantasma negro da morte se mostra como um passarinho todo branco, só para não

sentirmos medo e seguirmos brincando com os amigos. Ah, *ser clown é bom para a saúde. Enfim a gente pode fazer o que quer, quebrar tudo, espatifar, rolar pelo chão, e não há ninguém que censure, mais que isso, aplaudem... E as crianças querem fazer tudo como a gente, quebrar, queimar, rolar pelo chão...*¹⁹⁸

Tem 1337 e duas palhaças-meninas! Tão raros. Tem de tudo no saco. Tudo e nada. O que não cabe no saco. Coisa que não se sabe. E não precisa saber. Coisa esparramada. Coisa que escapa. Que volta. Que não se reconhece. Coisa que não tem. Muita coisa descabelada. Bagunça de rir e de chorar. Putaquepariu e coisa chata! Coisas que não têm palavra. E que não é coisa. Nem coisa nenhuma. Não se sabe se é ou não é. É de sentir. Se é que é. Coisa que não quer ser sabida. Cem e sem sentidos. Tem circo que cai na cabeça de quatro palhaças. Firulichadas! Acontece. E que passam. Tem um rato amarrado por um pé assistindo palhaças na roda-de-teatro no meio da rua – até a hora dele fazer sua entrada e apavorar a multidão. Roda que foge. Prá comer bolacha. Isso acontece. E não faz acontecimento, quando não se sabe ser um bom jogador do acaso. São muitos dados. Tem um homem que não sabia o que era “palhaço”. E quis viajar junto com o circo que não existia. Ele podia fazer barcos e queria ser chamado de periquito. Uma menina gigante que cospe fogo com um anjo tocador de flauta na roda da beira do mar. Um cachorro que vem dormir no meio da roda. Coisa que não é de teatro. Ah, isso é o que mais tem! Tem um gato vestido de palhaço. E voador. Tem um pinto amarelo que manda beijo pela cloaca. Mais as duas luvas do coelho branco da páscoa. A dentadura de quando eu for vovó. Um primeiro nariz de palhaço. Que não sabem que fim se deu. Tem um velho careca debochado. Um peixe laranja rabudo num saco plástico cheio de água. Que pinga. Bolo de areia. Buraco de terra. E muito susto. Coisa que não se fala! Engraçado. E que se mostra. Tem sem querer. Bilhetes de amores guardados. Uma casquinha de ferida. Prá estalar no dente de vez em quando. E foto do papa. Palavra desbocada. Canção de mãe. Cheiro de vó velhinha. 20 pintinhas de pele. Uma lagartixa unhuda de pano verde e que peida alpiste. Um menino pescador e 100 tainhas brilhosas. Muito mar, muito, muito mar. A véia das sacolas. E a miss Brasil. A trouxa do louco. Os pequenos sapatinhos que caminham. E as pernas dançantes da mais linda bailarina desengonçada. Um nome. Um chamado. Uma força. De máscara. Querubim! Querubim! Pássaro-touro. Ars, ar e terra. Keroub. Anjo e besta. Peso e leveza. Duplo corpo, distribuidor entre-dois

mundos. E os passinhos errantes do viajante. Infinitos de efemeridades. Efemeridades intensas. Tudo cabe num nariz de palhaço. O que não se pode prever. Puros sopros e risos-sopros. No jogo aberto da vida, na dobra do Fora do saco do louco e do nariz do palhaço, na pele das máscaras, nas pregas de um coração e nas calçolas furadas dos palhaços.

Livro do ponto – cena XXIII

¹⁸⁴ DELEUZE, 1997, p. 16.

¹⁸⁵ Leo Bassi palhaço-e-bufão (e morósofo) nascido em família circense, da qual herdou extrema habilidade no malabarismo com os pés, criador de um estilo próprio e transgressor. Presente na cidade de Porto Alegre, no V Fórum Social Mundial (2005) para apresentar o espetáculo “La Vendeta”, com a produção de Juliana Leal Dornelles, quando pudemos conviver com Bassi, participar de workshops, conversações, presenciar seu espetáculo e diversas de suas intervenções-surpresa em torno de tal evento. Além de podermos observá-lo a maquirar planos-clowns estratégias-bufônicas e realizá-los incansavelmente em experimentação. Máquina-Bassi. “[...] 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 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. Também, isso eu sei que pode acontecer. [...] Mas uns gostam muito, outros não muito e outros só um pouco.” (BASSI em entrevista com Kátia Kasper. In: <http://www.alegrar.com.br/01/entrevista/2.html>. Acesso em 09 de fevereiro de 2009). Sobre Leo Bassi conferir: <http://www.leobassi.com>

¹⁸⁶ Jango Edwards, segundo si próprio, palhaço-e-*fool* e devoto da *comic-religion* da Igreja dos Sorrisos Arreganhados (Church of Grin), “A arte da atuação do clown não é apenas uma profissão, mas um estilo de vida (a lifestyle) que demanda um entendimento de emoção, sensibilidade, paixão, *pathos* e coração.” (EDWARDS, In: <http://jangedwards.net>, acesso em 09 de fevereiro de 2009). As falas em itálico de Jango, na cena de escritura acima, partem da experiência de participação em seu Workshop e presença de seu espetáculo no Festival Riso da Terra, João Pessoa-PA em 2001.

¹⁸⁷ NIETZSCHE, 2005a, p.181.

¹⁸⁸ No original: O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. (PESSOA, Autopsicografia)

¹⁸⁹ DELEUZE; PARNET, 1998, p.19.

