

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Tiago Gonçalves Teles

**DO PALHAÇO À PALHAFORMANCE: UMA POÉTICA DA  
PRESENÇA DO PALHAÇO EM PERFORMANCE**

Santa Maria, RS  
2016

**Tiago Gonçalves Teles**

**DO PALHAÇO À PALHAFORMANCE: UMA POÉTICA DA PRESENÇA DO  
PALHAÇO EM PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes e Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Gisela Reis Biancalana

Santa Maria, RS  
2016

**Tiago Gonçalves Teles**

**DO PALHAÇO À PALHAFORMANCE: UMA POÉTICA DA PRESENÇA DO  
PALHAÇO EM PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes e Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

**Aprovado em 29 de março de 2016:**

---

**Gisela Reis Biancalana, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

---

**Rebeca Lenize Stumm, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)**

---

**Renato Ferracini, Dr. (Unicamp)**

Santa Maria, RS  
2016

## AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar, agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que acreditou no potencial e na proposta de meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Renato Ferracini, que aceitou opinar e avaliar esse trabalho em seu momento de conclusão, muito obrigado.

À Profª Drª. Inês Marocco, banca da qualificação deste trabalho, que me proporcionou importantes pontos de vista e críticas sobre a pesquisa, gratidão e muito obrigado.

À Profª. Drª. Rebeca Stumm, por sua imensa parceria e pela vontade de colaborar para as minhas ideias, seja por suas palavras e pontuações sobre os textos ou por convites para participar de disciplinas e eventos que poderiam favorecer e auxiliar meu intento, MUITO OBRIGADO. Foi de grande importância ouvir as palavras da Profª. Rebeca e pensar: “Acho que alguém está me entendendo!”.

A Profª. Drª. Gisela Reis Biancalana (Gi)... [pausa] ... você, desde meu primeiro ano de faculdade, me fez acreditar que eu tinha um potencial enorme. Não sei se para os outros isso se concretiza, mas, para mim, sim. Eu acreditei que tinha um grande potencial por causa de suas apostas e aqui estou. Não há como agradecer em palavras a fé que você depositou e deposita em mim, de qualquer maneira, MUITO OBRIGADO.

À Caroline Turchiello (Mozão) e à Letícia Gomes (Baby), que me convenceram a fazer a prova para o mestrado, MUITO OBRIGADO. Carol, você não imagina o quanto seu sorriso largo, sua risada macia e seu carinho aconchegante me serviram de sustentáculo. Lê, você sempre deixou muito claro o quanto acreditava no meu trabalho e o quanto queria que eu crescesse com minhas ideias.

A minha mãe, dona Miriam, que, desde quando eu era criança, passava tardes e noites estudando comigo as matérias em que eu tinha dificuldade e que, agora, passou horas sentada ao meu lado corrigindo meus textos *tortos*. Mãe, nosso caminho é o mais improvável possível, subverte-nos a cada passo, e é por isso que eu acredito nele. MUITO OBRIGADO por cada fração de segundo ao meu lado.

Pai, você é o cara que me ensinou, com atos, que não importa o quanto o caminho seja difícil, doloroso ou árduo, sempre vale a pena lutar pelo que acreditamos. MUITO OBRIGADO.

Aos meus irmãos, todos eles, vocês são a causa para lutar. A Joyce Rodrigues (Franga), você é o ovo choco perdido da mesma ninhada que a minha. Leonardo Roat (Brother), espero que esse trabalho nos renda muitas ideias.

Ao Ricardo e à Pati, meus eternos colegas, MUITO OBRIGADO pela confiança e pela parceria de sempre.

À Catuscia Dotto, sempre entusiasta, MUITO OBRIGADO.

Ao Luiz Henrique, que me fez enxergar para além do que eu pensava que era capaz, MUITO OBRIGADO.

A Acasos Cia. de Dança, obrigado pelas dancinhas.

À Sorriso com Arte, obrigado por tudo.

Ao Barra-Vento Capoeira que, toda vez que necessário, estava lá pra me ajudar a diluir qualquer tristeza ou aflição ao pé de um berimbau.

Heloisa Gravina, na volta ao mundo nos encontramos, amores de capoeira não se perdem jamais. MUITO OBRIGADO pela sua companhia, você me inspira.

Por último gostaria de agradecer à Clowns Crew. Felipe Mendes, Leonardo Rodrigues, Raphael Schvarcz e Rafael Rorato, sem vocês nada disso tinha acontecido. Vocês entregaram a mim a responsabilidade de pensar e desenvolver nosso universo palhaçístico. Cada ensaio nosso me fazia pensar se eu era ou não capaz de cumprir com as expectativas de vocês e, ao mesmo tempo, me enchia de vontade de satisfazer essa expectativa. Eu nunca imaginei que alguém poderia levar tanto a sério as bobagens que eu falava. MUITO OBRIGADO por me deixarem tentar e por acreditarem na minha capacidade. MUITO OBRIGADO por não desistirem das nossas empreitadas. MUITO OBRIGADO por, mesmo agora que não estamos nos encontrando com tanta frequência, continuarem a serem Palhaços e me fazerem crer que plantamos, juntos, uma semente que irá se transformar em uma árvore linda e frondosa e que, quando menos esperarmos, dará frutos. MUITO OBRIGADO pela sinceridade, honestidade, companhia. MUITO OBRIGADO. Cl:o)

## RESUMO

### DO PALHAÇO À PALHAFORMANCE: UMA POÉTICA DA PRESENÇA DO PALHAÇO EM PERFORMANCE

AUTOR: Tiago Gonçalves Teles  
ORIENTADORA: Gisela Reis Biancalana

O presente projeto tem como principal objetivo construir uma poética pessoal do Palhaço inserida no contexto das artes Visuais, através da Arte da Performance. Tal questão aproxima o Palhaço de muitas propostas e pensamentos próprios da arte contemporânea nos quais se insere a Arte da Performance. Portanto, este intento visa pensar e ir à busca de confeccionar pontos de contato entre a Arte do Palhaço e as Artes Visuais, pelo prisma da Arte da Performance, para a elaboração daquilo que o artista-pesquisador vem chamando de Palhaformance. Este percurso busca, ainda, pensar e discutir a presença do Ser Palhaço nessa poética como manifestação cultural e contracultural, simultaneamente. Assim, foram construídos os entendimentos sobre os conceitos de Palhaço, Artes Visuais - Performance - e Ser/Presença. Para tanto, as motivações que sustentam a investigação residem na questão primeira que é: quem é o Palhaço? Os autores selecionados para referendar os entendimentos sobre o Palhaço foram Dimitri, Burnier, Bolognesi e Dario Fo, artistas com vivências relevantes na Arte do Palhaço, além de pesquisadores do universo que envolve essa prática. O segundo ponto que ampara a investigação em curso remete às Artes Visuais, sobretudo à Arte da Performance. No presente trabalho, as discussões sobre a Arte da Performance são fundamentadas a partir dos estudos de Goldberg, Cohen, Taylor e Schechner. Suas pesquisas sobre a origem e características da Arte da Performance colaboram para que o proponente construa os pontos de contatos entre Arte do Palhaço e Arte da Performance em sua poética. O terceiro ponto abordado situa-se no Ser e na Presença do Palhaço em Performance. Para auxiliar o entendimento de Ser/Presença, foram estudados os conceitos de Gumbrecht. Os procedimentos metodológicos estão ancorados nos pressupostos supracitados que sustentam as incursões laboratoriais do artista na poética proposta pela pesquisa. A partir de então, foram realizadas sete Performances: “Uma Porta entre dois Palhaços”, “Vestir/Desmentir”, “Vestir/Desmentir II – a Palhavirtualidade da presença”, “Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’”, “Beijo Roubado”, “Guerra de bolinhas” e “Ações cotidianas”. Após as práticas, desenrolam-se reflexões na tentativa de organizar, pontuar e esclarecer quais os principais pontos que compõe a Palhaformance. Diante desse desdobramento, buscaram-se subsídios em Eleonora Fabião e Demian Morira Reis para pensar uma possível dramaturgia da Palhaformance, em Nassim Nicholas Taleb para refletir sobre o improvável e em Sun Tzu na importante tarefa de aclarar subversão. Faz-se fundamental pontuar que este trabalho não tem a pretensão de ser um manual de como criar uma poética. Ao contrário, sua contribuição está no compartilhar um caminho voltado para o desenvolvimento de uma poética própria a partir das inquietações do pesquisador, uma vez que todo artista tem suas próprias inquietações latentes.

**Palavras-chave:** Artes Visuais. Palhaço. Performance. Presença.

## ABSTRACT

### FROM THE CLOWN TO CLOWNFORMANCE: A POETICS OF THE CLOWN'S PRESENCE IN PERFORMANCE

AUTHOR: Tiago Gonçalves Teles  
SUPERVISOR: Gisela Reis Biancalana

The main objective of the present project is to construct the Clown's personal poetics within the context of Visual Arts, through Performance Art. Such matter brings the Clown closer to various proposals and thoughts that are unique to contemporary art where Performance Art is inserted. Therefore, this intent encourages thinking and going after the establishment of contact points between Clown Art and Visual Arts, under the prism of Performance Art, for the elaboration of what the researcher-artist has been calling "Clownperformance" or "Clownformance". Also, this course seeks to think and discuss the presence of the Clown being in that poetics as a cultural and counter-cultural manifestation, simultaneously. Thus were constructed the understandings on the concepts of Clown, Visual Arts - Performance - and Being/Presence. Therefore, the motivations that support the investigation reside in the first question, which is: Who is the Clown? The selected authors to reference the understandings on the Clown were Dimitri, Burnier, Bolognesi and Dario Fo, artists with experiences relevant to Clown art, plus researchers in the universe that involves this practice. The second point that sustains the investigation in course refers to the Visual Arts, especially Performance Art. In the present work, the discussions about Performance Art are founded by the studies of Goldberg, Cohen, Taylor and Schechner. Their researches on the origin and characteristics of Performance Art contribute to the proponent's construction of contact points between Clown Art and Performance Art in his poetics. The third point lies in the Being and the Presence of the Performing Clown. To aid with the understanding of Being/Presence, Gumbrecht's concepts were studied. The methodological procedures are anchored to the aforementioned postulates which sustain the artist's laboratorial incursions through the poetics proposed by the research. Within that perspective, seven performances took place: "A Door between two Clowns", "Dress/Deny", "Dress/Deny II – the Clown's virtuality of presence", "For the end of 'white' and 'august'", "Stolen Kiss", "Paper Ball War" and "Everyday Actions". After the practices, reflections are set in motion in an attempt to organize, punctuate and clarify which central points compose a "Clownformance". On that development, we turned to Eleonora Falcão and Demiam Morira Reis to help think of a possible "Clownformance" dramaturgy, to Nassim Nicholas Taleb to reflect upon the unlikely and to Sun Tzu for the important task of clearing up subversion. It is fundamental to point out that this project has no pretension of being a manual on how to create poetics. On the contrary, its contribution lies in sharing a path toward the development of a poetics of its own from the researcher's restlessness, given that every artist has his own latent restlessness.

**Keywords:** Visual Arts. Clown. Performance. Presence.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Peidopesado. ....	45
Figura 2 – A Triste História do Soldado (Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2008).....	46
Figura 3 – Espetáculo Asas de um Sonho (Cia. Sorriso com Arte – Santa Maria/2013).....	47
Figura 4 – Espetáculo Asas de um Sonho (Cia. Sorriso com Arte – Aparelho: Roda Cyr – Santa Maria/2013).....	47
Figura 5 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014. ....	48
Figura 6 – Espetáculo: O Baile do nariz vermelho. Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014. ....	49
Figura 7 – Performance: Imponderabilia – Marina Abramovic e Ulay/1977.....	50
Figura 8 – Palhaformance: Uma porta entre dois Palhaços – núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. UFSM/2014.....	51
Figura 9 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	53
Figura 10 - Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	53
Figura 11 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	54
Figura 12 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	54
Figura 13 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	55
Figura 14 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015.....	55
Figura 15 – Palhaformance: Vestir/Desmentir II – 9º Simpósio de Arte Contemporânea. Santa Maria, UFSM/2015. ....	58
Figura 16 – Imagem criada por Raphael Vargas para veiculação virtual da Palhaformance “Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’”.....	59
Figura 17 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014. ....	60
Figura 18 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2014.....	62
Figura 19 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2014.....	62
Figura 20 – Calçadão de Santa Maria/2015. ....	63
Figura 21 – Restaurante na cidade de Santa Maria/2015. ....	64
Figura 22 – Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2015.....	64
Figura 23 – Praia dos Molhes, Torres/2016. ....	65
Figura 24 – Gare da Estação Ferroviária de Santa Maria/2015.....	89



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>PALHAFORMANCE: UMA POSSÍVEL ARTICULAÇÃO TEÓRICA</b> .....	14
2.1	E O PALHAÇO, O QUE É?.....	14
2.2	ERA UMA VEZ A ARTE DA PERFORMANCE.....	29
2.3	SER OU NÃO SER, EIS A PRESENÇA.....	36
<b>3</b>	<b>PALHAFORMANCES: O ARTISTA-PESQUISADOR EM ARTE</b> .....	44
3.1	UMA PORTA ENTRE DOIS PALHAÇOS.....	49
3.2	VESTIR/DESMENTIR .....	51
<b>3.2.1</b>	<b>O desdobramento da história</b> .....	56
3.3	VESTIR/DESMENTIR II – A PALHAVIRTUALIDADE DA PRESENÇA .....	57
3.4	PELO FIM DO “BRANCO” E DO “AUGUSTO” .....	58
3.5	BEIJO ROUBADO.....	60
3.6	GUERRA DE BOLINHAS .....	61
3.7	AÇÕES COTIDIANAS.....	62
<b>4</b>	<b>PALHAFORMANCE: O ENTENDIMENTO DA POÉTICA</b> .....	67
4.1	A GÊNESE DA PALHAFORMANCE.....	68
4.2	DRAMATURGIA SERÁ POSSÍVEL?.....	70
4.3	EM DEFESA DO IMPRÓVÁVEL .....	75
4.4	SUBVERSÃO, A ARTE DE GUERREAR SEM ENTRAR EM CONFLITOS .....	79
4.5	ENSAIO SOBRE A CRENÇA NO ESPÍRITO DA COISA.....	86
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES MOMENTÂNEAS: PALHAÇO, UM GRÃO DE AREIA ATÔMICO PARA MUDAR O MUNDO</b> .....	88
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90
	<b>APÊNDICE A - PELA MORTE DO “BRANCO” E DO “AUGUSTO”</b> .....	93

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda a Arte do Palhaço inserida no contexto da arte contemporânea, especialmente, a Arte da Performance. O trabalho do Palhaço, de modo geral, costuma implicar um longo caminho de aquisição de conhecimentos e experimentações por parte dos artistas. Esse percurso remete a si mesmo, em primeira instância, ao conhecimento do ofício e à exploração das múltiplas possibilidades cômicas advindas dos contextos histórico, social e cultural em que se inserem. Portanto, a exploração referida se insere no tempo/espaço ao longo da história de vida do artista-pesquisador na Arte do Palhaço e, ainda, no contexto da arte contemporânea. Nesta investigação, o artista-pesquisador tem buscado desenvolver uma poética pessoal do Palhaço que considere este trabalho sobre o Ser e sua presença e a inserção da Arte do Palhaço no seu contexto sociocultural bem como no contexto da arte. A pesquisa visa ainda à adoção de uma postura crítica perante acontecimentos recorrentes no mundo contemporâneo. Desse modo, este trabalho que, em um primeiro momento, emerge do conhecimento do artista-pesquisador em seus labores de Palhaçaria, também exige dele a sensibilidade e a percepção sobre tudo que o rodeia.

Não são muitas nem poucas as pesquisas sobre a Arte do Palhaço no universo das artes cênicas. Contudo, o estudo desta arte se faz presente e permanece em discussão devido ao seu poder de tocar sensivelmente o Ser humano pela via do riso. Esse riso transita desde o mais radical e sarcástico deboche de realidades absurdas até o mais simples traço de ingenuidade ou afetividade. No Brasil, o Lume Teatro – núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas (Unicamp) – pode ser considerado como um dos locais de referência que desenvolve investigações nesta área, inicialmente conduzidas por Burnier (2001) e, mais recentemente, por Ricardo Pucetti. Bolognesi (2003) também realizou estudos sobre a Arte do Palhaço verificados em suas publicações sobre o assunto. Como desdobramentos destes focos citados, existem algumas dissertações, teses e artigos acadêmicos que se preocupam em aprofundar o conhecimento sobre o Palhaço, ora do ponto de vista histórico e estético, ora voltando-se para determinadas especificidades deste saber como, por exemplo, o estudo de Demian Moreira Reis (2013), que aborda aspectos dramaturgicos desta arte. Na Itália, pode-se citar Dario Fo (1999) como um dos grandes artistas-pesquisadores a abordar com profundidade o assunto. Os franceses também têm uma tradição de pesquisas focadas na Arte do Palhaço como, Lecoq, especificamente no que se refere à mímica, às máscaras e à fisicalidade do desempenho. Por outro lado, há uma vasta bibliografia sobre o Palhaço na Medicina, na Psicologia e na Educação, investigando os

benefícios terapêuticos dessa figura na reabilitação de pacientes. Esses estudos não são os únicos, mas revelam um panorama ainda escasso que urge por pesquisas, principalmente, voltadas para a criação de poéticas na contemporaneidade.

Sendo assim, o artista-pesquisador desenvolveu sua inclinação para a Arte do Palhaço desde o tempo em que se encontrava na graduação em Artes Cênicas, realizada na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Durante a graduação, foi possível entrar em contato com algumas formas de trabalhar o Palhaço. Entre elas, estavam o estudo e a prática do *Clown*, a arte do bufão e algumas incursões dramatúrgicas apoiadas na figura do Palhaço. Simultaneamente, os estudos sobre algumas novas perspectivas da arte teatral e das Artes Visuais na contemporaneidade se faziam presentes, provocando questionamentos sobre o saber/fazer do Palhaço.

Alguns referenciais foram fundamentais para detonar as recentes inquietações do artista-pesquisador. Danto (2006) contribuiu significativamente para a compreensão daquilo que chamou de possível fim da arte no final do século XX. O autor não se refere ao fim da arte, mas às transformações ocorridas que conclamam à abertura, à experimentação e à liberdade de criação. Nesse contexto, as palavras de Cohen também foram levadas em consideração: a “performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora” (COHEN, 2004, p. 38). Assim, o autor trazia a Performance como uma forte representante da arte contemporânea, especialmente quanto ao seu caráter transgressor. Outro referencial fundamental foram as palavras de Lehmann (2007) ao tratar de seu conceito de teatro pós-dramático, no qual o autor apóia sua argumentação em tendências como o fragmento, a não representatividade e a miscigenação das artes, entre outras, para distanciar-se das perspectivas de cunho dramático nas artes cênicas.

Logo, após a formação na área de interpretação teatral, o artista-pesquisador continuou sua prática e encontrou, na Arte da Performance, uma possibilidade que poderia somar-se à sua Arte do Palhaço. Dessa forma, colocou-se a pergunta motriz da investigação: **quais elementos da Arte da Performance poderiam contribuir para o desenvolvimento de uma poética pessoal na Arte do Palhaço?**

Porém, o proponente percebe que a formulação da pergunta motriz está ligada à sua construção artística e dá ênfase às Artes Cênicas e percebe que outros pontos de vista sobre a mesma questão também são pertinentes e potentes. Ao exemplo disso podemos formular a pergunta da seguinte forma: **quais elementos da Arte do Palhaço poderiam contribuir para o desenvolvimento de uma poética pessoal na Arte da Performance?**

O pesquisador nota que ambas as questões são potentes e pertinentes à pesquisa e guiam o trabalho para lugares equivalentes, satisfatórios e coerentes com as ideias desenvolvidas por ele.

Portanto, os principais procedimentos metodológicos adotados para desenvolver esta pesquisa estão nesta construção de um entendimento sobre a Arte do Palhaço na contemporaneidade, articulando-a aos pressupostos da arte contemporânea, especialmente, a Arte da Performance. A proposta está em entrecruzar esses dois universos do saber/fazer em busca da poética do artista-pesquisador que, neste trabalho, será nominada como Palhaformance. Sendo assim, na intenção de esclarecer os empreendimentos supracitados, a dissertação encontra-se organizada da maneira descrita a seguir.

No primeiro capítulo, o proponente buscou percorrer conhecimentos teóricos que estabelecessem um diálogo com os principais encaminhamentos da poética pessoal proposta. Esses conhecimentos distribuem-se em cada seção do capítulo e remetem, primeiramente, ao Palhaço na história da arte ou à existência de possíveis culturas do Palhaço. Em seguida, adentram na Arte da Performance e nas suas relações com a Arte do Palhaço. Subsequentemente, a terceira seção aborda questões sobre o Ser e a presença, inseridos em um contexto sociocultural para chegar ao Ser Palhaço em presença performativa. Dessa forma, o primeiro capítulo tenta gerar linhas de raciocínio que se tornem esclarecedoras das investidas poéticas do proponente, pois visam alavancar a proposta prática das Palhaformances. Opcionalmente, os aportes teóricos foram colocados no primeiro capítulo porque sustentaram a elaboração das práticas artísticas do artista-pesquisador.

No segundo capítulo, encontram-se as descrições das Palhaformances apresentadas. Acredita-se que este seja o ponto fundamental da dissertação no que se refere à prática da poética artística em si. As Palhaformances realizadas foram “Uma porta entre dois Palhaços”, “Vestir/Desmentir”, “Vestir/Desmentir II – A Palhavirtualidade da presença”, “Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’”, “Beijo roubado”, “Guerra de Bolinhas” e “Ações Cotidianas”. O texto visa oferecer um panorama das Palhaformances sem, ainda, aprofundar a discussão decorrente da prática. Aqui, os trabalhos pretendem fornecer uma visualização possível de tornar-se um trampolim para as discussões posteriores. O desafio está em colocar, em forma de palavras, uma obra performativa e os pormenores próprios de um acontecimento que aparece e desaparece no espaço/tempo. Por esse motivo, o capítulo assume o fato de as palavras jamais substituírem o acontecimento, ao mesmo tempo em que tenta driblar esta lacuna em busca da maior precisão possível na exposição das ideias performáticas colocadas

em prática. Esse parece ser um dos maiores desafios da publicação de pesquisas voltadas para práticas artísticas.

O terceiro capítulo é constituído pelas reflexões sobre as práticas desenvolvidas. Essa parte do trabalho aponta os elementos fundamentais para a poética proposta partindo de sua prática. Para tanto, o capítulo está dividido em quatro seções, na tentativa de expor de maneira clara as ideias geradas pela prática das Palhaformances. A primeira seção, “A Gênese da Palhaformance”, expõe as primeiras conclusões que desenrolaram da poética proposta e seus elementos fundamentais. Em seguida, na seção “Dramaturgia será possível?”, há uma discussão sobre a possibilidade do desenvolvimento de uma organização dramática para as ações Palhaformáticas. A terceira seção, “Em defesa do improvável”, comenta um dos elementos indispensáveis para a poética da Palhaformance segundo o proponente da pesquisa, a improbabilidade, ou seja, aquilo que ainda não foi experimentado. Em “Subversão, a arte de guerrear sem entrar em conflitos”, o pesquisador cria pontes entre a Arte do Palhaço e a Arte da Guerra de Sun Tzu (2006), na busca por aclarar táticas subversivas de comédia. Finalmente, o proponente escreve sobre o estado psicofísico do Palhaço em performance, na seção que nominou como “Ensaio sobre a crença no espírito da coisa”. Desse modo, o capítulo que finalizará o trabalho tem a pretensão de criar um panorama à Palhaformance.

A dissertação é encerrada com as considerações momentâneas do pesquisador em “Palhaço: um grão de areia atômico para mudar o mundo”. Nesse espaço, o proponente coloca-se e discursa sobre as fases do trabalho e suas impressões e descobertas desse processo tão caro a si mesmo. Reflete, a partir da discussão e da experimentação gerada pela pesquisa, as contribuições dos estudos sobre a Arte do Palhaço e a Arte da Performance em sua vida artística. O proponente ainda vislumbra possíveis perspectivas investigativas de um trabalho que potencialmente irá se desenrolar por toda sua experiência futura com a Palhaçaria. Por fim, percebe as infinitas possibilidades investigativas e de contribuição para o Ser Humano que a Arte do Palhaço, nas mais diversas áreas do conhecimento humano, pode gerar.

*“Onde está o palhaço?  
No sapato comprido?  
No chapéu amarrotado?  
No nariz colorido?  
Está na vitória ou no fracasso?  
Na tristeza do oprimido?  
No tendéu instaurado?  
Ou no desfecho resolvido?”*

*(Tiago Gonçalves Teles)*

## 2 PALHAFORMANCE: UMA POSSÍVEL ARTICULAÇÃO TEÓRICA

A tempos existem discussões sobre qual o lugar e a função da figura do Palhaço em determinada sociedade. As explicações são diversas e variadas, pois a construção da Arte do Palhaço passa, também, pelas organizações sociais, éticas e morais de diferentes épocas da história da civilização humana. Dessa forma, toda vez que a humanidade modifica sua organização social e suas crenças, o Palhaço modifica-se também. Assim, os deslocamentos comportamentais humanos validam, novamente, todos os questionamentos sobre o Palhaço que, de tempos em tempos, muda seu lugar e sua função diante da sociedade e do próprio fazer artístico.

A tentativa do proponente da pesquisa, nesta dissertação, é pensar e ir à busca de estabelecer pontos de contato entre as Artes Cênicas, sobretudo o Palhaço, e a Artes Visuais, a partir da Performance, e culminar em uma proposta de poética do Palhaço, aqui denominada Palhaformance. Para tanto, este percurso busca, ainda, pensar e discutir a presença do Ser Palhaço em sua manifestação cultural e subversiva. Assim, embora o proponente tenha como exemplo grandes artistas Palhaços, como Grock, Charles Rivel, Avner, Bill Irwin, Charles Chaplin, S'lava, Chacovachi, Pepe Nunes, família Colombaioni, entre outros, sua busca concentra-se em uma maneira própria de expor sua prática de Palhaço: conectar, a partir de sua poética, os pressupostos da Arte Contemporânea pautados, principalmente, em contribuições advindas da Arte da Performance com a Arte do Palhaço.

As seções que compõem este capítulo procuram desenvolver uma linha de raciocínio que inicia com a tentativa de situar o trabalho do Palhaço ao longo da história. Ao chegar a uma concepção de Palhaço mais próxima da contemporaneidade, busca-se adentrar na Arte Contemporânea, especialmente, na Arte da Performance, esclarecendo seus pontos mais relevantes não apenas para o pesquisador, mas também para a pesquisa. Finalmente, o capítulo se encerra com o esclarecimento sobre alguns conceitos de Ser e presença na busca por relacioná-los com a Arte do Palhaço, tentando, assim, criar conexões passíveis de iniciar uma discussão sobre o que pode vir a ser a Palhaformance.

### 2.1 E O PALHAÇO, O QUE É?

A resposta mais corriqueira – “é ladrão de mulher” – não revela a complexidade desta figura, embora mostre algumas características conhecidas, como a malandragem para saciar suas necessidades, seja afeto ou comida. O Palhaço, no decorrer da história da civilização,

desempenha um papel importante como questionador da ordem e das regras sociais. Entretanto, a questão – e o Palhaço, o que é? – desperta inquietações muito maiores no proponente do que a malandragem impregnada na expressão que é resposta comum. As inquietações do pesquisador relacionam-se com o fazer artístico do Palhaço ao longo de sua vida profissional, em contato com esta arte, e em características implícitas na Palhaçaria, como a subversão e seu papel político e social, por exemplo. Nesse sentido, esta primeira seção inicia com uma breve imersão na história da Palhaçaria, tentando compreender algumas culturas de Palhaço que se estabeleceram no tempo/espaço da história da arte, inseridas em seus contextos socioculturais. Esse percurso busca contemplar minimamente a diversidade das práticas da Arte do Palhaço nos dias atuais, com o intuito de, posteriormente, inseri-las no contexto da Arte Contemporânea e da Arte da Performance.

Ao imaginar a figura típica do Palhaço, reconhecida pela maioria das pessoas desde a mais tenra infância, depara-se com características corriqueiras e óbvias. O nariz vermelho, as roupas largas e esfarrapadas ou extremamente coloridas, o sapato comprido e a flor que esguicha água são algumas das características habituais. São elementos visuais que revelam características comportamentais e sociais dessa figura. Contudo, os entendimentos de Palhaço, ao longo da história da humanidade, ampliam-se para além de suas vestimentas e acessórios e acompanham as transformações históricas e socioculturais do mundo. No desenrolar da história das civilizações, a Arte do Palhaço, segundo Luiz Otávio Burnier (2001), supostamente, tem suas origens mais remotas em festivais religiosos e apresentações populares da antiguidade. Surge, possivelmente, na baixa comédia grega e romana com seus tipos característicos, em alguns personagens da Idade Média, como os bufões, por exemplo, e na *commedia dell'arte*, apenas para citar algumas de suas prováveis origens. É possível que aproximações com essas figuras possam datar de tempos ainda mais antigos dos quais não se tem registros disponíveis. Os Palhaços também podem ser considerados como decorrências de combinações peculiares do cômico com o trágico, transformando situações *a priori* trágicas, como a fome e a peste, por exemplo, em motivações para a comédia. Este entendimento é desenvolvido por Burnier (2001, p. 205) quando o autor coloca que o Palhaço “é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, torna-se cômico”.

Durante as transformações ocorridas na história da civilização, o ser humano modificou-se tanto quanto os conceitos de cultura nos quais ele se insere. Essas transformações detonaram mudanças no Ser, no pensar e no agir dos seres humanos e, conseqüentemente, nos Palhaços. Portanto, o pesquisador irá debruçar-se sobre conceitos



antropológicos, sociológicos e filosóficos de cultura com o objetivo de confeccionar relações entre a cultura e o Palhaço, com a prerrogativa de elaborar melhor a resposta para questão: e o Palhaço, o que é?

Segundo o antropólogo e sociólogo francês, Denys Cuche (2002), surge, no século XIII, o primeiro conceito para definir cultura. Vinda do latim, a palavra cultura significava “o cuidado dispensado ao campo ou ao gado” (CUCHE, 2002, p. 19). No início do século XVI, cultura deixava de significar apenas um estado da coisa cultivada e passava, também, a significar uma ação. Ainda segundo Cuche (2002), apenas em meados do século XVI a palavra cultura passa a designar uma faculdade, isto é, o fato de cultivar conhecimentos. A cultura tornou-se, então, um estado do indivíduo alinhado à ideia humana/social de acúmulo de saberes. De acordo com Burnier (2001), o Palhaço dessa época, provavelmente, era uma figura simples como um camponês de roupas esfarrapadas e sujo das palhas de seu colchão rasgado ou do estábulo onde dormia. Segundo o autor (2001), é dessa associação que surgem os termos *Clown* e Palhaço, do inglês *clod*, que faz referência etimológica a camponês, e do italiano *paglia* (palha), respectivamente. O rosto dessa figura, talvez, fosse avermelhado pelo excesso de exposição ao sol. Esta simplicidade, por si só, distanciava-o daquele modelo de comportamento e de pessoas que tiveram acesso ao conhecimento compartilhado socialmente, imposto pela cultura da época. Por outro lado, a ignorância para com os saberes elitizados e socialmente compartilhados em determinados ambientes culturais não fazia dele uma figura acéfala. Seu conhecimento vinha da vida cotidiana nas ruas e permitia que ele atuasse como crítico da sociedade à qual estava vinculado. Mesmo convivendo com a fome e a pobreza, quiçá, em algumas situações sua aparente ingenuidade fosse apenas uma fachada para esconder o questionamento do mundo circundante. Infelizmente, não há registros seguros que possam garantir como eram as figuras mais próximas daquilo que se entende por Palhaço atualmente.

Segundo Bolognesi (2003) os primeiros traços do Palhaço podem ser encontrados na segunda metade do século XVI, no teatro de moralidades inglês. Todavia, foi no século XVIII, quando a tradição inglesa se encontrou com a *commedia dell'arte*, que surgiu a figura do Palhaço mais próxima ao que se conhece nos dias atuais. Na tradição inglesa, geralmente, o Palhaço era aquele que tinha a liberdade para fazer improvisações e intervenções gratuitas e desempenhava, muitas vezes, também o papel de serviçal. Outra característica importante da tradição inglesa é a pantomima, que se uniu às personagens, à música e à dança da *commedia dell'arte* formando, assim, os alicerces da constituição do Palhaço atual. Para Bolognesi (2003), foi Joseph Grimaldi (1778-1837), herdeiro da pantomima, da *commedia dell'arte* e

das tradições de feiras, quem criou o Palhaço de circo. Para o autor, o Palhaço, desde seus ancestrais, tem como principal intuito provocar uma espécie de relaxamento cômico contrapondo-o com as tensões geradas pelos números de grande desenvoltura técnica e corporal no circo ou pelos discursos dramáticos do teatro.

Ainda segundo Cuche (2002), durante o século XVIII, com a chegada do Iluminismo, o termo cultura passa a agregar novos conceitos e corresponde à ideia de progresso, evolução, educação e razão. Assim, ela remete à soma de saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade ao longo da história. O caráter passa a distinguir, pelas ideias iluministas, a espécie humana da espécie animal. Nesse mesmo período, o pensamento francês apontava para um conceito de cultura muito próximo ao conceito de civilização. Porém, cultura indicava, ainda, um progresso individual e civilização significava progresso coletivo e refinamento dos costumes que tirassem a humanidade da ignorância e da irracionalidade. Civilização era um processo de melhoria das instituições, das legislações e da educação e cultura, chamando atenção para características como a sinceridade, a profundidade, a espiritualidade, e, ao mesmo tempo, assumia uma concepção mais dessacralizada da história. Nesse período, para Cuche (2002, p. 28),

[...] a cultura vem da alma, do gênio de um povo. A nação cultural precede e chama a nação política. A cultura aparece como o conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, considerado como adquirido definitivamente e fundador de sua unidade.

Nessa época, os Palhaços são descritos, por Bolognesi (2003), como figuras ágeis e astutas. Essa destreza corporal era próxima das figuras dos *Zannis* da *commedia dell'arte*. Sem acesso à cultura e apartados das normas que regiam as sociedades civilizadas, os Palhaços, segundo Fo (1982), precisavam saciar sua fome e, portanto, baseavam-se em suas atitudes sorradeiras e inteligentes para sobrevivência própria. Aqui, o conceito de cultura se mostra, ainda, atrelado às classes intelectuais (CUCHE, 2002). Isso se reflete na abertura para outro espaço paralelo de atuação da figura do Palhaço, a saber, aquele que serve às classes abastadas com objetivo de entretenimento. Essa manifestação histórica da figura do Palhaço ficava submetida ao poder das classes dominantes que o sustentavam. Nesses contextos, o Palhaço reduz sua força e *status* de crítico social e recebe o nome de bobo. Eles eram os bobos das cortes abastadas e necessitavam curvar-se aos interesses de seus patrões para manter-se acomodados confortavelmente e garantir sua sobrevivência. Esses Palhaços aproximavam-se do pensamento erigido por Johann Gottfried Herder, filósofo e escritor

alemão, citado por Cuche (2002, p. 27), segundo o qual “cada povo, através de sua cultura própria, tem um destino específico a realizar. Pois cada cultura exprime à sua maneira um aspecto humano”.

Já no século XIX, os franceses passaram a designar cultura através de um prisma antropológico. Assim, ela passa a ser entendida como um conjunto de caracteres próprios de uma comunidade. Contudo, para Ernest Renan (1882 apud CUCHE, 2002, p. 30), “antes da cultura francesa, da cultura alemã, da cultura italiana, existe a cultura humana”. Essa afirmação mostra que, resguardadas as especificidades culturais de cada grupo social, existem características que são atributos do gênero humano. Tais características acabam encontrando espaço nas ações dos Palhaços que, distanciados do patrimônio cultural construído socialmente, conseguem realizar incursões mais profundas ao que pode ser considerada a natureza humana. Essas incursões pertencem, antes de tudo, ao gênero humano que vem a ser mote das críticas e dos deboches dos Palhaços. Eles confrontam as organizações culturais com as necessidades essenciais e/ou instintivas deste gênero. Ao fazer isso de modo cômico, eles acabam por tocar aspectos fundamentais da condição humana.