¹⁹⁰ Angela de Castro atua como palhaça e professora-palhaça em seu espaço “Why Not Institute”, em Londres. “*Clowning* não é uma técnica, mas um estado, um estado de imaginação, um estado de liberdade. Este estado permite aos *performers* não temer a exposição de suas facetas ridículas, debilidades, inocência, fragilidade e fracassos. O clown se liga com dois mundos: o mundo contemporâneo do dia-a-dia, onde nós vivemos a maior

parte do tempo, e a terra não-verbal da imaginação, que nós visitamos de vez em quando. Esta terra da imaginação, nós chamamos de a terra do 'why not' [por que não?]" (CASTRO, In: <http://www.thewynotinstiutue.com>. Acesso em 09 de fevereiro de 2009)

¹⁹¹ Palhaço Xuxu – Luis Carlos Vasconcellos, ator e diretor, foi idealizador, curador e organizador do Encontro Mundial de Palhaços “Riso da Terra”, no ano de 2001, em João Pessoa - Paraíba, onde tive a oportunidade de encontrar muitos palhaços, presenciar espetáculos e participar de workshops, tais como, com Jango Edwards e Angela de Castro. O episódio envolvendo Xuxu trata-se de quando Vasconcelos foi experimentar seu palhaço pela primeira vez na rua. Foi no bairro de periferia ao qual era recém chegado, onde se instalava a Escola Piolim, em 1978, homônimo do grupo de teatro em que Vasconcellos dirigiu o espetáculo “Vau da Sarapalha”(1992). “Eu nunca fiz nenhuma oficina de palhaço, não existia isso ainda, técnica do clown... Existia um fascínio por esse ofício, pelos inúmeros palhaços que eu vi, principalmente em pequenos circos [...] Esse processo, essa violência que foi encorajar de ir para uma rua, foi duro, extremamente duro, mas um grande presente, porque eu começo a improvisa, com cachorro que vem atrás de mim. E comecei a descobrir que no meio da rua, eu estava vendo tudo [...] Então eu comecei a desenvolver uma percepção do todo, seletiva. [...] E na verdade tudo o que Xuxu faz hoje nasceu dessa vivência.” (VASCONCELLOS, In: <http://www2.uol.com.br/parlapatoes/divirta/index.htm>. Acesso em 10 de agosto de 2008).

¹⁹² Eric de Bont, professor-palhaço da Bont’s International Clownschooll em Ibiza - Espanha, da qual participei como aluna-palhaça na Academia Internacional de Primavera, de março a junho de 2003. (Cf. <http://www.bonts.com>).

¹⁹³ NIETZSCHE, 2001, p. 157.

¹⁹⁴ Ricardo Puccetti, palhaço Teotônio, do Grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Guia iniciático e sempre “um primeiro dia de teatro”, ao qual sempre retorno para um choque cardíaco em um coração convalescente (Cf. BARBA, 1991, p.23). Para Puccetti, em texto de 1998 (Revista do Lume n.1, p.71): “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.” “A relação com o público também é um fator que permite ao clown crescer sempre, mudar e até se contradizer. Quando o clown está inteiro na relação com ele mesmo, conectado com seus impulsos e sensações, e também pleno na relação com o público, neste momento os dois lados estão em transformação, ninguém é mais o mesmo.” (PUC CETTI, 2006, p.156).

¹⁹⁵ Palhaça Dona Caixinha – Ana Elvira Wuo, atriz, pesquisadora e palhaça. Atuou como palhaça visitadora (Dolares Dolarrria) nos setores de oncologia infantil, desenvolvendo a Dissertação “O Clown Visitador no Tratamento de Crianças Hospitalizadas” a partir de sua trajetória de clown com o grupo Lume, do qual foi integrante. Ana Wuo vem pesquisando uma metodologia própria em sua prática e programa de iniciação de palhaços – tema de sua Tese de Doutorado “Clown, Processo Criativo: rito de iniciação e passagem”. Em sua oficina “Aprendiz de Clown”, durante o ano de 2000, envolvendo experimentação e criações dos palhaços-aprendizes, surgiu o grupo de palhaços Firuliche (“mágico barco de luzes” do qual faço parte), estreando com o espetáculo “Firuliche” (2001), com orientação de Ana Wuo.

¹⁹⁶ Tortell Poltrona, passou pelo livro ponto nas cenas IV e XVII.

¹⁹⁷ Espetáculo “Ícaro”, com Danielle Finzi Pasca – 11º Porto Alegre em Cena, em 2004.

¹⁹⁸ BARIO apud FELLINI, 1986, p.109.

CENA XXIV –

Um atleta que cai

Caia rolando como quem dançava. E sobre a terra pulsante, caia. Como um dado, deu com uma face no chão. Saiu um galo no nariz. Maior que guampa quebrada de testa de Arlequim. Um nariz que também pulsava como a terra, e rufou um despertar: cócori-trrtrim. Ele tentou pôr-se de pé, caminhando dançarino-embriagado, transfigurado em um sonho tão acordado. A terra pululante sobre os seus pés, riu. Chacoalhava e ribombava como uma panela esfomeada de risos. A terra ria tanto de rolar e assim fazia ele cair. Até que ele se ergueu e pôs-se de pé sobre a terra. Sem entender nada, olhou e viu. Viu este mundo. E de repente, sentiu uma vontade irresistível de nele cair. E de nariz.

Caindo neste mundo, fazendo nele a sua própria terra. Pequena terra que rola, quando se quer assentar-se nela e chegar a um fim. Pequena terra que se põe a rolar sem-fim. Pequena terra que vai com a terra onde cai e de onde vem. E toma da terra, um novo empurrão. Rolando na terra e lançando nela a sua própria terra que rola, para um novo encontro. Um encontrão. Com todo mundo. Onde pulsam corações-coragem. E então, não se sabe porquê, sente-se aquela vontade irresistível, de novo. De cair. Nas bocas de gamelas esfomeadas de risos, pelos vapores dos vulcões dos poros dos corpos em erupção, nas superfícies em que pulsam corações. Um atleta que cai. De nariz. Tão frágil de rir. Máscara dilacerada do coração, do gênio do coração¹⁹⁹, da coragem inocente que ri.

Paixão dionisíaca de dilaceramento e metamorfose no ato de composição e criação múltipla de um corpo-em-máscara. Desvanecimento da *persona* do ator pelo atravessamento das potências impessoais de criação, em devir-artista, em devir-máscara. Potencialização, transmutação e transfiguração fabuladora de um corpo-em-máscara na experimentação e criação poética-teatral. Experimentação *poiética* e implicação ético-artística com as forças e materialidades deste mundo, para uma poética cênica da máscara-palhaço em cena. Movimento de mundo em cena, pelas potências teatrais do falso.

Ação e paixão das forças em uma dramática plástica de um corpo-em-máscara, sendo o próprio corpo, forma de forças e forma em deformação e em

transformação na agonística das relações de forças e formas, na composição e expressão poético-teatral. Qualidades e formas do corpo-em-máscara, corpo de relações de forças em um campo de dinamismos e de coordenadas espaço-temporais variáveis, em que as singularidades se produzem, signos e sensações se expressam, se distribuem, se articulam, se efetuam e afectam. Em um espaço-tempo também a ser re-criado a cada vez, a cada apresentação: espaço de jogo, de fabulação, de efetuação signica e do ato de expressão teatral do corpo-em-máscara, picadeiro de acontecimento. Os próprios corpos em jogo são complexos movimentados de espaço-tempo em dinamismos com outros corpos. Forças-e-formas em correlação e composição na poética teatral de um corpo-em-máscara (formas qualificadas e forças expressivas), elevado à enésima potência do falso, para a criação de uma máscara-palhaço – diferente em si e termo diferencial de uma série de máscaras. Experimentar e ir até onde podem as forças-e-formas plásticas de um corpo-em-máscara na fabulação e jogo brincante da máscara-palhaço.

Atleta *afectivo* – do poder de afetar e ser afetado, em jogo e em relação com outros corpos e forças, na produção de sentidos múltiplos. Atleta do coração – musculatura das afecções do corpo em que pulsam, agem e reverberam os afectos. Atleta jogador, tocador do tambor da pulsação de vida-em-arte, do bombeamento sanguíneo e energético do corpo-em-máscara, da rítmica de corpos e ressonâncias de paixões actantes, que habita o lugar nômade das passagens, das sensações e dos fluxos do humor. Corpo múltiplo e *multi-pli(dobra)* das paixões... *paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre tua vida, paixão é esse aberto do teu peito, e também teu deserto.*²⁰⁰ *E sombra.* Sombras do corpo-em-máscara opaco e denso refratado na velocidade das multiplicidades e fluxos das paixões e dos afectos. Atletismo afectivo do corpo-em-máscara no campo de jogo da cena, na zona de turbulência.²⁰¹

Refazer corpos, criar corpos. O dilaceramento não é a metamorfose, é o metamorfoseando-se. A cada vez, renascidos do coração, da linha de ziguezague dos corpos, entre os corpos, no eletrocardiograma da cena. Ziguezagueando pela linha reta de Aion, nos picos e pulsações que tocam os corpos, flamejando pequenos crivos e constelações de instantes explodidos em Cronos, traços de efemeridades infinitas – de uma obra teatral, o que resta. A linha reta é invivível, é

preciso a musculatura orgânica e afectiva que pulsa o eletrocardiograma do corpo, corpo-em-máscara em paixão poética de vida-em-cena. Corpo que se recompõe, se potencializa e se metamorfoseia por dilaceramentos criadores em paixão-coragem de poiésis e expressão teatral. Mascara-palhaço, criança dilacerada ao brincar, no mister das metamorfoses *poiéticas* e expressivas, na alegria trágica do jogo teatral. Auto-poiésis, inacabada, imperfeita – em composição.

“Rotina” de paixão dionisíaca, misto de entusiasmo e padecimento, para a alegria trágica de vida-em-cena. Renascidos de cada sacro-ofício de prazer no ato de apresentação teatral. Patética poética cômica da máscara trágica de palhaço. Por VIR – o sangue do touro dilacerado, que conferia FORÇA, nos cultos dionisíacos. Que venham os titãs²⁰², estaremos brincando. No espelho dionisíaco as miríades dos dilaceramentos alegres e potencializadores do corpo-em-máscara lançado ao encontro teatral.

Atleta frágil, do corpo e das formas vulneráveis. Animal de instinto de jogo, infantil-brincante. Caído do esquecimento. Não mais estranho ao outro do que a si mesmo. Chafurdador da superfície que surge na produção de sentidos não-significados e de não-sensos. Em errância alegre, tateanto as superfícies com bastão de *fool*. Anatomista anarquista do próprio corpo, para a experimentação e a composição poética de uma máscara múltipla.

Atletismo afectivo para jogar a máscara-palhaço e ser jogado por ela. Jogo brincante de um palhaço da crueldade, – *eu emprego o nome de crueldade no sentido cósmico de rigor, de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade implacável fora da qual a vida não saberia se exercitar. [...] E o teatro no sentido de criação contínua, a ação mágica inteira obedece a essa necessidade.*²⁰³

Livro do ponto – cena XXIV

¹⁹⁹ “O gênio do coração [...] que não diz palavra, não lança olhar em que não haja idéia 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 advinha 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).

²⁰⁰ HILST, 2001, p.39.

²⁰¹ “A essa zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de zona de turbulência. [...] O ator, com seu corpo-subjétil, trabalha para ser capaz de gerar a zona de turbulência e ao mesmo tempo ‘entrar’ dentro dela, deixando-se afetar e afetando-a. Essa dupla seta, dupla abertura, afetar/ser afetado, coloca o corpo-subjétil em relação com o público, além de defini-lo e alimentá-lo em suas recriações. [...] A zona de turbulência é uma zona de forças em relação gerando instabilidades em *continuum*. [...] Em seu estado atual, o espetáculo se encontra em uma zona de organização, mas essa mesma zona é suportada e entrelaçada por uma zona virtual de completa instabilidade de forças que se entrecruzam, de devires moleculares e imperceptíveis que o habitam. Uma zona comum de vizinhança na qual as partículas do corpo-subjétil entram em zona de vizinhança com partículas dos espectadores, criando uma zona total de turbulência que afeta a todos em micro-percepções. [...] A zona de turbulência é um plano de contágio, de acontecimento, de *hecceidade*. Não mais ator nem espectador, mas algo que se passa “entre” os dois. Um jogo dinâmico de potência e criação.” (Cf. FERRACINI, 2004, p.176-186, passim).