No fim do século XIX, já adentrando no século XX, amplia-se o conceito de cultura, que passa a incorporar noções de pluralidade, diversidade e dinamicidade. Cultura deixa de ser apenas um conjunto único, estático e, algumas vezes, complexo, de regras, morais e costumes, tornando-se impulsionadora de novas vivências e edificadora de conhecimentos que revelam um sentido mais alargado do termo. Ou seja, uma cultura que, embora tenha bases consolidadas, submete-se, com certa frequência, a rupturas em suas regras, gerando espaços para autorrevisão, construção de novos conhecimentos, comportamentos, lógicas ou éticas de convivência. Coelho (2008) pensa cultura como um instrumento efetivamente motriz e impulsionador da alma humana. O autor aborda a palavra *Coulter*, de origem inglesa, que quer dizer “a lâmina do arado” (COELHO, 2008, p. 18) para elaborar suas metáforas do termo. Assim, ele cria a metáfora de cultura como uma lâmina que movimenta a terra. Revirada pelo arado, a terra expõe o que está enterrado e enterra o que está exposto. Coelho compreende cultura como o esterco fertilizante da alma humana e cria outros pontos de vista em relação ao conceito, colocando em dúvida o que é ou não cultura. Suas inquietações ficam claras quando o autor escreve que “quando tudo é cultura – a moda, o comportamento, o futebol, o modo de falar, o cinema, a publicidade -, nada é cultura” (COELHO, 2008, p. 20).

Ao pensar a cultura no plural, os pensadores da Antropologia passam a reconhecer e aceitar a diferença, afastando o etnocentrismo, a favor da diversidade. Mais claramente, as palavras de Coelho compartilham das ideias de Franz Boas (2005):

[...] cada cultura tem um valor próprio a ser reconhecido, um estilo específico que se manifesta na língua, nas crenças, nos costumes, na arte e que veicula um espírito próprio (a identidade), cabendo ao etnólogo estudar as culturas (não a cultura) [...] (COELHO, 2008, p. 22).

Malinowski (apud COELHO, 2008, p. 23) sugere que é necessário pensar e entender cultura “em um momento presente e não retomando suas origens ou aquilo que parece ser ou ter sido suas origens”. O pensamento de Malinowski também deixa de referir-se ao conceito de cultura como estático, voltando-se para o passado, e passa a referir-se à cultura como algo em constante movimento, partindo de um presente e impulsionando o ser humano para um futuro, edificando culturas dinâmicas. De acordo com Bolognesi (2003), foi neste século, nos Estados Unidos da América, que surgiram os Palhaços chamados *tramps*, palavra inglesa utilizada para definir vagabundo. Esses Palhaços esfarrapados exaltavam ainda mais a pobre condição humana e a utilizavam como material de sua comédia. Esse tipo de Palhaço, andarilho, sem paradeiro, não se sujeita às normas das classes sociais dominantes, criando suas próprias normas e trilhando seu próprio caminho. Assim como os pressupostos de cultura comentados, os *tramps* rompiam com paradigmas estabelecidos e lançavam-se a caminhos errantes, de forma a construírem e vivenciarem novos pontos de vista sobre os comportamentos sociais preestabelecidos.

Esta percepção de mundo plural, diversa e dinâmica atravessa o contexto contemporâneo não só pela via da Antropologia, mas também pela via da Filosofia, da Sociologia, das ciências, enfim, por diversos campos de conhecimento, alterando os paradigmas vigentes até então. A pluralidade afasta a ideia de propagar um modo adequado de ser/estar no mundo e dissemina o reconhecimento da convivência entre os modos particulares de cada grupo social. A diversidade prega a aceitação do diferente. A dinamicidade revela o pulsar dos saberes e fazeres no mundo que não são estáticos, mas que se transformam de acordo com os interesses e as necessidades de cada grupo social, bem como se adaptam às circunstâncias apresentadas. Assim como as pessoas, as características de cada Palhaço também estão, de alguma forma, atreladas a hábitos, crenças, leis e costumes herdados da cultura em que está inserido, seja para reforçá-los, negá-los ou transformá-los.

Roque de Barros Laraia (1997), antropólogo brasileiro, afirma que as culturas definem-se a partir de padrões comportamentais fixados por um povo. Esses padrões são construídos por conhecimentos herdados sobre comportamentos, éticas e crenças de uma sociedade. Eles são transmitidos de geração em geração, criando as relações sociais das pessoas em grupo e as relações desses grupos com outros. Laraia contribui muito para os

entendimentos do termo cultura. Segundo Tylor (1871, p. 01), o termo, “tomado em seu amplo sentido etnográfico, é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Goodenough (1971 apud LARAIA, 1997, p. 62), por sua vez, expõe que cultura “consiste de tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade”.

Nesse contexto que define ao menos um entendimento antropológico de cultura, encontra-se algo em comum. Se as culturas são conhecimentos agrupados que determinam o modo de operar a vida em sociedade, os seres humanos, cotidianamente, procuram adequar-se à cultura na qual estão inseridos. Ao mesmo tempo, nos entendimentos mais contemporâneos, a cultura insere-se em um sistema dinâmico que se recria a cada instante pela própria ação dos grupos socioculturais. Porém, os Palhaços são a encarnação do paradoxo que os coloca, ao mesmo tempo, dentro e fora dos sistemas culturais. Os Palhaços pertencem a universos culturais pelos quais transitam e jogam livremente com as suas regras, crenças e lógicas. Nesse jogo, absorvem uma abrangente gama de possibilidades que vão desde uma simples e/ou aparente ingenuidade perante o sistema organizacional até o mais violento escárnio, capaz de destroçar as vísceras da sua própria cultura. O fato de o Palhaço expor suas discordâncias relativas à ética vigente torna-o, muitas vezes, uma figura não condizente com o círculo social a que pertence. Logo, ele coloca-se no lugar de crítico revelador e questionador das regras de uma sociedade. Entretanto, Dario Fo (1999, p. 304) afirma que, nos dias de hoje,

[...] o *Clown* perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o *Clown* exprimia a sátira à violência, à crueldade, à condenação da hipocrisia e da injustiça. Faz apenas alguns séculos, era uma catapulta obscena, diabólica.

Assim, atualmente, acredita-se que algumas manifestações de Palhaço podem ter se tornado menos políticas, abrandando suas críticas perante a sociedade e suas culturas, detendo-se a uma comédia menos ácida. Durante a Idade Média, e até meados do século XIX, essa figura desempenhava um papel político e social importante dentro da esfera cultural em que desenvolvia sua arte. O Palhaço pode ser considerado um dos termômetros dos bons e maus costumes de um povo pelo fato de criticar os comportamentos políticos e sociais por meio de seus atos. A crítica do Palhaço costumava partir de suas ações cômicas, frequentemente subversivas, das regras sociais estabelecidas e criadoras de outras lógicas comportamentais.

Desse modo, os paradigmas de mundo plural, diverso e dinâmico estão presentes também no universo das artes e sustentam os modos de pensar o Palhaço na contemporaneidade. Nesse contexto, multiplicam-se as expressões calcadas no Ser Palhaço. Seus atos oriundos de outra lógica potencializam a geração de novos pontos de vista sobre a cultura vigente, multiplicando as manifestações existentes. Essa atitude é capaz de multiplicar e diversificar não apenas a ordem das coisas, colocando em movimento o Ser, o pensar e o agir dos seres humanos em seus contextos socioculturais, mas ainda os modos de manifestar-se enquanto Palhaço. São os Palhaços na rua, Palhaços no circo (diferentes tipos de circo também), os *Clowns*, entre tantos, que se manifestam de diversos modos, mas, em geral, preservam características comuns de transgredir convenções enraizadas. Mesmo nas formas mais voltadas para o mercado de consumo, o Palhaço desvirtua alguma lógica, porém, de maneira mais sutil ou mais ingênua, dependendo do contexto em que ele se insere ou dos interesses e das necessidades de seus mantenedores.

De qualquer modo, em meio ao turbilhão de possibilidades de manifestação do Palhaço, acredita-se que ele seja uma figura que age diferentemente da lógica cultural estabelecida pela via do riso. A partir daqui, este trabalho busca focar-se nos Palhaços desconectados das esferas imersas nas leis do capitalismo e do mercado. Assim, a investigação acena para uma primeira característica do Palhaço, buscado na pesquisa aquele que não se curva a valores, pessoas ou ideias supostamente dominantes. Dessa forma, a pesquisa volta-se para aqueles Palhaços que subvertem hábitos fortemente enraizados nas culturas em que se inserem.

Pierre Bourdieu (1980 apud COELHO, 2008, p. 27-28) chama de *habitus*, palavra de origem latina, aquilo que faz referência ao:

[...] conjunto de disposições duráveis e transportáveis [...] que se apresentam na condição de estruturas estruturadas a funcionar como estruturas estruturantes, ou princípios geradores e organizadores de representações (prática) independentes de uma apreensão consciente dos fins que buscam e independentes de um domínio manifesto das operações requeridas para a persecução desse fim [...] e são como a materialização, a corporificação da memória coletiva reproduzindo nos descendentes aquilo que foi adquirido pelos antepassados. O *habitus*, na expressão de Bourdieu, é aquilo que permite ao indivíduo e ao grupo “preservar em seu ser” – ainda que nisso o indivíduo e o grupo não tenha consciência.

*Habitus*, portanto, pode ser reconhecido como o processo de perpetuação de certas práticas culturais que revelam conhecimentos referentes aos costumes de cada povo. O *Habitus*, aqui definido, leva à ideia de práticas relacionadas à preservação das culturas. Em contrapartida, Montesquieu (2005 apud COELHO, 2008, p. 31) propõe que o movimento é

fundamental para o desenvolvimento do conhecimento humano responsável pela “ampliação da esfera de presença do ser”. Esse movimento, por sua vez, também está relacionado à esfera cultural, mas aponta para uma direção diferente. Enquanto o *habitus* está ligado à preservação e à manutenção, esse movimento propõe a ruptura e a experimentação. Para que tal ampliação seja possível, faz-se necessário que indivíduos pertencentes a uma cultura, com seus devidos hábitos culturais, proponham e experimentem práticas diferentes da sua cultura, desestabilizando-a, em alguns momentos, a fim de que haja questionamento, autoavaliação e renovação. São as novas experiências que permitem abertura para outros pontos de vista sobre os próprios hábitos culturais, ampliando, assim, os conhecimentos e as possibilidades das práticas culturais de um povo.

As complexas sociedades contemporâneas, em sua pluralidade, diversidade e dinamicidade, constantemente realizam esses movimentos ao serem impulsionadas por diferentes fontes motivadoras. Desde um novo pensamento filosófico, passando pelas investidas de grandes lideranças, ou pela ação de artistas ou ativistas, esses movimentos acontecem e detonam transformações nas culturas. O Palhaço, muitas vezes, provoca esse tipo de movimento, mas em suas microesferas de atuação. O Palhaço, então, pode usar o *habitus*; porém, seu uso é subversivo. Ele transgride a ordem, joga com ela, desestabiliza-a e propõe outras. Desse modo, o Palhaço é um agente cultural, mesmo em seu universo subversivo e transgressor, pois:

[...] o que importa, então, como motivador e objeto dos estudos de fato culturais e como motivador e objeto das políticas culturais, são, para retomar a expressão de Pierre Bourdieu, as *obras culturais*, as *obras de cultura*, e não o *habitus*, o que é outro modo de afirmar o caráter não inclusivo da cultura: nem tudo é cultura, tudo não é cultura; do todo constituído por aquilo que a antropologia costuma apresentar como próprio da cultura, o *habitus*, nesse enfoque, não interessa prioritariamente; quando se retira do conjunto de atos, atitudes, comportamentos, ideias, crenças, práticas e representações, aquilo que configura o *habitus*, o que resta é a cultura. Claramente, a presença do *habitus* é determinante para que a cultura se mostre como aquilo que pode ser: uma ampliação da esfera de presença do ser (COELHO, 2008, p. 32).

Chega-se, então, a mais um entendimento da figura do Palhaço buscado nesta pesquisa, ou seja, aquele agente das rupturas de hábitos que, talvez, possam proporcionar a “ampliação da esfera de presença do ser” (COELHO, 2008, p. 31). Faz-se necessário relembra o olhar para a cultura como “uma entidade instável por natureza e que se materializa fenomenologicamente a cada execução” (COELHO, 2008, p. 34). Não é o entendimento de cultura como construção de bases fortes e rígidas, embora não as negue,

através da existência fundamental do *habitus*. Aqui a cultura é vista como o constante romper dos enrijecimentos comportamentais e sociais, construindo novos conhecimentos.

Este movimento anárquico poderia ser comparado com os pressupostos de Artaud (1999) sobre a ação da peste<sup>1</sup>. A ação:

[...] da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 1999, p. 28-29).

O Palhaço, portanto, visto por este prisma de catalizador de movimentos renovadores, pode ser um agente da peste, viabilizando questionamentos sobre a lógica e/ou o sistema instituído e, algumas vezes talvez, instituindo outros. Coelho (2008, p. 47) pensa, de forma a concordar com as prerrogativas de Artaud, “a cultura como ato unitário, único, quer dizer, não transformável em estrutura. Uma utopia, por certo, mas, trabalho de renovação e reventilação do pensamento, vital para a redefinição do desenvolvimento humano”. Também em conformidade com Artaud, para Arantes (1997, p. 132-133):

[...] a cultura autêntica é isso: aquela que mergulha o homem no centro do fogo, de onde ele emite signos e produz formas que o produzem como diferença. A cultura e o teatro são uma única e mesma atividade múltipla, na medida em que repetem o drama essencial, conduzindo rigorosamente as formas e os princípios até o ponto para além do qual há o caos. Mas esse é o ponto onde todas as formas, inclusive o homem, têm sua origem e sua fonte de alimento.

Compreender cultura como um apanhado de conhecimentos adquiridos por vivências do passado e como possibilidade de novas vivências que se direcionam para um futuro torna o conceito mais potente e adequado ao mundo contemporâneo. O fato de o Palhaço utilizar-se dos hábitos culturais e reposicioná-los proporciona experiências de ruptura com esses hábitos, gerando outros conhecimentos potencializadores das obras de cultura. As artes, de modo geral, fazem esse trabalho. Para o Palhaço, especificamente, a utilização de outras lógicas para solução de problemas cotidianos redireciona pontos de vistas enraizados pela lógica cultural estabelecida. Essa postura torna o Palhaço, vislumbrado nesta pesquisa, um Ser anárquico pelo fato de sacudir e romper as lógicas estabelecidas. Ele também se torna subversor, por

---

<sup>1</sup> Para Artaud (1999, p. 28-29), a peste “é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. [...] Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, [...] a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação”.



estar em busca de novas lógicas que não as vigentes. Sendo assim, delineia-se mais um aspecto referente ao Palhaço buscado nesta investigação, a saber, um agente com potencial para transformação.

Na esteira desse pensamento, não se pode esquecer que esse movimento anárquico e subversivo, quando sugerido pelas ações de um Palhaço, é desenrolado em um percurso performativo cômico. As propostas do Palhaço, em sua maioria, pretendem ser geradoras de riso. Segundo as afirmações de Henry Bergson (1987), para existir riso, é necessária uma inversão do senso comum, uma quebra das normas éticas corriqueiras, uma subversão da lógica estabelecida. É essa subversão a chave para o absurdo cômico, o estopim para a reflexão do público sobre seu cotidiano. O Palhaço pode tornar-se o revelador de possibilidades vetadas pela política e pela ética sociais estabelecidas. Ele pode vir a ser um instigador/revelador do humano e das relações entre humanos, transformando todo mau humor social em bom humor antissocial. Como pensa Arantes (1997, p. 63), apoiado nas ideias de Artaud:

Um humor como o produzido pelos Irmãos Marx, no sentido “de liberação integral, de dilaceramento de toda realidade no espírito” (OC, IV, 133).  
O humor é a exploração de relações inusitadas entre palavras e imagens, algo que não é especificamente cinematográfico, instalando “a noção de algo inquietante e trágico, de uma fatalidade (nem feliz nem infeliz, mas difícil de formular) que deslizaria por debaixo dele, como a revelação de uma doença atroz sob um perfil de uma beleza absoluta”.

Para explicar bom e mau humor, neste contexto investigativo, utilizar-se-á, ainda, uma analogia aos pensamentos de Espinosa, debatidos e comentados por Deleuze (2002), no que se refere às paixões alegres e às paixões tristes, respectivamente. Assim sendo, o bom humor faria parte das relações que compõem potências de vida, como as paixões alegres. O mau humor equivaleria às relações que decompõem as potências de vida, como fazem as paixões tristes. Elas, as paixões alegres e tristes, coexistem no cotidiano dos seres humanos e manifestam-se no seu corpo e em suas ações.

Há na tristeza algo de irredutível que não é nem negativo nem extrínseco: uma passagem, vivenciada e real. Uma duração. Algo que testemunha uma última irredutibilidade do “mau”: é a tristeza, como diminuição da potência de agir ou do poder de ser afetado, que não se manifesta menos no desespero do infeliz quanto no ódio do malvado (mesmo as alegrias da malvadeza são reativas, no sentido de que dependem estritamente da tristeza infringida ao inimigo). Em vez de negar a existência da duração, Espinosa define pela duração as variações contínuas da existência, e parece nisso reconhecer o último refúgio do mau (DELEUZE, 2002, p. 46).

Ao se estabelecer a tristeza “como diminuição da potência de agir ou do poder de ser afetado” (DELEUZE, 2002, p. 46), conseqüentemente, pode-se pensar na felicidade como seu contrário, ou seja, o aumento da potência de agir ou do poder de ser afetado. Estes estados internos da alma humana manifestam-se pelo humor. O trabalho do Palhaço, muitas vezes, está em transformar a paixão triste em paixão alegre e, ainda, possibilitar o movimento que ondula de uma paixão à outra. Conforme Arantes (1988), há um movimento de transposição do mau para o bom humor e, nesse movimento, uma afirmação de que as duas polaridades existem e são fundamentais para o “exercício de vida” (ARANTES, 1988, p. 129). Assim, a Arte do Palhaço pode vincular-se à ideia de bom e mau como paixão alegre e paixão triste, respectivamente, em jogo na elaboração da ideia de crueldade, como o movimento de um a outro estado, citado pelo autor.

A elaboração da ideia de Crueldade, segundo Artaud, se desdobra no que não seria incorreto chamar de cosmologia artaudiana: o que se manifesta é sempre resultado de um ato necessário e voluntário, que devora o incriado; assim, o bem ou a forma é resultado de uma devoração do mal e do caos, mas que, por essa mesma razão, exige a afirmação deste. Por isso o mal é a lei permanente, e o bem sempre um esforço – uma crueldade sobreposta a outra. Nessa dualidade afirmativa, onde o caos é condição necessária da produção da forma, o caos reduz-se perigosamente, até o ponto em que todas as formas oscilam no limite do retorno ao caos. A crueldade é o rigor absoluto dessa lei cósmica, pela qual uma forma, ao se afirmar, afirma também sua negação – e é ainda a consciência aplicada e lúcida desse modo de exercício de vida. Entende-se assim porque a figura do fogo é uma das imagens mais recorrentes em Artaud como metáfora da vida: ele é um impulso ou um desejo cego e irrazoável que se consome para se produzir, ou vice-versa; e não pode deixar de fazê-lo ‘Fogo perverso que ascende, / projeção perfeita e simbólica da vontade incitada e que se rebela, / imagem única da rebelião / o fogo separa e se separa, / ele mesmo desune e queima, / o que ele queima é ele mesmo, / ELE SE PUNE’ (OC, VIII, 121); (ARANTES, 1988, p. 129).