²⁰² Zagreu, um dos nomes de Dioniso dos mitos do antigo mundo insular oriental (Creta e Ásia Menor), também referenciado como primeiro Dioniso, apresentado como Dioniso-menino. A mando de Hera, os Titãs com os rostos polvilhados de gesso atraem e seduzem o menino Dioniso com brinquedos mágicos (ossinhos, bolas, pião, argolas, espelhos, chocalhos, teias), e quando Dioniso menino se põe a brincar distraidamente é dilacerado, o corpo despedaçado é cozido em água fervente e comido pelos Titãs, com exceção do coração, de onde Dioniso renasce. Atená ou Deméter é quem salva o coração de Dioniso, que engolido pela mortal Sêmele (avatar da grande mãe ou terra) torna-se grávida do segundo Dioniso. Por nova vingança de Hera, Sêmele ainda grávida de Dioniso, acaba sendo fulminada pela aparição hierofânica de seu amante e pai de Dioniso, Zeus (o raio) que então, completa a gestação do filho em sua própria coxa, até o seu nascimento (Cf.

BRANDÃO, vol.2, 2001, passim). Dioniso, o deus da *metamórfosis* (transformação), do êxtase e do entusiasmo, da loucura sagrada e da embriaguez mágica, da máscara e do teatro. Gênio do coração, o que renasce muitas vezes.

²⁰³ ARTAUD, 2004, p. 103-104.

– CENA XXV –

Mise-en-abime

Arte se faz com o incognoscível, excede o vivido, não se condiciona ao vivenciado, é, antes, de vida. Arte também se faz com tudo o que não é artístico, e com o que é pré-artístico. Arte tem seu próprio jogo de pensar – indisciplinar, pois que não se fixa ou se retém em disciplinas ou áreas categorizadas do conhecimento humano. O conhecimento humano, antes de operar e criar com a linguagem um regime de significância, com seus campos de domínio designadores, categorizadores e de produção de significâncias, é ele mesmo uma metáfora redundante de significância, que denominamos “conhecimento humano”. Um sintoma de conhecimento, demasiadamente humano – ainda que assim, nós humanos, continuemos a não saber nada.

Arte por uma prática de experimentação e produção poética de vida-em-arte – combinatória envolvida em um determinado plano de curvatura, correspondente às contingências de formação de um determinado estrato histórico e as condições de dizibilidade e visibilidade de uma época, de um campo social e de um regime de signos determinados. Criar não surge do nada ou do dedo demiurgo de algum criador. Querer-artista e experimentação perspectivista, sem vontade de verdade.

Arte não é lugar de fuga da realidade, e nem maneira de fugir da realidade. Arte é lugar e modo de produção de realidade, por onde também atravessam as linhas de fuga moventes, desordenadoras de quaisquer realidades. A arte afirma as linhas de fuga, em criação e pela criação. Transgressão *poiética* e transgressão de poética. A Arte não muda o mundo. A arte muda o mundo que a arte pode compor, compondo com este mundo. E lança neste mundo, uma terra artística. Com e põe, neste mundo. Por amor, se não ao mundo, ao mundo que a arte compõe, aqui com este mundo. Por que não? Por amor. Arte sem transcendência, mundana com este mundo, que é matéria, materialidade e linha de fuga da própria produção artística.

Plantar o seu deserto povoado, cultivar nele um jardim suspenso e cuidar muito bem das batatas que nascem entranhadas na terra.

Dobrar o caos²⁰⁴, erigir uma superfície e um volume determinados para o deslize das velocidades e intensidades, trazer terra ao pensamento, somente poder pensar com a terra. Com o pensamento do corpo. Corpo de terra, passageiro,

“pensageiro”. Não para deter o caos, mas para conservá-lo, não em uma estagnação, e sim por uma composição, pelos movimentos e fluxos de uma obra-dobra que afirme uma potência de vida-em-arte. Uma vida – a imanência de uma vida²⁰⁵, que não se restringe às fatalidades biológicas, históricas, sociais e culturais que nos compõem, atravessam e constituem, sendo elas mesmas materialidades de e em criação poética, na transfiguração afirmativa de uma obra e dos seres em obra. Uma obra cênica que também opera a sua própria desobra, pois que sempre em se fazendo, transitória, perene, aberta, em relação, em trans-form-ação. Pelos movimentos e variações poéticas do que vive, e pelo rigor da poiésis criativa de uma obra que se cria e se recria.

Um plano de composição, uma terra movente, uma carne de caos que permita criar e fazer viver com as forças turbilhonantes e selvagens das matérias, partículas, pré-signos não formados que insistem e estão em tudo o que existe, o que é, o que está sendo, o que não é, o que deixa de ser, o que devém. Geografia de traçados intempestivos, de coordenadas extensivas e intensivas, que atravessam os corpos e as topologias, excedem a história e procedem por fabulação e experimentação criadora. Um plano de composição que permita a criação de uma obra teatral que formaliza e expressa, com as ferramentas, matérias e materialidades seletivas da sua composição, e faz vibrar *perceptos* e *afectos*²⁰⁶ que lhes são próprios e que percorrem diferentemente a cada vez os componentes de uma obra – a cada apresentação teatral.

Lançar sua própria terra nômade, uma canoa provisória, uma carne de caos, um corpo-em-máscara ao picadeiro do acontecimento, reerguendo a lona do plano de composição, a própria obra-“circo”, a cada vez, a cada encontro teatral em jogo. Com crença experimental ou crédulo esquecimento neste mundo e no “humano” enquanto matéria plástica. Frente-a-frente, tetê-a-tête *com o humano* que estamos sendo e suas séries de *personas* tipológicas verídicas, sociais, morais, patológicas, etc. Inocência infantil e esquecimento criador da máscara pateta, cômico-patética. Amor inocente e crença-artista neste mundo. Corpo em máscara-palhaço que age e procede por jogo fabulador. Jogar com... Instinto²⁰⁷ de jogo pela invectiva brincadeira afirmativa que expressa e faz: sim! Ao jogo! Um sim trágico da alegria, por mais um lance, de novo, uma aposta total. *Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda a sua existência. À deles e à nossa.*

Jogamos a nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco. Se não tivéssemos o sentimento muito nítido e muito profundo de que uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro, não julgaríamos necessário levar mais longe a experiência. O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo²⁰⁸.