Por sua vez, o movimento gerado pelo trabalho do Palhaço potencializa as relações que beiram os absurdos ou desnudam absurdos diante das éticas culturais, subvertendo lógicas correntes em busca de uma nova lógica, a lógica da alegria. A comédia e o riso advindos do cômico surgem do reconhecimento, por parte do público, dos absurdos e das subversões de lógica. Bergson (1987, p. 95) desenvolve seu pensamento sobre a natureza do absurdo cômico expresso pelo riso, da seguinte forma:

Terá nome essa inversão do senso comum? Encontramo-la, sem dúvida, aguda ou crônica, em certas formas da loucura. Ela se parece em muitos aspectos à idéia fixa. Mas nem a loucura em geral nem a idéia fixa nos fará rir, porque se trata de enfermidades. Elas suscitam a nossa piedade. O riso, como sabemos, é incompatível com a emoção. Se há uma loucura risível, só pode ser uma loucura conciliável com a saúde geral do espírito, uma loucura normal, por assim dizer. Ora, existe um estado normal do espírito que imita inteiramente a loucura, onde

encontramos as mesmas associações de idéias que na alienação, a mesma lógica singular que na idéia fixa. É o estado de sonho. Então, ou nossa análise é inexata ou deverá poder formular-se no teorema seguinte: O absurdo cômico é da mesma natureza que o dos sonhos.

O Palhaço, no desenvolvimento de seu trabalho, cria situações absurdas, tal qual as da natureza dos sonhos ditas por Bergson (1987), que ocasionam riso. Boa parte de seus objetivos performativos está em transformar as tristezas em alegrias ou manter as alegrias pulsantes. Kasper (2004, p. 36) escreve que o:

[...] palhaço, por sua vez, opera com a alegria. A paixão alegre é um caminho em direção a atividade, que consiste em se tomar posse de sua própria potência, em não deixar que nossa potência seja capturada por paixões tristes e pelos poderes estabelecidos.

Todo o jogo, ou seja, o engendrar de situações, afecções, desejos e possibilidades, está nas ações dos Palhaços e em seus objetivos voltados para o riso. O jogo do Palhaço é a construção de uma ética ligada ao cômico e ao riso. Essa “ética é necessariamente uma ética da alegria; somente a alegria é válida, só a alegria permanece, nos aproxima da ação e da beatitude da ação” (DELEUZE, 2002, p. 34). Assim, após o raciocínio desenvolvido, poderia ser retomada a pergunta motivadora desta seção do trabalho: “e o Palhaço, o que é? A tentativa de responder à pergunta busca, primeiramente, articular os pontos desenvolvidos até aqui às atuais circunstâncias em que se encontra a Arte do Palhaço, especialmente no Brasil, para, em seguida, clarear as intenções da pesquisa.

No Brasil, as abordagens *Clownescas* propostas por artistas como Luis Otávio Burnier, por exemplo, estavam alçando reconhecimento acadêmico desde meados dos anos 1990. Por outro lado, a Palhaçaria, de modo geral, sofria de baixa popularidade nessa mesma época. Já há algum tempo, ela era alvo de preconceitos por parte do público, especialmente devido ao desgaste e à decadência financeira e política das companhias circenses no país. As novas tendências e abordagens do Palhaço, desenvolvidas por grupos como o Lume Teatro, o Teatro de Anônimo, os Doutores da Alegria, entre outros, acabaram por consolidar o termo *Clown* neste momento de renovação da Palhaçaria no Brasil, sendo responsáveis por retomar seu espaço na arte.

Ao ampliar o espectro de visão para além do nível nacional, pode-se pensar no Palhaço como figura destacada, principalmente no campo de estudos das artes cênicas. Já no século XX e, especialmente, no século XXI, muitas linhas de trabalho sobre o ator tentam fugir da representatividade encontrada nas situações mais convencionais e historicamente

difundidas da arte teatral, como as linhas de pesquisas de Antonin Artaud (1999), Jerzy Grotowski (2007) e Hans-Thies Lehmann (2007), para citar alguns poucos exemplos. O Palhaço, por sua vez, também está inserido nesse contexto e nos estudos e nas práticas da Palhaçaria, diversas propostas também se encaminham para tal, como nas pesquisas de Lecoq e Dario Fo (1999), por exemplo. Um dos desafios dos artistas da cena na contemporaneidade, entre os quais se incluem os Palhaços, é manter-se em um estado de vivência do aqui e agora. Essas propostas incluem o improviso não apenas como ferramenta de criação, mas também como elemento da cena, que propõe jogar com os acontecimentos momentâneos que cercam os artistas durante o ato performativo. Tal proposta difere dos formatos mais tradicionais do fazer teatral, ou seja, criar cenas ou dramaturgias que estabelecem as ações do artista antecipadamente. As personagens dramáticas convencionais, oriundas da tradição greco-romana, tinham sua personalidade pensada, antes de tudo, por um dramaturgo e representada por um ator. O dramaturgo da antiguidade era considerado o grande artista. Diretores e atores eram considerados meros executores. Na história do teatro, estas convenções foram constantemente reavaliadas, assumindo outros modos de pensar e fazer as personagens. Em linhas gerais, segundo Margot Berthold (2010, p. 452), no final do século XIX, início do século XX, “O diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral”. Dessa forma, os diretores passam a tomar para si o fazer arte, com releituras das personagens concebidas pelo autor ou ao criar novas concepções da obra como um todo. Também passaram a criar cenas sem apoio de dramaturgias ou usando outras formas literárias. Os atores também passaram a imprimir suas interpretações das personagens originais. Mais à frente, alguns artistas chegaram a desprender-se da literatura para contar histórias criadas por eles próprios. Atualmente, as artes cênicas escapam da linearidade e permitem-se fragmentar, distorcer e até não contar histórias, assim como não dependem, necessariamente, de um personagem para conduzir sua arte.

A história do Palhaço, entretanto, não necessariamente percorreu este mesmo caminho. Por outro lado, também se encontram, na história da Palhaçaria, Palhaços que apresentam um caráter mais dramático, próximo da criação de um personagem como o de Andrew Ducrow (BOLOGNESI, 2003). De qualquer modo, é recorrente a exaltação e a exposição da personalidade ou de outras características do artista. A exposição das convicções mais sinceras do homem, de suas fraquezas e de suas lógicas mais cruas para solucionar problemas delinea as características de muitos Palhaços. O Palhaço, então, pode ser a revelação do que há de mais humano no artista. Burnier (2001, p. 209), quando o autor se refere ao *Clown*, afirma que ele:

[...] é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendência para o *Clown* branco ou o *Clown* augusto, depende de sua personalidade. O *Clown* não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos, por tanto “estúpidos”, de nosso próprio ser. François Fratellini, membro de tradicional família de *Clowns* europeus, dizia: “no teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *Clowns*, fazemos as coisas de verdade.

Neste momento, faz-se necessário esclarecer um entendimento sobre os termos Palhaço e *Clown*, uma vez que, no Brasil, os dois são utilizados para nominar vertentes de uma mesma coisa. Torna-se importante ressaltar, também, que o foco da pesquisa não está na distinção entre os dois termos, mas sim no cerne desta Arte de que Palhaço ou *Clown* são partes de um todo. Para Reis (2013), as distinções entre os termos Palhaço e *Clown* surgiram, no Brasil, em torno dos anos 1980, quando artistas brasileiros, após estudarem no exterior, trouxeram e começaram a desenvolver um novo ponto de vista sobre a Arte do Palhaço. Segundo o autor (2013, p. 46):

[...] os termos palhaço e *Clown* sofreram uma influência peculiar que se acentuou na década de 1980, momento de implantação no Brasil de novas abordagens da arte do palhaço denominada com certa predominância aqui de *Clown*, criada em ambientes teatrais e voltada principalmente para palcos de teatro, disseminada na Europa pela escola de Jacques Lecoq, a partir da década de 1960 e aperfeiçoada por Philip Gaulier até os dias atuais.

A principal diferença é que o termo Palhaço, no Brasil, recorrentemente se refere aos Palhaços de tradição circense e *Clown* refere-se à vertente que desenvolve sua arte, predominantemente, em palcos teatrais. Entretanto, o proponente da pesquisa, embora compreenda as diferenças estéticas e de fazer do Palhaço nos diferentes lugares em que desenvolve sua arte, prefere acreditar no Palhaço como um ser único. O que ocorre é que ora ele se encontra no circo, ora no teatro, ora no hospital, ora na rua e assim por diante. Por essa linha de pensamento, as expressões Palhaço de Circo, *Clown*, Palhaço de hospital ou Palhaço de rua não existem nesta investigação, mas sim, o Palhaço no circo, o Palhaço no teatro, o Palhaço no hospital e o Palhaço na rua. Dessa forma, o proponente está pensando no Palhaço como um Ser, com suas peculiaridades performativas relacionadas ao riso, mais do que nas denominações provenientes de algumas especificidades da Palhaçaria. Diante desse posicionamento, o pesquisador pensa ser coerente utilizar, simplesmente, o termo Palhaço, independentemente das formas que ele possa assumir nas performances.

A proposta para apresentações de Palhaço, nesta investigação, é criar possibilidades de jogos que se relacionam com o público. A apresentação do Palhaço acontece mediante as

respostas do público relativas à sua ação. Esse tipo de trabalho escapa das investidas focadas na construção de linhas de acontecimentos estabelecidas. A apresentação do Palhaço torna-se um jogo de risco, um diálogo de propostas e contrapropostas entre artista e público. A tentativa de criar Performances sem estabelecer uma linha de acontecimentos tornou-se, então, um dos desafios do artista desta pesquisa. Portanto, a ideia de criar uma apresentação sem a estabelecer por completo em seus pormenores, embora com certa organização, levou o pesquisador em busca de conhecimentos que o ajudassem em sua prática.

Assim, ao pensar o mundo plural, diverso e dinâmico, muitos Palhaços e modos de realizar essa arte coexistem, formando um leque de incontáveis possibilidades. Após transcorrer, brevemente, alguns dos modos de ser e pensar a Arte da Palhaçaria no espaço e no tempo, três encaminhamentos destacam-se e suportam esta investigação. Primeiramente, busca-se um Palhaço que não se curva aos valores do capitalismo, do mercado da arte nem das instituições pautadas em regras cristalizadas do fazer arte. Em segundo lugar, busca um Palhaço que age, simultaneamente, imerso em sua cultura e no contrafluxo dela, colocando-se como agente questionador de valores socioculturais engessados. Por último, sua ação é performativa. Este performer realiza sua ação inserida no contexto da Arte Contemporânea, mais especificamente, no contexto da Arte da Performance. Foi fundamental, ainda, situar esse contexto para sustentar a elaboração das Palhaformances.

## 2.2 ERA UMA VEZ A ARTE DA PERFORMANCE

No que se refere à arte contemporânea, de modo geral, desde o início do século XX, diversas mudanças ocorridas no mundo provocaram ruídos nas variadas formas de produção de conhecimento e, conseqüentemente, nas artes. Danto (2006) é um dos autores que discorreu sobre o possível fim da arte no final do século XX. Mas, o autor não acenou ao fim da arte com extinção. Ele referiu-se ao fim de certos aspectos em determinados percursos da arte ocidental. O que aparece no argumento de Danto são as aberturas e as experimentações, evocando, na verdade, ainda mais liberdade de criação, e não a inexistência da arte na contemporaneidade. Na contemporaneidade, a liberdade de criação já não se encerra em estilos e definições filosóficas. Ela inclui o transitar entre saberes e fazeres próprios da Arte Contemporânea, bem como a não linearidade, a fragmentação, a não representatividade, a multiplicidade de sentidos, as diversas formas de reaproximação entre arte e vida, entre outros. Esses pressupostos confluem-se nas artes, sobretudo na Arte da Performance.

Cauquelin (2005) afirma que a Arte Contemporânea surge de uma ruptura das estruturas vigentes da arte, principalmente em relação às organizações estéticas e políticas da Arte Moderna. A Arte Contemporânea consiste, ainda, na negação da ideia romantizada do artista e abandona, por sua vez, a obrigatoriedade de enquadramento em regras estéticas impostas por escolas artísticas. Dessa forma, ela gera vertentes que operam afinadas com a comunicação, rompendo com as ideias de mercado do Modernismo, e modifica a organização e as relações no mundo das Artes. Diferentemente de outros momentos da história da Arte, os cargos de agentes vinculados a organizações estéticas e políticas da Arte Contemporânea acumulam funções de produtores, consumidores e artistas. Nesse momento, eles passam a não ser mais diferenciados e, assim, todos os cargos podem ser desempenhados pelo mesmo agente e ao mesmo tempo. Há, na Arte Contemporânea, grande importância na relação entre linguagem e construção de realidade. Na contemporaneidade, a arte é apoiada nos movimentos dinâmicos das multiplicidades de saberes e fazeres e não tanto na emoção; o observador e o observado estão juntos nessa construção, participando de forma fundamental desse processo. A Arte Contemporânea é a arte da pluralidade.

Outro referencial marcante foi o ecoar das palavras de Lehmann (2007) quando o autor introduz o seu conceito de teatro pós-dramático antes da virada do milênio, embora com publicação em português datada de 2007. Na prática, muitos eram os trabalhos que já realizavam aquilo que o autor denominou de pós-dramático, mas as teorizações decorrentes desse fazer surgem, nesta publicação, como um dos destacados componentes detonadores dos questionamentos mais recentes sobre o fazer teatral. O autor chama atenção ao fragmento e à miscigenação das artes para levantar seus argumentos que conclamam o distanciamento das perspectivas de cunho dramático nas artes cênicas.

O contexto apresentado delinea, em parte, algumas tendências recorrentes na Arte Contemporânea, tais como a liberdade de criação, a diluição de fronteiras entre saberes e fazeres, a fragmentação e a não linearidade, a não representatividade, entre outras. Essas tendências, calcadas nos paradigmas que sustentam a contemporaneidade, levaram o proponente dessa pesquisa a pensar formas de explorar caminhos para sua prática artística como Palhaço. Assim, as possibilidades de articular o trabalho em desenvolvimento com a Arte da Performance impulsionaram a tentativa de confeccionar uma possível poética própria, a Palhaformance.

A Performance tem sido uma arte acolhedora no sentido de aceitar e absorver as diversas linguagens que dela se aproximam. Ao perceber a característica esponjosa da Arte da Performance, o proponente acredita estar desenvolvendo uma proposta de Performance em

que o Palhaço é o agente performático. Desse modo, a proposta consiste em deixar que a Arte do Palhaço seja absorvida pela Arte da Performance e/ou vice-versa, a fim de experimentar as possibilidades oriundas desse encontro. Para tanto, a Arte da Performance foi eleita pelo pesquisador como possível potencializadora das propostas desse trabalho na tentativa de rever/revitalizar a prática pessoal do proponente na Arte do Palhaço. Os prováveis caminhos revitalizadores dessa poética pessoal emergem, primeiramente, da ruptura com a lógica do seu fazer artístico convencional praticado até então. A edificação de outras lógicas de trabalho na Arte do Palhaço encontra-se, sobretudo, no movimento anárquico de desconstrução de sentidos preestabelecidos e de reconstrução de conhecimentos do fazer artístico.

Portanto, a partir do estudo dos conhecimentos teóricos e históricos sobre a Arte da Performance, são construídas as relações almeçadas para as Palhaformances. Nesse sentido, buscou-se entender a Arte da Performance na intenção de esclarecer os pontos de contato e/ou fusão entre ela e o trabalho de Palhaço. Antes de tudo, é fundamental destacar que a Arte da Performance nasceu pela vontade dos artistas da época de remodelar o ambiente estabelecido de legitimação, conceitos e produções artísticas. Para eles, a arte estava encerrada em padrões estéticos delimitadores do alcance criador dos artistas.

Diana Taylor (2012) é uma autora que aborda variações do termo Performance. Para ela, a palavra é abarcadora e indefinida, significa muitas coisas aparentemente contraditórias. Assim, ela desenvolve um percurso pela palavra, que vai do seu entendimento como Arte da Performance ou ação, proveniente das artes visuais; adentra nas intervenções que enfrentam convenções; passa pelo híbrido na atitude de romper fronteiras, bastante presente nestas manifestações; abarca os mergulhos conceituais e existenciais difundidos; absorve a palavra Performance como parte do extenso território de investidas corporais; e, por fim, aceita os estudos teóricos propostos por Schechner.

De qualquer modo, nas incontáveis formas que a Performance pode adquirir, ela é definida por Schechner (2002), em seus estudos da Performance como uma ação que foi feita para ser mostrada. Desse modo, a reatualização do mundo sugerida pelas Performances tem um foco claro, o público. Sem abandonar as investidas provenientes das tecnologias, o trabalho aqui desenvolvido está restrito à Performance presencial do Palhaço na qual o corpo vivo se torna arte.

Historicamente, foi em meados da década de 1960 que começou a surgir a denominação *Performance Art* como evolução de outros termos e outros movimentos antecessores, entre eles a *Live Art* e o *Happening*. Entre as principais motivações das manifestações artísticas antecessoras, estavam as ideias de romper com a cultura artística



estabelecida, voltada para formas estéticas cristalizadas da arte. A Performance, assim como os movimentos predecessores oriundos das vanguardas do início do século XX, pressupunha subverter as regras de produção artística da época e:

[...] não se submetendo a ditames externos: não se faz uma comédia de costumes ao gosto comercial, nem um texto ideológico que fomente a conscientização política, nem uma montagem dramatúrgica regionalista. A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o teatro da crueldade até elaborados truques sígnicos (COHEN, 2004, p. 45).