E *da capo!* Sim da fragilidade forte. Do erro, do absurdo. Da própria falha da experimentação, que pode não fazer vibrar nenhum afecto, nenhuma vaga de sensação, ao erguer um “circo” sem alegria, montado e posto em exibição, mas sem nenhum movimento de multidão e movimento de mundo, em que se permanece estático assistindo a uma realização. Ir a um jogo para assisti-lo não se confunde com uma simples especulação. O nervo motor-ocular que atravessa o crânio é patético²⁰⁹. Musculatura patética na produção imagética e nevrálgica das paixões que os corpos em ação-paixão na cena devem suscitar e cintilar pelos e com os corpos em paixão-ação de um público-jogador no encontro teatral. Do estático ao extático passam-se variações de estados, oscilações de graus, de atmosferas, de pulsações, de densidades, de cores, de distâncias, de memórias não vividas, pedaços de vida e de corpos em animada flutuação, movimentos de poros, de tempos embaralhados, no jogo de afecções e correlações díspares, dissimétricas e polissêmicas que estréiam um acontecimento, ainda que imperceptível, entre atores e público. Atravessando os abismos entre um e outro, entre os lugares onde nos colocamos e nos expressamos com os pronomes pessoais, entre eu e tu, entre nós e tu, entre tu e tu, entre vós e eles e as coisas... Por um movimento “em falso” de uma patética poética do desdobramento múltiplo do ser em corpo-em-máscara, pelas potências do falso na poética teatral de alegria trágica. Na superfície da pele, manchas aguadas de humor e veios de paixões.

Na apresentação do corpo-em-máscara em cena, não basta presentificar ou tornar presente, mas executar um ato teatral compondo um encontro de presença²¹⁰: presenciar e experienciar o que nunca poderá se repetir. A cada vez, uma única vez. Ossos de um ofício. Do jogo, do corpo-em-máscara lançado à cena. Absurdo. Da própria vida. Isso... de nunca saber... Nem o que se vai ser. E nunca se é. Sempre no vir-a-ser. Entre nascer e morrer, muitas vezes, aqui nesta vida. Cada vez mais vivos, ziguezagueando no meio, pelo passo de palhaço, passos

bêbados de criança. Passos de composição, de um plano móvel. Perder o pé, na superfície dos sentidos corporais e fazer flutuarem signos expressos por um corpo-em-máscara. Travessia no plano-abismal. Um salto em vertigem para mergulhar num pequeno nariz. E fazer um respiro de *Ars*.

Perder e criar peles, fazer corpos. Epidramar pele de máscara, pelas dobras moventes de um corpo, reentrâncias – do que vem de fora-dentro, dentro-fora. Uma máscara dobra um corpo do Fora no corpo desdobrado do ator. Seguir os fluxos, até onde podem as forças plásticas de um corpo-em-máscara.

Na membrana porosa de fronteira, e no espaço de fronteira entre atores-e-públicos, a dança vibratória, sutil e frágil dos incorporais dos corpos em arte. Entre-peles pulsa o ritmo das sensações que rebumbam nos corpos, no couro dos corpos, nas linhas das figuras em fábula-ação. Palhaço-xamã dos transportes de humores e velocidades pelas trans-passagens de transfigurações e de fabulação de um mundo-entre, aqui e agora no instante do jogo, *nowhere*.

Querer o acontecimento da ordem do imprevisível, ainda que o espetáculo seja passível e possível da repetição, enquanto elaboração sintática de formas-e-forças dramadas dos corpos em cena, a ser erigida a cada ato da obra posta em encontro teatral. Ato de composição, presentificação e presenciação. Campo total de jogo em que não se atua diante do público, mas com o público. No ofício de repetição da cena, o atletismo afectivo para a ereção de um bloco de sensações. Cada espetáculo, um lance único a ser afirmado, e aí fazendo dos acasos – necessidades. Amor fati da máscara-palhaço no picadeiro do acontecimento.

Por vir e por rir. *Talvez, se nada mais do presente existir no futuro, justamente nossa risada tenha futuro.*²¹¹ E não há o que esperar. Não se trata de uma questão relegada à posteridade, *o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito Agora*²¹². O tempo do jogo é aqui-e-agora em Aion. *Timing, timing* de jogo. E de ato, ato poético-teatral. A alegria trágica nem sempre é risível, e sim, potencializadora e afirmativa, experimentação criativa e de dilaceramentos dadivosos. Desligar e abdicar das “claques de risos” para a experimentação e a composição poética-teatral de uma máscara palhaço. Escutar com as orelhas pequenas dos poros do corpo-em-máscara em cena. Também o riso é da ordem do imprevisível... Atletismo patético-cômico, da patética do riso, para o ato *poiético* de

fazer uma máscara-palhaço e sua poesia em ação. Em composição experimental, aberta e em relações.

Entrar em cena, repetir um picadeiro, um processo iniciático, um rito de passagem. Repetir um espetáculo, sempre de novo, por querer a expressão da diferença. Picadeiro circular, eterno retorno seletivo, em que o clown é cifra de jogo em variação, pelas combinatórias que faz em cada lance de cena, afirmando o acaso. Sempre traído pelo acaso, improvisador que faz do acaso o melhor aliado. Composição vulnerável da variação do jogo e das metamorfoses *poiéticas*, em relação com as forças e materialidades, qualidades e formas, corporais e incorporais. Insaciável vontade de potência de vida-em-cena. Querendo mais uma vez a diferença acontecível, sempre diferente e nunca igual que vibra e exala na efetuação do jogo da máscara-palhaço em cena, no picadeiro do acontecimento – palhaçar.

Livro do ponto – cena XXV

²⁰⁴ “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. [...] A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p. 253) “A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto. – não previsto, não preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caóide. [...] Chama-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos” (Op. Cit p. 263; 267 – passim).

²⁰⁵ “Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata” (DELEUZE, p.10-18 IN: EDUCAÇÃO & REALIDADE. Porto Alegre: UFRGS/FACED v. 27, n.2, jul./dez. 2002).

²⁰⁶ “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 213) “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” (Op. cit. 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.” (Op. cit., p. 236).

²⁰⁷ “[...] instinto é justamente a força afirmativa criativa [...]” Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 86.

²⁰⁸ ARTAUD, 2004, p. 31.

²⁰⁹ Patético – s.m. comoção; afeto; sentimento; (Anat.) nome de um músculo do olho; nome pelo qual também se conhece o quarto par de nervos cranianos ou motor-ocular-interno, que emerge da base do crânio através da fenda orbitária superior (Cf. BUENO, Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, 1973).