Os movimentos artísticos estabelecidos na eminência da Performance estavam fortemente determinados a estabelecer mudanças pela ruptura com a arte cristalizada, de forma semelhante ao proponente nesta pesquisa pessoal. A busca frenética por rupturas, muitas vezes, resultava em trabalhos com acentuado teor conceitual. Neste contexto transformador dos valores da arte, a Performance, em sua história, e o proponente, em suas investidas, procuram recuperar, em parte, sua ligação com a própria arte. Essa recuperação se verifica na preocupação com a forma e com a sensibilização dos sentidos, mas sem perder o traço transgressor de seus predecessores. Dessa forma, a Arte da Performance, em sua evolução, passou a aceitar, em si, diversas formas de ser, pensar-se e fazer. Portanto, o hibridismo tornou-se uma característica da Arte da Performance que consegue ser, se assim proposto, ao mesmo tempo, arte visual, teatro, música, literatura e dança, na construção de seus eventos.

Outro forte aspecto da Performance estava na importância dada ao evento conduzido pelo corpo presente, ou seja, pelo ato de fazer. Isso fica claro quando Jackson Pollock (GOLDBERG, 2006) muda o foco de atenção de sua arte. O artista dava importância às visualidades que as formas de utilização de seu corpo criavam na sua arte, impressa na tela do quadro. Essas propostas traziam à tona as discussões sobre as relações do corpo do artista com o fazer. As relações do tempo e do espaço utilizados pelo corpo do artista, as relações do corpo dos artistas com suas obras e, algumas vezes, as relações com o público presente nos trabalhos que envolviam participação, também se tornaram recorrentes. Essas mesmas importâncias são caras à Arte do Palhaço, na opinião do proponente da pesquisa, e são possíveis pontos de contato relevantes à investigação.

Em suas primeiras manifestações, a Performance propunha manter a arte viva pela ação do corpo presente em determinado espaço e tempo. O corpo era arte em ação, tornando o acontecimento como sua maior potência. Logo, o foco dessa arte passava a ser o acontecimento e deixava de ser uma obra pronta de antemão, estática. Mesmo em algumas

Performances sem movimento aparente, o corpo indicava uma ação. Sendo assim, o envolvimento do corpo do *performer* como centro irradiador do fazer artístico, bem como a exposição da sua ação ao público, era fundamental para a Arte da Performance, da mesma forma que o pesquisador pensa ser para o Palhaço. Observa-se, então, que as inquietações dos artistas da Performance passavam pelo borrar de fronteiras do saber/fazer e pelo corpo como centro irradiador da sua arte.

O evento Performance pretendia, a partir da sua ação, abrir possibilidades para a criação de sentidos diversos. Seus argumentos, muitas vezes, são temas voltados para a libertação do homem em relação a diversas amarras sociais impostas pelos sistemas socioculturais e por suas estruturas vigentes. Tais pressupostos assemelham as diretrizes do fazer artístico da Performance ao fazer artístico do Palhaço, como já supracitado. Assim sendo, a “performance enquanto produção de sentido implica abertura, receptividade e exposição, realizada via experimentação, travessia e risco” (BIANCALANA, 2013, p. 149). A produção de sentidos da Performance está diretamente ligada à ação dos artistas. Os *performers*, tal qual os Palhaços, colocam-se em posição de instigadores e desafiadores do público que está mergulhado nos contextos abordados pela Performance. As conexões estabelecidas pelos artistas entre suas abordagens temáticas transgressoras e as formas que as veiculavam tornavam-nos agente anárquicos. O *performer*, então, possibilitava rupturas com a ordem estabelecida e subvertia os pontos de vista fortemente arraigados sobre os temas abordados. Essa atitude revelava a clara intenção de manter a arte viva, pois estava constantemente repensando e reavaliando os modos de ser, estar e agir no mundo pela via do corpo vivo, presente, em ação performativa.

A tentativa de recuperar a união arte e vida era, então conduzida pelo corpo, entendido como local privilegiado das ações artísticas. Goldberg (2006) desenvolve um amplo panorama da Arte da Performance e menciona exemplos que aparecem desde o início do século XX, acentuando a ideia de arte viva, bem como a potência dos corpos no espaço e no tempo. A autora destaca, ainda, o ponto que remete a este trabalho em andamento, ou seja, a confluência de saberes e fazeres nas artes. Por esses motivos, a experimentação do campo alargado que surge pela união de práticas estabelecidas historicamente na arte, borrando as fronteiras, sobretudo, entre o teatro e a ação performática, tornou-se foco principal deste estudo. Simultaneamente, as questões ligadas ao corpo e as inquietações socioculturais colocadas no corpo do performer fazem parte deste amplo espectro de ação da Performance. O corpo em Performance também buscava jogar com os elementos sensoriais, fossem eles

visuais, auditivos, olfativos, tácteis, entre outros – no aqui e no agora em um estado de urgência nas relações com o que acontece a volta.

Assim, as proposições performativas deste estudo borram fronteiras artísticas e são veiculadas pelo corpo. Contudo, elas têm, ainda, mais uma intenção calcada na não representatividade. Essa não representatividade sugere um estado de vivência de si no aqui e no agora performativo ao qual podem ser aplicadas as técnicas e os truques da Arte do Palhaço. Tais recursos podem ser usados a favor da organização e da construção das Performances, porém, sem que elas se tornem rígidos formatadores dos acontecimentos. A Performance tenta fugir da representação teatral e:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a “live arte”, com as expressões happening e performance. É nesse limite tênue também que a vida e a arte se aproximam. A medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 2004, p. 97).

A Performance a qual este estudo se propõe também assume o risco do imprevisto como parte e trampolim da sua arte. Assim, o artista é um *performer* que conduz sua arte pela ação não representativa do seu corpo presente, jogando com os elementos próprios de sua proposta temática, considerando o acaso e apoiando-se nos recursos cômicos oriundos da Palhaçaria. Portanto, ao pensar e propor a construção de uma possível poética para Performances de Palhaço, o proponente aglutina essas duas formas de fazer artísticas distintas, buscando estabelecer alguns pontos de contato entre ambas.

As próprias origens dessas manifestações artísticas podem ser apontadas como um dos pontos de contato vislumbrados. A Arte do Palhaço, segundo Burnier (2001) surgiu, supostamente, na baixa comédia grega e romana, nos tipos característicos, na *commedia dell'arte*, nos festivais religiosos e nas apresentações populares da antiguidade, sustentadas por um forte teor subversivo, como já citado. A Arte da Performance, segundo Cohen (2004), é uma arte que emerge dos movimentos das vanguardas históricas, especialmente, da *Live Art* e dos *Happenings*, na tentativa anárquica de propor uma transformação radical no fazer arte. Essas origens são pontos de contato vislumbrados pelo pesquisador. As duas formas de arte têm como base ações calcadas em movimentos transgressores de lógicas estabelecidas.

O Palhaço, por exemplo, não se atrela às regras estabelecidas pela sociedade. Ele cria sua própria lógica para relacionar-se com as coisas à sua volta. Segundo Dimitri (1982, p. 36),

o Palhaço “tem todos os direitos, e também um dever: ser muito pessoal, com sua própria silhueta, seu estilo único, sua expressão particular”. A Performance, por sua vez, enfatiza:

[...] o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte (COHEN, 2004, p. 45).

O corpo presente, anárquico, em arte, é aspecto que aproxima as duas linhas artísticas. Tanto a Arte do Palhaço quanto a Arte da Performance propõem formas de dialogar com o público que apresentam características próximas. O Palhaço em Performance também “combina situações preestabelecidas e formalizadas com uma situação de improviso no instante de apresentação: o performer adapta-se as reações do público” (COHEN, 2004, p. 84). Essas palavras de Cohen também podem apontar para um possível encontro entre Arte do Palhaço, neste estudo, e a Arte da Performance. Desse modo, ao experimentar outras possibilidades para o fazer artístico do Palhaço, a Arte da Performance torna-se seu impulso, tal qual o escadinha (BOLOGNESI, 2003) que, na linguagem da Palhaçaria, é aquele que dá suporte para a piada do companheiro acontecer. Enfim, o intuito do trabalho pessoal do proponente é apoiar-se na Arte da Performance como território de criação artística a partir das ações do Palhaço como figura anárquica e provocadora, construtora de novas lógicas pela via do cômico.

Nesse contexto, o proponente, empenhado em construir uma poética que aponte para o caráter transgressor da figura do Palhaço, procura um caminho para recuperar essa característica tão significativa da Palhaçaria, tão necessária às lutas levantadas pelos oprimidos nas sociedades contemporâneas e tão própria da Arte da Performance. Sendo assim, as construções das ações performáticas propostas pelo Palhaço aqui delineado revelam a tentativa de fomentar um trabalho relacionado com o mundo circundante.

Para tanto, em busca de organizar a prática da poética, o proponente, então, passou aos estudos da presença deste Ser Palhaço em Performance. O intuito do pesquisador, de estabelecer qual entendimento de presença melhor dialoga com os intentos da pesquisa, galga seguir a reflexão sobre quem é a figura do Palhaço e como ela age nas propostas práticas geradas pela pesquisa com a Palhaformance. Na busca por entendimento, o pesquisador encontrou em Hans Ulrich Gumbrecht (2010), filólogo, filósofo e sociólogo alemão, uma fonte de inspiração e construção de conhecimento sobre a produção de presença. Embora as

ideias do autor diferenciem-se, em parte, dos conceitos de presença teatral, mais próximos ao proponente desta pesquisa, proporcionam outro panorama sobre o assunto, mais intensos e condizentes com a presente proposta de trabalho.

### 2.3 SER OU NÃO SER, EIS A PRESENÇA

Na tentativa de construir esses momentos em que o Ser Palhaço se faz presente em Performance, foi necessário esclarecer, antes de tudo, que existem outros fatores que podem contribuir com o trabalho de *performers*. Esses fatores não são apenas de ordem técnica ou da ordem do conhecimento sobre as coisas do ofício, mas também de ordem psicofísica e circunstancial. Para Biancalana (2013, p. 159), uma performance:

[...] depende de diversos fatores que extrapolam a habilidade técnica. Sua qualidade depende da predisposição do performer naquele instante; do jogo que se estabelece com os parceiros, no momento; do ânimo do público; de seu repertório de conhecimentos; da capacidade de utilizá-los. O performer precisa de conhecimento do ofício, bagagem de vida e sensibilidade para utilizá-la. Para tal, torna-se imprescindível atingir um estado de concentração que permita a boa performance.

Portanto, a partir do estudo de pensadores que refletem sobre o Ser e a presença, esta seção busca inserir os pressupostos dos autores na produção artística contemporânea, especificamente, na poética aqui desenvolvida. O Ser Artista, em sua presença performativa, existe cenicamente a partir de sua bagagem de conhecimentos e experiências, passa pelos contextos históricos, sociais, culturais e econômicos em que se insere e chega às particularidades circunstanciais que afetam sua ação. Porém, este estudo, apesar de reconhecer todos esses fatores que também envolvem a vida na arte, está focado, aqui, no desenvolvimento de um pensar sobre a presença do Ser Palhaço que recai sobre seu labor performativo. Em especial, as ideias de Gumbrecht (2010) contribuem para criar relações entre o Ser Palhaço e sua presença performativa. Esse Ser presente é o agente das Palhaformances em suas relações com os outros, com as coisas e com acontecimentos propostos.

Ser, segundo Gumbrecht (2010), refere-se a um conceito complexo e importante para esse trabalho. O conceito alude, *a priori*, a uma existência que está, por si só, sem a necessidade de relacionar-se ou engajar-se às ideias, à ética, ou a qualquer forma de organização das esferas socioculturais que o circundam. Em momentos, contudo, ele acessa a esfera das coisas relativas ao universo sociocultural circundante. Esse Ser, no movimento de

acessar e relacionar-se com as coisas do mundo de uma cultura, torna-se presente para os outros seres que vivem inseridos no mesmo contexto histórico, social e cultural.

Na interação supracitada, o Ser não é apenas o observado, mas também o observador. Gumbrecht (2010) posiciona o Ser humano em dois diferentes entendimentos de observador. O primeiro é um observador que procura encontrar a distância apropriada em relação às coisas do mundo a serem observadas. Ele entrega-se aos sentidos estabelecidos dessas coisas e permanece estático. O segundo observador é aquele Ser que observa a si mesmo no ato da comunicação com as coisas do mundo e reconhece que cada elemento do conhecimento, bem como cada representação, depende do seu ângulo específico de observação. Esse segundo observador reconhece entendimentos diversos de cada objeto potencial de referência. Assim, ele é um observador que percebe o corpo e os sentidos humanos como parte integral de qualquer observação do mundo, assumindo uma atitude dinâmica no que diz respeito à produção de saberes.

Gumbrecht (2010) busca, então, a partir das ideias de Heidegger, pensar a existência do Ser humano no mundo material, trabalhando seu conceito de “ser-do-mundo”. Esta existência está “em contato substancial e, por isso, espacial com as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 91). Um Ser refere-se, primeiramente, às coisas do mundo, antes de elas tornarem-se parte de uma cultura. Ser, para Heidegger (1971 apud GUMBRECHT, 2010, p. 93), “*não é algo conceitual*”, “*não é um sentido*”, ele “*pertence à dimensão das coisas*”. O Palhaço como o “ser-no-mundo” pode colocar-se tal qual Gumbrecht define a “existência humana que está sempre já em contato – funcional e espacial – com o mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 97). O autor busca, ainda, no conceito de *Dasein*, termo usado por Heidegger para designar a “existência humana”, uma explicação do Ser em relação com as coisas a sua volta, ditas coisas do mundo:

*Dasein* é o ser-no-mundo [...]. O mundo com o qual o *Dasein* está em contato está ‘ao-alcance-da-mão’, é um mundo sempre já interpretado. Ao pressupor a situação de Ser-no-mundo, Heidegger caracteriza a possível contribuição do *Dasein* para a revelação do Ser como serenidade [*Gelassenheit*], a capacidade de deixar que as coisas aconteçam. [...] Claramente, o *Dasein* não deve ocupar uma posição que possa estar conectada à manipulação, à transformação ou à interpretação do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 97).

Esse Ser se relaciona com o mundo e existe em um movimento duplo de revelar e do ocultar as coisas e a si mesmo, “Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no

acontecimento da verdade”<sup>2</sup> (GUMBRECHT, 2010, p. 93). O Ser produzirá presença ao estabelecer contato com as outras coisas do mundo. Portanto, a produção de presença está vinculada à relação dos seres com as coisas do mundo, ou seja, com as formas de estar em contato, perceber, experimentar o mundo, antes mesmo de criar sentidos para ele.

Por outro lado, as culturas são um complexo de regras, crenças e éticas de determinadas sociedades, que instituem sentidos para as coisas do seu mundo. Esse processo, nos dias atuais, é bastante dinâmico. Ao gerar, recriar, transformar e transmitir saberes e fazeres, de geração para geração, as culturas também geram, recriam, transformam e transmitem os sentidos que as coisas supostamente deveriam ter. A cultura está diretamente vinculada à produção de sentidos. Os comportamentos estabelecidos e os conhecimentos adquiridos ao longo da história de um povo constroem os significados e os sentidos de cada coisa dentro de determinada cultura. Entretanto, para Gumbrecht (2010), interessa a comunicação entre seres e coisas do mundo antes dos sentidos atribuídos às coisas. O autor preocupa-se com a retomada da presença no mundo a partir da experiência do corpo no mundo. Sua proposta não descarta o Ser humano como produtor de sentido, apenas procura recuperar uma dimensão humana sufocada pela necessidade incessante de atribuir sentido a tudo antes de qualquer outro modo de experiência. Presença está, segundo o autor, no movimento que acontece antes da construção ou da leitura dos sentidos das coisas do mundo.

Para Gumbrecht (2010, p. 48), “a interpretação do mundo começa a ser entendida como uma produção ativa de conhecimento acerca do mundo: é vista, acima de tudo, como algo que ‘extraí sentidos inerentes’ dos objetivos do mundo”. É esse movimento de produção de presença que pode formar conhecimento, pois o ser relacional não exclui a si mesmo nem suas trocas com o mundo tangível. Aquilo que é presente, a princípio, é aquilo que se pode tocar. Os meios de comunicação, na contemporaneidade, têm ampliado o alcance do termo presença, mas a tecnologia ainda se apóia em objetos materiais que podem afetar a proximidade e a intensidade dessa presença. Gumbrecht (2010, p. 38-39) explica a produção de presença considerando os meios de comunicação, da seguinte maneira:

*Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser meio banal observar que qualquer forma*

---

<sup>2</sup> Verdade, segundo o autor, é o “Instante associado a uma dimensão de onde estão ausentes todas as explicações sobre algo” (GUMBRECHT, 2010, p. 93).

de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.

Gumbrecht, na citação anterior, expõe que a produção de presença remete ao corpo do Ser, às diversas formas de materialidades e tangibilidades, umas em relação com outras. Desse modo, percebe-se que as coisas do mundo passam por interlocução para produzir presença. Um corpo é provocado ou instigado, a partir da comunicação, por outros elementos materiais e vice-versa. O Ser em presença entende o acontecimento como ponto de convergência entre aquilo que não se explica a partir de conceitos e os sentidos. O acontecimento possibilita ver as coisas de um modo diferente, associado primeiramente ao nada, isto é, a uma dimensão em que estão ausentes as dimensões culturais. Então, seria possível entender o Ser e a produção de presença reduzindo a exclusividade ou supremacia do sentido nas humanidades. Gumbrecht (2010, p. 96) explica o O Ser e sua relação com diferentes culturas são explicados:

[...] o Ser só será Ser fora das redes da semântica e de outras distinções culturais. Para que pudéssemos ter a experiência do Ser, porém, este teria de atravessar o limiar entre, de um lado, uma esfera (que podemos pelo menos imaginar) livre das grelhas de qualquer cultura específica e, de outro, as esferas bem estruturadas das diferentes culturas. Além disso, para ser experimentado, o Ser teria de tornar-se parte de uma cultura. Assim que atravessar esse limiar, porém, deixará de ser, claro, Ser. Por isso, a revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesma como um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de resistir (afastando-se do limiar), de revelação e de ocultação.

Assim, antes de tudo, o Palhaço é um Ser do e no mundo, uma figura substancial que existe no espaço. Porém, quando ele se faz presente, colocando-se em relação com as outras coisas do mundo, para experimentar e ser experimentado, ele atinge outro patamar de existência. Este tênue limiar pode ser o ponto onde se constitui e se instaura a presença do Palhaço, um ser que, primordialmente, existe e age/reage aos acontecimentos, muitas vezes sem julgamento do considerado certo ou errado. O Palhaço que se busca nesta poética performática pertence à dimensão das coisas e encontra-se no mesmo movimento de ir e vir entre sua presença e as esferas culturais a que pertence. Assim, nesta investigação, ele pode situar-se como um Ser ora desconectado, ora desobrigado ou até mesmo, desatrelado dos sentidos dados às coisas do mundo. Seria como se ele percebesse as coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de um complexo de significados e sentidos tal qual em uma cultura, por



exemplo. Quando o Palhaço se aproxima das regras estabelecidas por uma cultura específica e, ao mesmo tempo, resiste a elas, ele pode estabelecer outras relações com o mundo.