²¹⁰ Sobre o paradoxo presença e não-presença em relação ao corpo-subjétil e do corpo-em-cena, Cf. FERRACINI, 2004, p.189-193, et passim.

²¹¹ NIETZSCHE, 2005a, p.115.

²¹² Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 144-145.

– CENA XXVI –

Entrada

Falso diálogo de clowns

(O clarinetista entra e faz três pequenas voltas em torno da pista se rindo.)

O PIANISTA (o interrompe): Oh, senhor?

O CLARINETISTA: Sim, senhor?

O PIANISTA: Por que sobre a pista você porta uma peruca?

O CLARINETISTA: Não é uma peruca! São meus cabelos verdadeiros! Meus cabelos de todos os dias que eu deixei crescer como se deixa crescer a barba!

O PIANISTA: Por quê?

O CLARINETISTA: Por quê? Porque repare você que, debaixo, eu tenho um crânio careca todo dobrado. Ele não é apresentável. Eu queria cravar uma porta aberta [*duplo sentido: demonstrar uma verdade evidente*]; e eu entrei de volta dentro da primeira cabeça...

O PIANISTA: Seria isto uma falsa porta?

O CLARINETISTA: Sim, senhor! E mais, ela está fechada! Ah! Ah! Eu me fiz mal! Depois, eu tenho sobre a testa um enorme galo na forma de um chapéu pontudo! Ah! Ah! (falsos risos). Eu tenho o falso riso, senhor! (Ele faz uma volta na pista.)

O PIANISTA: Diga-me, senhor?

O CLARINETISTA: Sim, senhor?

O PIANISTA: Por que sobre a pista você se apresenta maquiado? O senhor tem o ar de um verdadeiro palhaço!

O CLARINETISTA: É falso, senhor! É um falso ar que eu me dou. É na vida que eu tenho o ar de um verdadeiro palhaço! Se você visse meu rosto de todos os dias... ele não é apresentável! Lá, você não pode vê-lo... porque eu tenho um fundo de tinta, mas... sob a maquiagem, eu tenho duas grandes pálpebras montadas por duas sobranceiras em acento circunflexo! Sob meu falso nariz (ele o sinaliza) – porque este (o nariz) que eu porto é falso – ...

O PIANISTA: Ele é postiço?

O CLARINETISTA: Sim, senhor!... Debaixo... eu tenho um gordo nariz vermelho... grotesco! (Aponta debaixo dos olhos) Lá... eu tenho como duas pequenas lágrimas negras, dois falsos prantos que pingam sobre uma grande boca fendida de lá até cá... (de uma orelha à outra), de tal modo que ninguém sabe jamais se rio ou choro. Ah! Ah! (Falsos risos) Eu tenho o falso riso, senhor! (Ele faz uma volta na pista.)

O PIANISTA: Diga-me, senhor?

O CLARINETISTA: Sim, senhor?

O PIANISTA: Por que sobre a pista você se disfarça? O senhor tem o ar de um verdadeiro palhaço!

O CLARINETISTA: É falso, senhor! É na vida que eu tenho um verdadeiro ar de palhaço! Se você visse minha roupa de todos os dias... ela não é apresentável! Lá, você não pode vê-la, porque eu coloco meu traje de cena por cima! Mas sob o casaco, eu tenho uma grande sobrecasaca violeta com dois grandes avessos amarelos... ridículo. Sob a calça, eu tenho uma que se esparrama sobre dois grandes pés lisos... imensos! Lá... você não pode vê-lo, porque eles estão dentro dos meus pequenos sapatos... Ah! Ah! Eu tenho o falso riso, senhor! Debaixo de meu pequeno laço onde as bolinhas são verdes... eu tenho um grandão onde as bolinhas são vermelhas! Ah! Ah! Não há um falso pescoço... que seja verdadeiro! ... Ah! Ah! Eu estou mal de meu falso ventre!

O PIANISTA: Porque o grande ventre que você porta é falso?

O CLARINETISTA: Sim, meu senhor! Eu sou um falso gordo... ventre! Eu tenho o falso relevo do ventre como Polichinelo tem o falso relevo do dorso! O drama, é que... assim que eu encolho o falso relevo do ventre, o falso relevo do dorso ressalta! Veja! De barrigudo eu me torno corcunda! Falso ventre! Falso dorso! Falso ventre! Falso dorso!... E quando isso desliza: falso cu! Ah! Falsa nota! Ah! Ah! (Falsos risos)

(O pianista atrai uma cadência sobre a qual o clarinetista ritma o que se segue.)

O CLARINETISTA: (Tirando para fora o relevo do ventre): Ventre! (fazendo entrar de volta o relevo do ventre e saltando para fora o do dorso) Corcunda! (fazendo re-entrar o relevo da corcunda e fazendo sair a do baixo): Bunda! Ventre! Corcunda! Bunda! (mesmo jogo continuando em variação)

O PIANISTA: Oh, senhor?

O CLARINETISTA: Sim, senhor?

O PIANISTA: Por que sobre a pista você se contrafaz?

O CLARINETISTA: Eu não me contrafaço, senhor. Eu faço o camelo!

O PIANISTA: Ah? Então, o que você espera para se colocar em quatro patas?

O CLARINETISTA: Eu espero as duas patas da frente! Eu, eu não sou mais do que as duas patas traseiras! Você não teria visto passar uma cabeça de camelo sobre as suas duas patas dianteiras?

O PIANISTA: Eu bem vi passar um camelo, mas ele estava completo!

O CLARINETISTA: Esse não importa! Eu pegarei o seguinte!

(O clarinetista toca seu instrumento Caravana imitando a marcha de um camelo)

O PIANISTA: Oh, senhor?

O CLARINETISTA: Sim, senhor!

O PIANISTA: Por que sobre a pista você faz três pequenas voltas assim como fazem as marionetes, quando elas se vão embora?

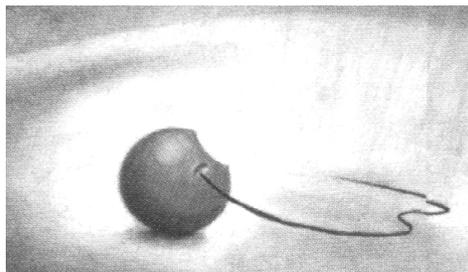
O CLARINETISTA: Eu busco a saída da pista, senhor! Mas a cada volta... eu a perco! Cada vez que eu creio sair da... pista... eu nela entro!