A produção de presença retoma a dimensão substancial do mundo, e a produção de sentido reforça a dimensão intelectualizada do mundo. O Ser presente, por sua vez, oscila por essas dimensões. O Palhaço que se busca, nesta pesquisa, procura ser presente ao transitar pelo instituído e pelo não instituído e, assim, oferecer uma visão de mundo que possa abranger essa dinâmica, possibilitando o equilíbrio vivencial entre as experiências do Ser e os sentidos que elas carregam. Nesse contexto, o Palhaço tem sido entendido como um Ser que se situa entre o acontecimento do mundo e os sentidos, lógica que também permite que o Palhaço se coloque no lugar de uma figura que transita entre suas próprias verdades e as éticas culturais. O Palhaço transita entre viver inserido em uma sociedade repleta de leis e existir no mundo desvinculado delas.

O Palhaço presente nas Palhaformances age como um Ser livre, que pode acabar questionando, subvertendo e/ou transgredindo as lógicas vigentes. Por esse motivo, o conceito de Ser de Gumbrecht assemelha-se à ideia de Palhaço *performer*, na presente investigação poética. Ele revela e oculta os acontecimentos do mundo. O Palhaço, aqui, é um Ser que se sente à vontade para “comportar-se como uma criança, engraçada, má, poética, esperta, terna” (DIMITRI, 1982, p. 36), sem se preocupar com regras impostas por sistemas culturais. Muitas vezes, ele age como se não conhecesse as éticas que regem o sistema cultural e social em que está inserido, mas ele conhece. De fato, ele se permite Ser antes de reconhecer os sentidos culturais compartilhados socioculturalmente. Para realizar movimentos de negação, subversão, transgressão a qualquer norma, é necessário conhecê-la. O Ser Palhaço em Performance e mergulhado nos seus acontecimentos do mundo, ao mesmo tempo, sabe muito bem qual é o seu alvo. Ele se permite experimentar apenas o mundo desvinculado das amarras dos sentidos instituídos.

O Palhaço em Performance é uma figura que rege/reage aos acontecimentos do mundo. Muitas vezes, faz isso excluindo valores e julgamentos de certo ou errado fortemente vinculados às esferas culturais. O Palhaço encontra-se no mesmo movimento de ir e vir do Ser-no-mundo e não reforça as regras estabelecidas pelas culturas específicas. Assim, o Ser presente neste exercício da Palhaçaria deixa de reproduzir sentidos existentes para as coisas. Tal atitude do Ser presente pode acabar gerando a produção de outros conhecimentos e/ou reconhecimentos das coisas. O Palhaço tem a habilidade de fazer com que as coisas aconteçam de forma a transparecerem outras formas de existências para além das cotidianas.

O Palhaço, neste estudo, é a figura que tem seus meios para ser/estar e interagir no mundo. Os Palhaços em ação podem propor um movimento fundamental no desenvolvimento do conhecimento humano, a saber, “a ampliação da esfera de presença do ser” (COELHO, 2008, p. 31). Ou seja, em sua liberdade de Ser, ele promove outra leitura do mundo, a ampliação, a partir de outra construção e do desdobramento de conhecimentos que constituem o Ser humano. Ao ser e agir performativamente e livre de amarras socioculturais, ele pode proporcionar possíveis rupturas. O Palhaço pode ser entendido como agente de um movimento anárquico de diluição de conceitos antigos para construção de novos, que poderia novamente aproximar-se das ideias de teatro e peste de Artaud do seguinte modo:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados (ARTAUD, 1884, p. 23-24).

Porém, não se pode esquecer que todo movimento anárquico e subversivo sugerido pelas ações do Palhaço têm um encaminhamento cômico. As propostas do Palhaço, em sua maioria, pretendem ser geradoras de riso. Logo, ao rever as afirmações de Henry Bergson (1987) quando o autor afirma que, para existir riso, faz-se necessário uma inversão do senso comum, uma quebra das normas éticas corriqueiras, uma subversão da lógica estabelecida, o pesquisador depara-se com uma característica fundamental à existência do Ser Palhaço que se encontra nas linhas de pensamentos dos dois autores supracitados.

Finalmente, o Palhaço não é apenas a exaltação, a revelação e a exposição da alma do artista, muitas vezes, não condizente ou não aceitável em sociedade. Ele pode ser, além da revelação da alma do artista, o agente da peste, o instigador e o revelador do humano e das relações humanas por intermédio de um movimento anárquico e/ou cruel de transformação de paixões tristes em paixões alegres, ou da manutenção das paixões alegres. Esse Palhaço é o Ser que se faz presente em Performance na busca do exercício da vida a partir de uma ética da alegria. O proponente, enfim, coloca-se diante das relações entre o Ser Palhaço que produz presença a partir da interlocução que ele estabelece entre as coisas do mundo ao edificar ações palhaformativas. Assim, foi no intuito de colocar em práticas as Palhaformances que o

proponente buscou as relações entre as ideias de Ser Palhaço e de produzir presença na Arte da Performance. Como dito anteriormente, essas relações se estabelecem no movimento de revelar e ocultar, que podem revelar outros sentidos para as coisas do mundo. Portanto, para o desenvolvimento da proposta em questão, a saber, a construção de uma poética pessoal performativa do Palhaço, iniciaram-se as experimentações práticas, devido à impossibilidade de expressar a real experiência em palavras, expostas no próximo capítulo.

*“Perdi a dignidade  
Na ansiosa necessidade  
De ter convicções.*

*Perdi as convicções  
Nas audaciosas conexões  
De compreender liberdade.*

*Não me enxergo mais  
Não percebo quais os canais  
Das vias umidificadas lacrimais  
Que transbordam sentidos banais.*

*Não sei quem eu sou  
Não sinto onde estou  
Nem nos epidermes  
Nem nas peles  
Nem nas endodermes  
Nem que apeles!”*

*(Tiago Gonçalves Teles)*

### 3 PALHAFORMANCES: O ARTISTA-PESQUISADOR EM ARTE

Para o proponente desta pesquisa, o caminho trilhado até as propostas práticas, aqui descritas, provocou um turbulento avaliar do que considerava certeza em seus saberes. A proposta do trabalho, aos poucos, liquefez, desmanchou e evaporou sentidos, conceitos e convicções do pesquisador e acabou por dar lugar a um potente vazio, passível de novas experimentações. A experiência colocou o pesquisador em deriva, não mais vendo as margens, porém com existe a possibilidade de tomar direções diversificadas.

Este capítulo trata das Performances executadas ao decorrer da pesquisa e de algumas ações anteriores que contêm relações com o presente trabalho. O proponente coloca-se perante o desafio de desenvolver a difícil (ou quase impossível) tarefa de transpor as ações Palhaformáticas em palavras. A intenção, *a priori*, é fornecer um panorama possível das Performances desenvolvidas a fim de proporcionar uma futura articulação destas com os pressupostos teóricos adotados para suas criações. As Performances são relatadas e apresentadas juntamente com outros registros, como fotos, por exemplo, na tentativa de colaborar para a melhor percepção possível do que, de fato, foi a ação. Optou-se por iniciar o capítulo com o percurso do pesquisador na Palhaçaria, de forma a clarear e justificar o caminho que culmina na presente proposta de pesquisa e prática artística. Assim, foi construída a linha de acontecimentos e raciocínios que começam com o surgimento de um Palhaço e chegam à Palhaformance.

O contato do pesquisador com a Arte do Palhaço iniciou durante o Curso de Artes Cênicas, realizado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no período de 2000 a 2005. Foi no ano de 2001, no transcorrer da disciplina curricular de Técnicas Circenses, ministrada pela professora Rozane Cardoso, discípula de Ana Elvira Wuo, na qual foi trabalhado o *Clown*, que surgiu a figura do Palhaço *Clownesco Peidopesado* (Figura 1).

Logo após o término da disciplina, o pesquisador integrou o grupo “O Tal do Clown”, dirigido pela mesma professora. No ano de 2003, com este grupo, surgiu a oportunidade de realizar algumas oficinas como “Improvisação para Atores através da Linguagem do *Clown*”, ministrada pelo ator Luciano Bortoluzzi, e outra, ministrada pela professora Ana Elvira do Lume Teatro. Essas experiências contribuíram significativamente para a iniciação na arte da Palhaçaria e para consolidação do trabalho com *Clown* por parte do proponente. Entre os anos de 2004 e 2007, a participação em duas montagens, apoiadas nas figuras de Palhaço, contribuíram para experimentações desta figura inserida em obras dramatúrgicas reconhecidas.

Figura 1 – Peidopesado



Fonte: Arquivo pessoal do artista.

A primeira participação do proponente foi na montagem de “Amor Perfeito Amor”, direção final da então acadêmica Michele Silveira da Silva, uma livre adaptação de “Sonhos de uma noite de verão”, de William Shakespeare. A segunda, foi o espetáculo “A triste história do soldado” (Figura 2), livre adaptação do texto “Woizeck”, de Geroge Büchner, com direção de Patrícia Horbak e remontagem dirigida por Jader Guterres, na qual o pesquisador participou. Nos anos que se passaram, 2008 e 2009, o envolvimento em outras atividades profissionais diminuiu o trabalho e o desenvolvimento do proponente com a Arte do Palhaço, embora este tenha mantido intervenções durante aniversários infantis ou outros eventos festivos nos quais era possível a manutenção da chama deste Ser Palhaço.

Figura 2 – A Triste História do Soldado (Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2008)



Fonte: Saca-Rolhas Teatro & Cia.

No ano de 2010, a experiência com a Palhaçaria foi retomada, mas de uma maneira bastante diferente da qual vinha acontecendo até então; foi quando surgiu a oportunidade de trabalhar com a Companhia de Técnicas Circenses Sorriso com Arte (Figura 3), na cidade de Santa Maria/RS. No período de 2010 ao final de 2013, o proponente desenvolveu números, cenas de Palhaço, para as apresentações da Companhia, além de adquirir diversas técnicas circenses, como acrobacia aérea em tecido, acrobacia de solo, malabares, Roda Cyr<sup>3</sup> (Figura 4), entre outras. Algumas dessas técnicas eram utilizadas para o desenvolvimento dos números de Palhaço, como a Roda Cyr, por exemplo, e outras serviam somente como treinamento psicofísico para o artista. O trabalho desenvolvido na Companhia, por um lado, oportunizava o contato, a manutenção e a exploração da Arte do Palhaço. Porém, por outro lado, estava voltado para a estética e a montagem do espetáculo em cartaz, com forte influência do *Cirque du Soleil*, e não possibilitava dar vazão às novas criações dos artistas.

<sup>3</sup> Aparelho circense que consiste em um aro de alumínio com aproximadamente 1,80 m de diâmetro.

Figura 3 – Espetáculo Asas de um Sonho (Cia. Sorriso com Arte – Santa Maria/2013)



Fonte: Patricio Orozco-Contreras.

Figura 4 – Espetáculo Asas de um Sonho (Cia. Sorriso com Arte – Aparelho: Roda Cyr – Santa Maria/2013)



Fonte: Patricio Orozco-Contreras.



No início de 2013, incomodado com seu fazer artístico no que dizia respeito à Arte do Palhaço, o artista, junto com seu *partner* de cena, Felipe Mendes, criou o “Núcleo de pesquisas palhaçísticas *Clowns Crew*” (Figura 5 e 6). Os dois artistas tinham o intuito de desenvolver Números, *gags*<sup>4</sup> e/ou ações diferentes das que estavam colocadas no espetáculo da Companhia e pesquisar novas propostas para o fazer artístico do Palhaço. Esse momento foi crucial para que o agora pesquisador começasse a pensar caminhos para sair do ostracismo que havia tomado conta do seu trabalho como Palhaço.

Ao se voltar para a pesquisa e pensar novas possibilidades de construção de ações para Palhaços, o pesquisador tinha como intenção realizar trabalhos menos engessados em suas estruturas, menos ingênuos e menos preocupados com a sua comercialização. O desejo do proponente era conquistar uma presença de Palhaço que pudesse falar/expressar/comunicar questões que fossem relevantes na sociedade contemporânea. Além disso, apresentava uma inclinação para buscar formas e práticas de números de Palhaço que respeitassem os acontecimentos casuais da cena gerados pelo jogo com o público, permitindo o improviso.

Figura 5 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhaçísticas *Clowns Crew*. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014



Fonte: Arquivo pessoal de Joyce Noronha Rodrigues.

<sup>4</sup> “Cenas curtas e independentes chamadas conforme o lugar, reprises, entradas, esquetes, rotinas ou *gags* [...]” (REIS, 2013, p. 298).

Figura 6 – Espetáculo: O Baile do nariz vermelho. Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014



Fonte: Arquivo pessoal de Joyce Noronha Rodrigues.

Nestes primeiros tortuosos passos em busca de retornar à pesquisa na Arte do Palhaço, chegou-se, então, à Arte da Performance que se tornou possível revitalizadora da Palhaçaria desejada.

Para tanto, os estudos focaram-se nas miscigenações de saberes/fazeres e de linguagens que constroem propostas plurais de ações artísticas, nas possibilidades de participação do público e construções de ações palhacísticas. Na tentativa de tentar reconstruir um entendimento sobre a figura do Palhaço e sobre o lugar do Palhaço na sociedade, iniciou-se o trabalho prático que edificou a primeira ação performática do pesquisador mesclando a Arte do Palhaço com a Arte da Performance.

### 3.1 UMA PORTA ENTRE DOIS PALHAÇOS

A primeira Performance do pesquisador foi “Uma porta entre dois Palhaços”, uma releitura da Performance “Imponderabilia” (Figura 7), de 1977, da artista performática Marina

Abramovic (GOLDBERG, 2006). Esse trabalho de Abramovic consistia em dois *performers* parados, um de frente para o outro, nus, sob o marco de uma porta estreita pela qual os transeuntes precisavam passar, escolhendo, obrigatoriamente, com qual artista iriam ficar frente a frente.

Figura 7 – Performance: Imponderabilia – Marina Abramovic e Ulay/1977



Fonte: Acasoarte (2014).

A releitura desenvolvida pelo proponente aconteceu de maneira semelhante, porém, eram dois Palhaços vestidos e parados, um em frente ao outro, sob o marco de uma porta. A ação consistia apenas nas presenças impostas pelos seres Palhaços sob o marco da porta. Eles não sorriam, não faziam graça, não contavam piadas. Aqui, a ação de estar parados em uma porta pela qual as pessoas realmente precisavam passar, de certa forma, impunha a participação do público. A Performance foi pensada pelo proponente da pesquisa a partir da necessidade dos artistas de testar novamente a presença do Palhaço, pela prerrogativa da simples exposição da figura do Palhaço em público.

No momento em que as pessoas passavam entre os dois Palhaços, não havia reação alguma por parte dos artistas. As reações, quando aconteceram, vinham dos transeuntes. Essas reações emergiam exclusivamente da presença dos Palhaços na porta e da situação que se

estabelecia durante a passagem pelas figuras de Palhaço. Algumas pessoas tentavam ignorar, outras pareciam ter medo de passar e outras passavam rindo. São reações comuns que as pessoas, recorrentemente, trazem consigo em relação à figura do Palhaço. Essa experiência foi particular para cada artista e única em relação à ação. “Uma porta entre dois Palhaços” consistia, simplesmente, em os Palhaços se fazerem presentes na porta de entrada do Centro de Tecnologia da UFSM por aproximadamente 30 minutos (Figura 8).

Figura 8 – Palhaformance: Uma porta entre dois Palhaços – núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. UFSM/2014



Fonte: Arquivo pessoal de Rafael Rorato.

### 3.2 VESTIR/DESMENTIR

A Palhaformance “Vestir/Desmentir” (Figuras de 09 a 14) consistia, inicialmente, em um Palhaço que acessaria certo lugar público, escolheria uma localização nesse espaço e despir-se-ia de suas vestes características de Palhaço, inclusive sua maquiagem. Em seguida, ele trocava toda sua indumentária pelas roupas cotidianas do artista e ficaria imóvel, em exposição de sua figura, durante um tempo. O artista, assim que percebesse ser necessário, voltaria a trocar suas roupas, vestindo novamente as indumentárias do Palhaço e refazendo sua maquiagem. Quando o artista estivesse vestido por completo com as indumentárias do Palhaço, sairia do lugar onde estava parado e procuraria outro lugar para repetir a ação

performática. Porém, ao amadurecer a ideia da ação palhaformática, o pesquisador optou por não usar maquiagem e não vestir outra muda de roupa, ficando só com as roupas de baixo que estava usando. Outra decisão foi fazer a ação de despir-se e vestir-se da maneira mais lenta possível, dilatando-as, assim, no espaço e tempo da Palhaformance.

A ação foi pensada sobre uma ideia que continuava a inquietar o artista. Essa inquietação e debruçou sobre o estado de presença do Palhaço novamente, mas pensado sob a perspectiva dos artistas da cena.

Para melhor esclarecer essa prerrogativa será acrescentada uma abordagem sobre o termo presença a partir de um ponto de vista peculiar aos artistas da cena, diferente da discutida no capítulo anterior por Gumbrecht, mas calcada nos conceitos de presença oriundos da arte teatral. Presença cênica pode ser considerada, segundo o Dicionário de teatro (PAVIS, 1999, p. 305-306), um estado intenso de concentração e plenitude do artista no seu fazer artístico, a ponto de gerar uma energia que inquieta e chama atenção do público que o olha. Enquanto a presença cênica, para o universo teatral, pode ser colocada como a vivência do artista com a intenção de ser vislumbrado pelo público, a Presença para Gumbrecht pode ser colocada como a experimentação do mundo pelo Ser, livre das morais, éticas e conceitos pré-estabelecidas pela sociedade, sem necessidade de exposição. Porém, os dois pontos de vista sobre o assunto pressupõem um estado intenso de concentração e plenitude na experiência vivenciada ou experimentada. Embora a presença cênica seja diferente da Presença do Ser, os dois pontos de vistas sobre esse assunto podem ser complementares. A experimentação do mundo, como proposta por Gumbrecht, pode ser positiva ao trabalho do artista cênico que tem a possibilidade de trocar a vivência da situação, proposta por uma dramaturgia teatral, por exemplo, por uma nova experimentação dessa situação. Esta nova possibilidade pode estar calcada na imprevisibilidade das ações e reações geradas pela relação estabelecida entre público e artista perante o momento. Desta forma, o artista cênico constrói a possibilidade, talvez, de tornar-se ainda mais intenso em suas ações.