O PIANISTA: Ah! Ah! Você está sobre uma falsa pista!

O CLARINETISTA: Sim, senhor! É porque... eu faço uma falsa saída! Ah! Ah! (ele imita com seu clarinete qualquer um que ri) Eu tenho o falso riso, senhor!

(Cortinas)

- (*Raymond Devos*. In: FABBRI; SALLÉE, 1982, p. 27, tradução nossa).



FICHA TÉCNICA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Anjos do Picadeiro V. Rio de Janeiro: Grupo Teatro de Anônimo. Publicação do V Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: LPM, 1983.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.

_____. *Os Sentimentos Atrasam*. Lisboa: Hiena, 1993.

_____. *História Vivida de Artaud-Momo (frente-a-frente)*. Lisboa: Hiena, 1995.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo, Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I: da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979*. Martins Fontes, 2005.

BEDIN, Luciano. *Ritornelos, Takes e Tralálás*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Volumes I e II. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRANT, Sebastian. *La Nave de los Nécios*. Madrid: Akal, 1998.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Brasília: Editora UNB; José Olympio.

BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. São Paulo: Brasiliense, 1950.

BUENO, Francisco. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Ministério da Educação e da Cultura, 1973.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

CALVINO, Ítalo. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARROLL, Lewis. *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Fontana/Summus, 1977.

CASTRO, Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CORAZZA, Sandra Mara. *Para uma Filosofia do Inferno na Educação: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Uma Vida de Professora*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

_____. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. *Fantasia de Escrita: devir-infantil de currículos nômades*. Projeto de Pesquisa, Bolsa Produtividade em Pesquisa apresentado ao CNPq em agosto de 2007. Texto digitado. Porto Alegre, 2007.

_____. *Os Cantos de Fouror: escrita em filosofia-educação*. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2008. (Coleção Cartografias)

COSTA, Cristiano Bedin. *Matéria de Escrita*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CROWLEY, Aleister; PESSOA, Fernando. *Hino à Pã*. Disponível em: http://www.triplov.com/fernando_pessoa/Poesias-ocultistas/Hino-a-Pa.htm. Acesso em 08 de fevereiro de 2009.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. México: Editora Era, 1998.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A Ilha Deserta* e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net>. Acesso em 14 de maio de 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 2. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Fundação da Editora UNESP, 1998.

DORNELLES, Juliana Leal. *Clown, o Averso de Si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

DRUMMOND, Carlos. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ECO, Humberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

EDUCAÇÃO & REALIDADE. Porto Alegre: UFRGS/FACED v. 27, n.2, jul./dez. 2002. *Gilles Deleuze*. Organizadores: Sandra Corazza e Tomaz Tadeu. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 2002.

ERASMO, Desidério. *Elogio da Loucura*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: LPM, 2006.

FABBRI, Jacques; SALLÉE, André. *Clowns et Farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

FELLINI, Federico. *A Voz da Lua*. Porto Alegre: L&PM, 1990.

_____. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: LPM, 1986.

FEIL, Gabriel Sausen. *Procedimento Erótico – o educador*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FERRACINI, Renato (Org.) *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

_____. *A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado S.A._ IMESP, 2001.

_____. *Corpos em Criação, Café e Queijo*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2004.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *O Bufão dos Deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Nove Variações Sobre Temas Nitscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. (Org.) Franca Rame. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

_____. *Misterio Bufo* – juglaria popular. Madrid: Siruela, 1998.

FOLHETIM – Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n.4, Maio, 1999. ISSN 1416-370x. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Eu, Pierre Riviere, que degolei a minha mãe, a minha irmã e o meu irmão: um caso de parricídio no século XIX*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *A Vida dos Homens Infames*. In: Ditos e Escritos IV: estratégia, poder, saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Prefácio à Transgressão*. In: Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GALI, Tânia; ELGELMAN; Selda (Orgs.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

GALI, Tânia; PELBART, Peter Pál; ENGELMAN, Selda (Orgs.). *A Vida em Cena*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

GAZEAU. *Los Bufones*. Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885.

GOMES, Paola Basso Menna Barreto. *Arte e Geo-Educação: perspectivas virtuais*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

GAULIER, Philippe. Disponível em: <http://www.opalco.com.br>. Acesso em 30 de janeiro de 2009.

GUINSBURG, Jacob; LIMA, M. A. *Dicionário de Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC-SP, 2006.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

ICLE, Gilberto. *Procedimentos Cômicos na Obra de Stan Laurel e Oliver Hardy: o Gordo e o Magro*. Coletânea do Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, vol.6, nº18, maio/junho, 1998.

_____. *O Ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extra-cotidiano*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

JACOB, Pascal. *La Fabuleuse Histoire du Cirque*. Paris: Editions du Chêne, Hachete Livre, 2002.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Porto Alegre: LPM, 1987. (Rebeldes e Malditos)

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um Médico Rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Castelo*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. *O Grande Nadador*. Tradução de Tomaz Tadeu. Disponível em: www.ziguezague.net. Acesso em 30 de julho de 2006.

_____. *Narrativas do Espólio (1914-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

_____. *Alegrear*. Revista Eletrônica. Disponível em: <http://www.alegrar.com.br>

LAUTRÉAMONT, O Conde de. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEABHART, Thomas. *A Máscara Como Ferramenta Xamanística no Treinamento Teatral de Jacques Copeau*. Revista da FUNDARTE. Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Ano II. Nº 4 – julho a dezembro/ 2002. Montenegro, FUNDARTE: 2002

LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético: una pedagogia de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LOPES, Beth. *A Blasfêmia, o Prazer, o Incorreto*. In: Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP nº5, 2005.

LULKIN, Sérgio Andrés. *O Riso nas Brechas do Siso*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MACEDO, José Rivair. *Christus Agelastus: o riso e o pensamento cristão na Idade Média*. Miscellanea Mediavalia II. Organizador: Luis Alberto de Boni. *Revista Veritas Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS*, Porto Alegre, v.42, nº43, set.1997.