Figura 9 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.

Figura 10 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.

Figura 11 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.

Figura 12 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.

Figura 13 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.

Figura 14 – Palhaformance: Vestir/Desmentir – IV simpósio internacional de escultores. Santa Maria, GARE da estação/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Clárisse Ferrer.



Um dos pontos de reflexão sobre a ação Palhaformática “Vestir/Desmentir” foi a necessidade (ou não) do artista de fazer o que é esperado da figura do Palhaço. Quando o artista faz recorrentemente o que se espera dele, sua ação torna-se ordinária. Ele deixa de gerar curiosidade no público. Provocar o público com ações não esperadas pode criar curiosidades, interesses, espanto, medo, entre tantas outras reações. Nessa Palhaformance, especificamente, o Palhaço não tem intenção de gerar risos. Sua ação está empenhada em construir e desconstruir a imagem do Palhaço em público. Essa proposta desenvolve, para o artista, questões pertinentes à sua pesquisa, como, por exemplo: o que é Ser e/ou estar Palhaço? é necessário estar trajado como Palhaço para ser Palhaço? quais as implicações que o traje de Palhaço e sua visualidade conferem ao artista diante do público? quais as relações que se estabelecem entre a presença contida segundo Pavis (1999) e o traje?

Portanto, a partir das reflexões anteriores, revelar o que está por baixo da indumentária do Palhaço tornou-se inquietante para o artista, tendo em vista que a figura do Palhaço serve, diante dos mais relevantes conceitos de Palhaço, para revelar o humano e suas contradições, escondida pelas máscaras sociais que todos trajam no cotidiano. Porém, torna-se curioso pensar que, quando se está “fantasiado” de Palhaço, há revelação do humano e, quando se está “desfantasiado”, há ocultação do humano. A inversão dessa ação transparece uma possível realidade da existência. O Palhaço, assim, torna-se o plausível portador de uma “licença poética” para suas ações. Ele pode fazer o que bem entender, ou quase, e a sociedade o perdoará. Já o Ser inserido em uma sociedade não tem esse direito, ele precisa seguir as regras, entendidas como corretas, para não ser considerado transgressor da ordem ou louco.

### **3.2.1 O desdobramento da história**

Entretanto, o planejamento estabelecido para a execução da Palhaformance não saiu como esperado e foram necessários ajustes e modificações da ideia inicial. Para expor as modificações, será significativo contar como surgiu o nome da ação e os acontecimentos circunstanciais que levaram às modificações reflexivas da ideia inicial.

Quando o proponente teve a ideia da ação performática, retirou do bolso seu celular e fez a anotação no bloco de notas do aparelho. Sem conseguir pensar em nada melhor para nomear a Palhaformance, naquele momento, colocou o nome provisório de “Vestir/Desvestir”, no intuito de não perder a ideia principal da ação. Ao sentar com mais calma para desenvolver a proposta, notou que o corretor automático de textos de seu aparelho celular havia feito uma intervenção em sua proposta, modificando o texto “Vestir/Desvestir”

para “Vestir/Desmentir”. A modificação fez o proponente pensar alguns pontos relativos ao trabalho. Primeiramente, refletiu sobre o fato de os seres humanos serem atingidos e influenciados por tudo que os rodeia. “Erros” e “acertos”, decisões e ações refletem e influenciam a si mesmos e as pessoas à volta. Em segundo lugar, refletiu sobre o nome modificado pelo aparelho celular, reafirma o fato de que ao vestir um Palhaço é possível desmentir todas as facetas que o Ser Humano usa para formatar-se em sociedade, de forma a ser aceito. Como Palhaço, há a possibilidade de ser pleno e livre para escolher e experimentar as vontades geradas por cada momento sem o peso do julgamento alheio. A máscara do Palhaço tem, entre outras, essa função. É uma máscara para desmascarar, lembrando Dimitri (1982).

Ainda nessa Palhaformance, o proponente teve outras dificuldades. Devido a uma mudança de datas de outro projeto de que participava, não poderia estar presente no local e no horário da ação. Primeiramente, pensou que tal ocorrido iria impossibilitar a execução da Palhaformance, mas logo se deu conta de que poderia convidar seu *partner*, Felipe Mendes, para estar em seu lugar na ação Palhaformática. Em seguida, indagou a si mesmo sobre por que sua presença só poderia ser considerada se de corpo presente? Essa questão modificou a ideia da Palhaformance novamente e, dessa forma, a ação Palhaformática “Vestir/Desmentir” desdobrou-se para a Palhaformance “Vestir/Desmentir II”.

### 3.3 VESTIR/DESMENTIR II – A PALHAVIRTUALIDADE DA PRESENÇA

Para a Palhaformance “Vestir/Desmentir II” (Figura 15), o proponente imaginou uma teleconferência, em que a imagem do Palhaço distante seria projetada em uma parede enquanto o outro Palhaço ficava em exposição, como corpo presente na sala. De tempos em tempos, o Palhaço projetado daria algumas diretrizes ou ações para o outro Palhaço. A proposta era que a teleconferência acontecesse ao vivo, mas isso também não foi possível devido a dificuldades técnicas. Então, o proponente gravou vídeos para serem projetados, os quais apresentavam tarefas, tais como andar, parar, sentar, abraçar, beijar, para o Palhaço presente cumprir no espaço da performance. De forma aleatória, uma terceira pessoa colocava os vídeos para serem vistos. Tais modificações fizeram o proponente pensar em outros pontos a serem levantados em sua pesquisa. O primeiro ponto foi o desdobramento da presença na contemporaneidade. A presença não se faz mais só de corpo presente, no tempo presente; já existem outras formas de estar presente em um local. O segundo ponto englobava as doutrinas, as crenças e as éticas sociais ligadas à religião ou a possíveis explicações sobre a

constituição do universo, a criação ou evolução e as energias ou entidades que guiam a espécie humana nesse caminho. Essa Palhaformance, a partir de uma presença virtual, atemporal, não palpável de um Ser que delega ordens para outro, como uma entidade que indica as ações de outro Ser, levou o pesquisador a criar relações com as organizações e as crenças sociais que se apoiam em totens virtuais.

Figura 15 – Palhaformance: Vestir/Desmentir II – 9º Simpósio de Arte Contemporânea. Santa Maria, UFSM/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Rebeca Stum.

### 3.4 PELO FIM DO “BRANCO” E DO “AUGUSTO”

“Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’” (Apêndice A) (Figura 16) é uma notícia falsa veiculada em redes sociais. Considerada uma Palhaformance simulada, a ação é a veiculação de algo que não aconteceu, mas que se relaciona com o universo do Palhaço e sua postura perante as coisas no mundo. A notícia consistiu em uma carta enviada pelo Palhaço Peidopesado aos poderes políticos no Distrito Federal. O intuito de tal correspondência era

eliminar o termo “branco” e o termo “augusto” da cultura do Palhaço, pelo fato de poderem ser considerados ofensivos a alguém. Embora a carta não exista e a notícia seja falsa, a proposta era colocar em discussão, de forma descontraída, questões relevantes à confusa situação da moral e ética sociopolítica vigente na sociedade.

Figura 16 – Imagem criada por Raphael Vargas para veiculação virtual da Palhaformance “Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’”



Fonte: Raphael Vargas

A ideia coloca-se de forma a tentar implantar uma ação subversiva a partir de uma informação forjada, justamente, para chamar atenção para certos assuntos, como racismo, moral e ética. A mentira, nessa ação, serve como elemento cômico e também subversor. Implantar uma ideia absurda que chame atenção para assuntos caros à nossa sociedade e, a partir disso, gerar questionamentos sobre ele é a possibilidade de iniciar o mecanismo de subversão de comportamentos<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Texto original em Apêndice A.

### 3.5 BEIJO ROUBADO

O ato palhaformático “Beijo Roubado” (Figura 17) não é uma Palhaformance em si, mas sim um elemento de grande força para a proposta. Ou seja, pode ser um instante ou uma ação do acontecimento Palhaformance, empregado em prol do todo ou ainda como mais um elemento cômico e subversivo. O elemento Palhaformático afirma, constrói ou colabora com a possibilidade de subversão sugerida pela Palhaformance. O “Beijo Roubado” acontece, por exemplo, geralmente, ao final de um número com participação do público, quando o Palhaço vai agradecer a plateia junto com seu ajudante escolhido em meio à multidão. Após receberem os aplausos do público em geral, o Palhaço pede para o voluntário um beijo de despedida no rosto. Antes que o ajudante consiga beijar o Palhaço, ele vira o rosto, que estava de lado, e rouba-lhe um beijo na boca. A ideia surgiu inspirada em uma *gag* clássica, ou seja, uma ideia que já existe e é repertório de vários Palhaços.

Figura 17 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhaçísticas Clowns Crew. Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2014



Fonte: Arquivo pessoal de Bianca Rubin.

O proponente desta pesquisa e seu *partner*, Felipe Mendes, quando decidiram colocar essa *gag* em seu repertório, optaram por fazê-la sempre com voluntários homens, ainda nos anos que participavam juntos da Cia. Sorriso com Arte. Essa decisão tinha um motivo simples: os Palhaços já são conhecidos como “ladrões de mulheres” – logo fazer essa *gag* com mulheres seria um clichê. Por outro lado, fazê-la com outro homem era inesperado e poderia abrir margem para discussões sobre afetividade, por exemplo, ponto relevante no contexto atual. A ação sempre foi promotora de gargalhadas no público, mesmo tocando em assuntos tão delicados em sociedade, como a homofobia e a homoafetividade.

### 3.6 GUERRA DE BOLINHAS

A ação Palhaformática “Guerra de bolinhas” (Figuras 18 e 19) aconteceu durante a apresentação de um espetáculo do núcleo de pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Antes de abrir as cortinas para a apresentação de “Palhamusicalisticamente *Clownando*”, em 05 de outubro de 2014, no Theatro Treze de Maio, os Palhaços Peidopesado e Katu Piry infiltraram-se no público e começaram uma pequena discussão. Devido à distância em que se encontravam, Peidopesado jogou uma bolinha de papel jornal em Katu Piry para chamar a atenção do companheiro. À medida que a discussão aumentava, mais e mais bolinhas eram jogadas. Katu Piry retribuía devolvendo as bolinhas investidas por Peidopesado. No auge da discussão, inúmeras bolinhas de papel jornal foram jogadas do mezanino do teatro sobre o público, que acabou por entrar no jogo e participar da guerra de bolinhas.

A ação tinha como intuito promover a comunhão entre as pessoas presentes. Por alguns instantes, todos na sala brincavam e riam juntos, mesmo sem se conhecerem. Assim como uma brincadeira infantil, a guerra de bolinhas pretendia abrir mão de regras sociais de bons costumes e propor um momento de convivência entre as pessoas dentro da sala do espetáculo. A ação foi proposta antes do início do espetáculo com o intuito de romper com pudores entre artista/público e público/público.

Figura 18 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2014



Fonte: Arquivo Clowns Crew.

Figura 19 – Espetáculo Palhamusicalisticamente Clownando – Núcleo de Pesquisas Palhacísticas Clowns Crew. Theatro Treze de Maio, Santa Maria/2014



Fonte: Arquivo Clowns Crew.

### 3.7 AÇÕES COTIDIANAS

Por opção do pesquisador, em algumas Palhaformances, o percurso de chegada até o local da ação foi feito já de Palhaço, como em “Vestir/Desmentir”, por exemplo. Essa proposta (Figura de 20 a 23), que, em princípio, não era uma Palhaformance, tornou-se tão

reveladora que foi crucial para o trabalho. O simples caminhar do Palhaço, com o objetivo claro e único de chegar a algum lugar, ou alimentar-se em um restaurante, revelou-se uma potência para a pesquisa. As pessoas que cruzavam com a figura incomum do Palhaço em uma ação cotidiana reagiam de maneira notória. Tais reações fizeram o proponente refletir sobre a exposição do diferente em público. Nesse caso, a diferença era a figura do Palhaço, que causava estranheza e riso. Na sociedade contemporânea, deparamo-nos diariamente com pessoas que tem escolhas, opções ou comportamentos diferentes dos padrões das majorias, seja na maneira de se vestir, de se comportar ou de pensar. Para o proponente, as diferenças não significam que as pessoas são contrárias umas as outras, como, muitas vezes, são levadas a pensar por motivos ideológicos ou éticos, mas que, simplesmente, são diferentes e, ainda sim, cabem no mesmo círculo social. Aqui, colocou-se em exposição a diferença.

Figura 20 – Calçada de Santa Maria/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Caroline Turchiello,



Figura 21 – Restaurante na cidade de Santa Maria/2015



Fonte: Arquivo pessoal de Joyce Noronha Rodrigues.

Figura 22 – Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/2015



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 23 – Praia dos Molhes, Torres/2016



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

*“Tem coisas que mexem comigo  
E eu não sei explicar  
Algumas partes se movem aqui dentro  
Eu não sei onde elas vão parar  
Tem coisas que sou tão eu  
E eu não sei identificar  
Elas me revelam  
Não as vejo  
Mas transbordam no olhar  
Alguma coisa há  
Sou um todo de fragmentos  
Frames, moléculas, átomos, elétrons  
Sou grãos de um ser pulverizado  
Névoa de momentos desperdiçados  
Partes insignificantes  
De uma personalidade itinerante”*

(Tiago Gonçalves Teles)

#### **4 PALHAFORMANCE: O ENTENDIMENTO DA POÉTICA**

As práticas das Palhaformances revelaram ao pesquisador a necessidade de outro difícil momento em seu trabalho, a saber, organizar o caos criativo. Durante os períodos que antecederam as práticas, o proponente, em meio a seus estudos, foi capturado por ideias, imagens e sentimentos que o levaram a criar as ações Palhaformáticas. De fato, a criação não tinha lugar ou hora. Acontecia depois do Ser do pesquisador estar contaminado por diversas inquietações, instigações e inspirações. A partir daí, no proponente, as ideias para a criação das Palhaformances emergiam sem obedecer a uma rígida sistematização estabelecida a ser meramente executada. A criação acontecia no bagunçado diálogo entre o Ser do pesquisador e as coisas do mundo que o atingiam. Dessa forma, estabeleceu-se a necessidade de organizar aquilo que o proponente percebia ser seu caos criativo.

Este capítulo do trabalho tem por intuito organizar e aclarar a poética da Palhaformance e suas principais características após experimentações práticas. Foi, portanto, uma tentativa de visualizar e tornar visível, na escrita, os percursos transversais do fazer performativo. Para tanto, o capítulo foi dividido em cinco seções, cada qual visando explicar diferentes pontos relevantes para a construção prática da Palhaformance.

A Primeira seção, “A gênese da Palhaformance”, tenta estabelecer relações entre os estudos teóricos da pesquisa, as práticas e as reflexões geradas pelas práticas. Em “Dramaturgia será possível?”, o autor esforça-se em engendrar possíveis caminhos de uma dramaturgia para Palhaformance, na complexa tentativa de organizar ações e acontecimentos Palhacísticos sem os enrijecer em receitas predefinidas. Na terceira seção, “Em defesa do improvável”, o pesquisador comenta e busca subsídios para defender a aceitação dos acontecimentos improváveis durante as Palhaformances e sua importância para desenrolar o acontecimento Palhacístico. Em “Subversão, a arte de guerrear sem entrar em conflito”, buscou-se esclarecer subversão. “A Arte da Guerra”, de Sun Tzu (2006), revelou pontos de contato interessantes à proposta do trabalho aqui desenvolvido, abordando a subversão como tática de guerra. Por fim, o pesquisador comenta sobre o estado do Ser artista em Palhaformance na quinta e última seção deste capítulo, intitulada “Ensaio sobre a crença no espírito da coisa”.

#### 4.1 A GÊNESE DA PALHAFORMANCE

Ao refletir sobre a principal proposta desta pesquisa, construir uma poética pessoal gerada pelo encontro da Arte da Performance e do Palhaço, foram percebidas diversas possibilidades concatenadas entre as duas manifestações artísticas eleitas. As possibilidades estavam calcadas nas semelhanças vislumbradas pelo proponente entre ações de Palhaço e ações performáticas. Os primeiros pontos de contato surgiram logo no início da pesquisa, na imprevisibilidade do resultado da ação e na subversão de ideias e lógicas propostas pelas duas Artes, cada uma a seu modo. O Palhaço, quando em ação, leva consigo sua experiência e seu repertório de truques para interagir com o público. O *Performer*, em muitos casos, formata a ideia de sua Performance, estuda possibilidades de ações e reações e se lança em Performance sem a certeza do que irá ocorrer durante o acontecimento. Tanto um quanto outro aceita os riscos inerentes às suas sugestões e lançam-se à deriva de certezas de ações preestabelecidas ou possíveis reações do público.

Nunca se sabe, exatamente, quais podem ser os andamentos de uma Performance ou de uma ação de Palhaço. As duas formas de arte em questão acontecem, na maioria dos casos, na relação direta com o público. Portanto, as relações que se estabeleceram durante as Palhaformances realizadas foram cruciais para desenrolar as ações sugeridas. Assim, as reações geradas pela ação Performática ou Palhacística realizada, as relações entre os Seres, as Presenças constituídas e as inversões ou confirmações de lógicas e mecanismos culturais foram elementos importantes para a construção da poética da Palhaformance. Ou seja, aquilo que delineou, embora não tenha estabelecido regras fixas, uma Palhaformance. Dessa forma, tornou-se cada vez mais claro para o proponente que esses elementos eram as relações construtoras de presença, as improbabilidades possíveis durante o acontecimento e a subversão de ideias e lógicas.

Dessa forma, cabe ressaltar que, como em qualquer relação entre seres vivos, torna-se difícil prever qual a reação do Ser com quem se está estabelecendo contato e esperando uma resposta. Cada indivíduo percebe a ação e reage a ela de maneira particular. A proposta do Performer e do Palhaço é esta mesma: instigar as pessoas por meio das ações propostas, perceber suas reações e constituir a obra a partir de um jogo que possa revelar, desvendar, indagar, gerar conhecimento ou discussões sobre assuntos tidos, pelo Palhaformer propositor, como relevantes sobre as coisas do mundo.