MARCOS, Plínio. *Balada de um Palhaço*. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>. Acesso em 16 de junho de 2006.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos)

MARTON, Scarlett. *Nietzsche – a transvaloração dos valores*. São Paulo: Moderna, 1993.

MILLER, Henry. *O Sorriso ao Pé da Escada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Companhia das Letras, 1992.

_____. *Ditirambos Dionisíacos*. Trad. Txaro Santoro e Virginia Careaga. Madrid: Hiperión, 1994.

_____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: LPM, 2003.

_____. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 a.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

_____. *O anticristo: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORLANDI, Luis. *Imagem de Palhaço e Liberdade*. In: *Nietzsche e Deleuze: Imagem, literatura e educação: Simpósio Internacional de Filosofia*, 2005. Org. Daniel Lins. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. Disponível em: http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp. Acesso em 08 de fevereiro de 2009.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores)

PUCETTI, Ricardo. *O Riso em Três Tempos*. In: *Revista do Lume*, n. 1, outubro de 1998. Campinas, Lume – Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais – Universidade Estadual de Campinas.

_____. *Caiu na Rede é Riso*. FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

_____. *O Clown Através da Máscara: uma descrição metodológica*. FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

_____. *O Riso dos Hotxuás*. FERRACINI, Renato (Org.) *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

REVISTA DO LUME 01/1998. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 1998.

REVISTA DO LUME 02/1999. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 1999.

REVISTA DO LUME 03/2000. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2000.

RIVEL, Charlie. *Pobre Payaso*. Barcelona: Destino, 1973.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHAKESPEARE, Willian. *Noite de Reis; ou o que quiserem*. Rio de Janeiro: Relume, Dumará, 1990.

_____. *Hamlet; Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Sonho de uma Noite de Verão*. Porto Alegre: LPM, 2001.

_____. *O Rei Lear*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2007.

SILMAN, Naomi. *Clown através da Máscara: um aprofundamento*. FERRACINI, Renato (Org.) *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores: FAPESP, 2006.

TADEU, Tomaz. *Panfletinho Ordinário*. Disponível em <http://www.ziguezague.net>. Acesso em 20 de junho de 2006.

_____. *Introdução ou apresentação, sei lá...* In: CORAZZA, Sandra. **Artistagens:** filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006b.

_____. CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TAVARES, Gonçalo. *O Homem ou é Tonto ou é Mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

TORRANO, Jaa. *Bacas – O Mito de Dioniso*. São Paulo: Hucitec, 1995.

TEATRO DO ORNITORRINCO. Folder do espetáculo *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, 1996, São Paulo.

TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books, 1976.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

VASCONCELLOS, Luiz. Entrevista concedida ao Grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, São Paulo. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/parlapatoes/divirta/index.htm>. Acesso em 10 de agosto de 2008.

WUO, Ana Elvira. *O Clown Visitador no Tratamento de Crianças Hospitalizadas*. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 1999.

_____. *Clown, Processo Criativo: rito de iniciação e passagem*. Tese (Doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2005.

ZORDAN, Paola. *Paixões da Diferença – liberações de humores artísticos*. Projeto de Pesquisa - UFRGS. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, maio de 2008. Texto digitado. Porto Alegre, 2008.

Espetáculos Teatrais

Festival de Palhaços Anjos do Picadeiro 2. Org. Grupo Teatro de Anônimo/Rio de Janeiro. São José do Rio Preto, 1998.

La Vendetta – com Leo Bassi. V Fórum Social Mundial. Porto Alegre, ano de 2003.

Ícaro – com Danielle Finzi Pasca - Teatro Sunil. Festival 11° Porto Alegre em Cena. Porto Alegre, 2004.

Les Éphémères – espetáculo do Théâtre du Soleil, direção de Ariane Mnouchikne. Festival de Teatro 15° Porto Alegre em Cena. Porto Alegre, 2007.

Por Elise – Grupo Espanca, direção e dramaturgia Grace Passô. Festival de Teatro 15° Porto Alegre em Cena. Porto Alegre, 2008.

Musicografia:

“*Cabeleira do Zezé*”, de João Kelly e Roberto Fassal.

“*Máscara Negra*”, de Zé Kéti-Pereira de Mattos.

Filmografia

BROWNING, Tod. *Freaks* (1932).

FELLINI, Federico. *La Strada* (1954).

_____. *As Noites de Cabíria* (1957).

_____. *La Dolce Vita* (1959).

_____. *I Clowns* (1970).

PRADO, Marcos. *Estamira*. Documentário, Brasil, 2005.

NADER, Carlos. *Pan-Cinema Permanente*. Documentário, Brasil, 2008.

Sites consultados:

- *Associação Palhaços Sem Fronteiras:*

[http:// www.clowns.org](http://www.clowns.org)

- *Circus de sideshow:*

<http://www.showhistory.com>

- *Circo “The Ringling Bros. and Barnum & Bailey”:*

<http://www.ringling.com>

- *Escola de Eric de Bont – Bont’s International Clownscool:*

<http://www.bonts.com>

- *Escola de Jacques Lecoq:*

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com>

- *Escola de Philippe Gaullier:*

<http://www.ecolephilippegaulier.com>

- *Escola de Angela de Castro - Why Not Institute:*
<http://www.thewynotinstitute.com>.

- *Commedia dell'Arte – Escola de Antonio Fava:*
<http://www.commediabyfava.it>

- *Grupo de Teatro de Anônimo e Festival de Palhaços “Anjos do Picadeiro”:*
<http://www.teatrodeanonimo.com.br/anjos>

- *Grupo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP:*
<http://www.lumeteatro.com.br>

- *Jango Edwards:*
<http://jangedwards.net>

- *Leo Bassi:*
<http://www.leobassi.com>

- *Ana Elvira Wu:*
<http://www.clown.comico.nom.br>

- *Plínio Marcos:*
<http://www.pliniomarcos.com>.

- *Revista Eletrônica Alegrar.*
<http://www.alegrar.com.br/>

- *Sobre palhaços:*
<http://www.clownplanet.com>

Demais sites, imagens pesquisadas:
<http://www.gutenberg.org/files/22042/22042-h/22042-.htm>
<http://www.content.perspicuity.com/?q=node/205>
<http://www.bonnafe.com/tekentechniecken.htm>
<http://www.evene.fr/citations>.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)