Neste ponto reside outra questão motriz desta pesquisa: as motivações para gerar as ações e instigar o público. Uma das inquietações do proponente da pesquisa era o risco de

criar ações de Palhaço que propunham gerar comédia pela comédia, sem trazer à tona questões sociais recorrentes e próprias da contemporaneidade. Percebeu-se que havia uma pergunta motriz que antecedia a exposta na introdução desta dissertação: como ou qual será o caminho proposto na criação de ações de Palhaço que instiguem artista e público, não só de maneira cômica e visual, mas também questionadoras de alguns modelos socioculturais instituídos?

Ao longo dos estudos sobre Palhaço, Performance, Cultura, Presença e seus impactos visuais e sociais, o pesquisador notou que buscava ações de Palhaço que revelassem fissuras em comportamentos culturais e que pudessem gerar, a partir daí, a construção de pensamentos e lógicas diferentes das comuns para tentar, por meio de suas ações, discutir as relações humanas. Os instrumentos para confeccionar essa proposta fundavam-se sempre na Arte do Palhaço e na Arte da Performance. Assim, foi a conscientização dessa ideia que impulsionou a abordagem do trabalho. Esse impulso não residia simplesmente na tentativa de transformação das escolhas iniciais, como a Performance e a Arte do Palhaço em outra coisa. O intento era amalgamá-las enquanto ferramentas para pensar a humanidade e suas relações com as coisas do mundo pela via da arte da comédia. A abordagem fortificou o interesse e o estímulo para a pesquisa.

Dessa forma, alguns pontos passaram a ser indispensáveis para as ações e tornaram-se fundamentais na construção das ideias das Palhaformances. Os pontos eram o improvável e o subversivo, tidos pelo proponente como elementos cruciais, gerados por ações e também geradoras de ações do Palhaço. Nesse contexto, o improvável foi sugerido a fim de provocar situações inesperadas e subversivas em relação às ideias vigentes e estagnadas sobre o mundo circundante.

A escolha por haver sempre, na construção das ações Palhaformáticas, questões cruciais sobre aspectos socioculturais gerou ainda mais um ponto que se tornou relevante para a pesquisa. Pelo fato de o Palhaformer ser formado em Artes Cênicas, foi quase inevitável pensar na possibilidade e na viabilidade de construir uma organização dramatúrgica com uma linha transversal<sup>6</sup> para ação do Palhaço desta pesquisa. Isto é, buscou-se saber se seria cabível, em algumas Palhaformances, experimentar algum modo de organizar acontecimentos e/ou ações que possibilitassem o inesperado e as prováveis subversões durante a Palhaformance. Porém, essa organização não poderia ser um elemento que formalizasse ou

---

<sup>6</sup> Segundo Nair Dagostini (2007, p. 31-32), a “linha transversal de ação da obra é a concretização de uma linha axial, da sua espinha dorsal, a qual se dá através na ação dos atores. É o caminho por onde o superobjetivo se afirma ao longo da obra”.

impossibilitasse a liberdade das ações do Palhaço em Palhaformance, de modo que o pesquisador foi em busca de possibilidades de uma dramaturgia aberta ao improvável e passível de subversão.

#### 4.2 DRAMATURGIA SERÁ POSSÍVEL?

Todo esforço do pesquisador, desde seus primeiros intentos com essa pesquisa, desembocava na tentativa de organizar, de outra forma, seu trabalho de Palhaço. O proponente empenhava-se na busca de tornar-se um “artista que através da mobilização da sua personalidade transforma o ordinário em estranho e terrível, e ao expor esta cena suscita o riso e, às vezes, o terror em suas plateias” (REIS, 2013, p. 302). Logo, o esforço do pesquisador não se voltava a criar uma personalidade para o Palhaço que fosse a matéria prima de suas ações. Diferenteente disso, o esforço tratava de buscar uma relação personalidade/ação. Tratava-se de pensar para além de quem realizava a ação, ou seja, **como e para que** o Palhaformer desenvolvia suas ações.

Desse modo, ao Palhaço desta investigação compeliu construir outras lógicas para solucionar problemas, muitas vezes corriqueiros, criando rupturas nas lógicas culturalmente estabelecidas e gerando experiências nas suas relações com o público.

Através da sua lógica imaginária o palhaço se permite apresentar todos os aspectos da sua humanidade para deleitar sua plateia. E as atitudes moralmente reprováveis e/ou socialmente reprimidas e interdidas, por serem considerados vícios inaceitáveis pelo senso crítico do público, tendem a liberar mais risos. As apresentações dos palhaços permitem que suas plateias se tornem prazerosamente conscientes de autocensuras psíquicas, interdições e opressões sociais e inibições afetivas. No contato teatral com as ações do palhaço, o público sinaliza esta tomada de consciência através do riso (REIS, 2013, p. 305).

Em algumas Palhaformances descritas nesta pesquisa, por exemplo, em “Ações cotidianas” e “Guerra de bolinha”, pôde-se encontrar relações com a citação transcrita. Essas ações Palhaformáticas, a partir da figura do Palhaço, buscaram expor o diferente, corromper comportamentos ditos politicamente corretos e propuseram possibilidades de visualizar e experimentar relações diferentes das ordinárias. A figura do Palhaço e suas ações, nesses casos, tentaram distorcer a própria imagem e expectativa sobre si. Em “Ações cotidianas”, o Palhaformer propôs-se a fazer coisas corriqueiras, como andar, comer, sentar, entre outras ações do cotidiano. Normalmente, não são essas as ações e as reações esperadas por essa figura, mas sim brincar, instigar, provocar. Nessa Palhaformance, o choque decorrente por uma ação cotidiana sendo realizada pela figura do Palhaço gerou a tentativa de subverter a

imagem deste e as expectativas sobre ele depositadas. Foi esse choque o propulsor da comédia. Em “Guerra de bolinhas”, houve, a partir das ações do Palhaformer, o rompimento do que é considerado aceitável como comportamento adequado aos costumes socioculturais. O público, que esperava o início do espetáculo na sala de teatro, foi instigado e convidado a participar de uma guerra de bolinhas de papel jornal. As pessoas, mesmo desconhecidas, brincavam umas com as outras, jogavam bolinhas e riam alto. O público, por alguns instantes, deixou de lado suas considerações sobre a moral e os bons costumes esperados de seu comportamento em uma sala de teatro. A ação Plalhaformática tornou-se, nesse caso, um convite para o público à transgressão de regras instituídas de comportamento em determinados locais.

Assim, o Palhaço que se buscou nesta poética investigativa permitiu-se lançar ao improvável apoiado pelo **como** (riso) e pelo **para que** (subversão). Foi a vontade do pesquisador de manter esses elementos sempre presentes em sua poética que tornou importante pensar em possíveis dramaturgias do Palhaço em Performance. A dramaturgia performativa se preocuparia em oferecer alguma forma de organização empenhada em desenvolver caminhos distorcidos para as soluções dos obstáculos e/ou dos conflitos socioculturais e/ou políticos durante as ações/intervenções do Palhaço.

Ao lançar um olhar para as raízes da palavra dramaturgia, observou-se que ela é derivada do grego *dramatougia*. Em sua etimologia, a palavra surgiu da união de *drama* (ação) e *tourgia* (trabalho, de tecer). Logo, a palavra significa, em um entendimento simplificado, tecer ações. Tecer, compor, criar uma estrutura como caminho da ação do artista em relação com um público pode ser um possível entendimento de dramaturgia. Em princípio, dramaturgia seria uma estrutura textual de comunicação, criada de forma intencional e racional, da qual o ator tiraria fatos, ações e falas para transmitir a alguém e que pudesse causar um prazer estético. Vasconcellos (1987, p. 77) define dramaturgia como “a arte, ciência e técnica de escrever peças de teatro”. Nesse contexto etimológico e prático do uso do termo ao longo da história, seria possível concluir que ele pertenceria às artes da cena, presenciais ou virtuais, especificamente no campo da construção das linhas de ação.

No entanto, contemporaneamente, a aplicação desse conceito tornou-se restrita e restrigente, pois, hoje, são muitos os desdobramentos assumidos pelo termo. Nos dias atuais, o conceito expandiu-se, alargando os modos de pensar e fazer arte. Essa ampliação permite pensar, também, na dramaturgia não só voltada para a confecção de um texto teatral, mas também para as ações dos *performers*, as cenas, as atmosferas e as visualidades da obra, entre outras. Assim, atualmente, o texto, para as artes da Performance, não está diretamente



relacionado a palavras ou ao roteiro a ser seguido, mas também às ideias construídas pelas propostas ou ações dos artistas.

A dramaturgia, na arte contemporânea, rompeu com seu conceito primeiro, relacionado ao texto, e passou a incorporar o estudo e o trabalho de composição de diversos elementos (ação, ritmo, espaço, cor, densidade) no desenvolvimento da obra artística. Essa concepção alargada de dramaturgia pode auxiliar na edificação da obra de arte, seja de teatro, dança, música, artes visuais, arte da performance ou outra expressão artística que queira utilizar-se dela. Atualmente, pode-se pensar em dramaturgia de texto, de cena, de ator e, por que não, de Performance.

Em Performance, a discussão sobre dramaturgia, frequentemente, torna-se polêmica e controversa. Alguns estudiosos da Performance, como Lúcio Agra, em palestra proferida no II Colóquio de Dramaturgia promovido pela Universidade Estadual de Londrina, em 2009, reflete sobre a impossibilidade de uma dramaturgia para a Performance.

Buscando um caminho diverso, e sem aludir necessariamente a nenhuma noção mais explicitada de dramaturgia, Eleonora Fabião descreveu em texto recente uma possível articulação entre dramaturgia e performance que me pareceu ter um pouco a ver com a famosa idéia de Eugenio Barba de dramaturgia como sequência de ações. [...] (AGRA, 2009).

Agra (2009) segue sua reflexão e conclui da seguinte forma:

[...] é possível falar de uma dramaturgia da performance? A resposta ainda poderia ser conciliadora, ao dizer que nós falamos disso aqui. Mas se a pergunta fosse sobre a possibilidade de uma dramaturgia da performance, temo que minha resposta possa ser simplesmente não.

Entretanto, autores como Eleonora Fabião (FABIÃO, 2015), citada por Agra, reconhecem e apontam possíveis linhas de desenvolvimentos dramaturgicos na Performance. Em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, Fabião exemplifica possibilidades de um entendimento ou organização de dramaturgia na Performance da seguinte forma:

1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais (como quando a cela da prisão ocupa o apartamento/studio do artista); 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas (como quando a cirurgia plástica, o set cirúrgico e o corpo cortado tornam-se públicos e cênicos); 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos (como quando um pote de maionese custa 100 dólares); 4) aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo (como quando uma barra de gelo e o empurrar são suficientes); 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso (como

quando se mastiga e se engarrafa um clássico da crítica de arte); 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso (ou até que um espectador queira fazê-la puxar o gatilho); 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exhibir seu tipo ou estereótipo social (ou convidar transeuntes para que apalpem seus seios através das cortininhas de uma maquete de palco italiano); 8) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados (como o sexo anal com um pênis-barbie); 9) o curto-circuito entre arte e não-arte (sempre); 10) o estreitamento entre ética e estética (sempre); 11) a agudez conceitual (muita); 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (como quando uma única ação dura um ano inteiro) e a irrepetibilidade (como quando uma ação única é tudo); 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (como quando alguém come um doce, cheira o mar ou paga uma conta atrasada a pedido de um exilado e exhibe fotos dessas ações numa galeria); 14) a ampliação dos limites psicofísicos do performer (seja se desfigurando ao feder abjetamente em espaços públicos, ou subindo uma escada de laminados degraus); 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramaturgical do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação) (FABIÃO, 2015 p. 339).

As relações do artista com as coisas do mundo parecem ser um dos principais focos das propostas descritas pela autora, seja na postura tomada diante da ação performática ou da exposição da ação performática ou, ainda, na modificação da abordagem e conceito de espaços ou objetos. Assim como os *performers* citados por Fabião (2015), o Palhaço também distorce as relações consideradas normais em relação às coisas do mundo. São essas posturas comportamentais distorcidas que possivelmente fazem dessa figura um Ser curioso, instigante e deslocado das normativas sociais para o público.

O Almanaque Off-Sina (2009), por sua vez, nas palavras de Alba Lírio, Lilian Moraes e Richard Rigueti (2009, p. 33), traz uma concepção de dramaturgia do Palhaço compartilhada entre muitos praticantes deste ofício.

A dramaturgia do Palhaço tem algumas especificidades muito interessantes. Quando o público assiste um palhaço, ele acompanha o “quem ocorre”, diferentemente do espetáculo de teatro onde ele acompanha o “o que ocorre”. Portanto, na arte do palhaço, o interesse do público é deslocado para o sujeito da ação.

Por outro lado, nesta pesquisa, optou-se por pensar a dramaturgia do Palhaço enquanto uma organização de proposições que servem para desvendar esse Ser (**quem**), o sujeito da ação, como mencionado, mas também o **como** e o **para que** das ações e proposições desse Ser. A partir disso, o Ser Palhaformático pretende realizar ações em relação com o público, subvertendo situações enraizadas em contextos socioculturais escolhidos. Na concepção supracitada, o importante, para a Arte do Palhaço, seria **quem** faz a ação e sua lógica de pensamento. Nesta pesquisa, embora esse **quem faça a ação** tenha sua importância enquanto

corpo propositor e executor da arte, ele é revelado pelo **como** o Ser faz as ações que culminam em **para que** a ação foi feita.

Nas Palhaformances “Vestir/Desmentir” e “Vestir/Desmentir II”, os acontecimentos que intermediaram o desdobramento de uma ação em outra exigiram do proponente a elaboração de uma organização que conservasse a ideia inicial da Palhaformance. Nesse desdobramento de ideias, era importante para o proponente manter o **para que**, embora mudasse o **como** e o **quem** fizesse a ação. O fato de o pesquisador estar impossibilitado de desempenhar as ações pensadas por si, pela distância do local do acontecimento, fez com que ele mergulhasse na possibilidade de organizar a estrutura da Palhaformance a ponto de deixar a tarefa nas mãos de seus *partiners*. Essa situação não excluiu da ação Palhaformática o imprevisto e o subversivo, pois, tanto o público quanto o Palhaformer presente na ação não sabiam o conteúdo dos vídeos que regiam a Palhaformance. Tampouco os vídeos tinham uma ordem a serem exibidos. Portanto, a organização, possivelmente dramaturgicamente, da Palhaformance “Vestir/Desmentir II” está focada no **para que** e empenha-se em não excluir as possibilidades de imprevisto e subversivo impelidas na ação. De tal modo, o **como** e **quem** estavam a cargo do Palhaformer que desempenhou a ação, embora a organização do acontecimento não fosse uma criação dele.

Dessa forma, torna-se interessante para o Palhaformer, estabelecer uma organização que afirme e desvende seu Ser, pensar, agir peculiares sem o amarrar a uma linha de ações preestabelecidas, mas lançadas ao acaso para serem jogadas ao imprevisto das relações que se estabelecem com o público. Visto que as ações do Palhaço dependem muito das reações compartilhadas que o público tem diante de suas propostas, Reis (2013, p. 301), ao escrever sobre dramaturgia do Palhaço, expõe que:

a sua comicidade está relacionada a como apresenta a lógica de sua ligação com o mundo. Essa lógica geralmente se mostra visivelmente diferente, distante, contrastante e estranha aos modos e lógicas sociais e cotidianas do comportamento dos seus espectadores. Quando este contraste de lógica é apresentado com clareza, ele evidencia estranheza, diferença, desproporção, distância e a arbitrariedade das lógicas atuais dos espectadores.

Ao retomar um pouco as opiniões sobre dramaturgia da Performance de Fabião (2015, p. 339) pode-se absorver certas ideias na incumbência de fortalecer uma estrutura dramaturgicamente que ajude a revelar o Palhaço e suas lógicas. Por exemplo, os pontos em que a autora aborda o “deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais” (como a ideia de não fazer o que se espera do Palhaço nas Palhaformances “Uma porta entre dois

Palhaços”, “Vestir/Desmentir” ou “Ações cotidianas”, por exemplo); sua fala sobre “acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos” (como em uma guerra de bolinhas generalizada antes do início de um espetáculo); o apontamento da “aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo” (como no fato de os dois Palhaços, em “Uma porta entre dois Palhaços”, ficarem parados); o uso da “aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso” e da “aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso” (como a opção do Palhaformer em tirar sua vestimenta da maneira mais lenta possível e o fato de despir-se, inclusive de seu nariz de Palhaço, em “Vestir/Desmentir”); o reconhecimento do “desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias, em exibir seu tipo ou estereótipo social” (como a própria postura do Palhaço que esta pesquisa busca); o aparecimento do “curto-circuito entre arte e não-arte” (como em “Pelo fim do ‘branco’ e do ‘augusto’”) ; o reconhecimento do “estreitamento entre ética e estética” (como em *Beijo Roubado*); o uso do “encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos e a irrepetibilidade” (como, novamente, na duração da ação de despir-se em “Vestir/Desmentir”); sua fala sobre “a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte” (como em “Vestir/Desmentir” e “Vestir /Desmentir II”); bem como sua fala sobre “a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador”. Especialmente esses apontados clareiam esta proposta do Ser Palhaço na Arte da Performance.

Os pontos descritos como possibilidades de uma dramaturgia de Palhaço foram vistos pelo pesquisador como potentes aliados à construção da poética da Palhaformance. A proposta passou por desvendar possíveis caminhos para a construção de ações de Palhaço que se comunicasse com a contemporaneidade. Foi esse percurso que retomou, para o proponente, uma Arte de Palhaço indispensável para pensar o Ser humano em sociedade. Dessa forma, buscar caminhos improváveis a partir de lógicas não corriqueiras propostas pelo Palhaço e lançadas ao jogo com o público, que subvertam os enrijecimentos sociais, foram proposições da Palhaformance.

#### 4.3 EM DEFESA DO IMPROVÁVEL

Os discursos sobre o Palhaço, muitas vezes, levam a pensar em uma estética bem conhecida e marcada, principalmente, pelo nariz vermelho e pelo sapato enorme. Porém, este trabalho pretende, de forma prática, pensar para além de uma estética visual e de simples ações cômicas do Palhaço. O que se coloca em foco aqui é uma poética de ações dessa figura

no intuito de, dentro do possível, questionar posturas e comportamentos do Ser humano inserido em suas (des)organizações socioculturais, deslizando-as em direção ao (im)provável.

Se o proponente desta pesquisa projetou-se em busca de construir uma poética própria do Ser Palhaço ao pensar conceitos e posturas perante a sociedade e a arte possibilitando a descoberta de outros caminhos para seu fazer artístico, pareceu coerente, portanto, apoiar-se em estudos da arte nas multifacetadas sociedades contemporâneas, sobretudo, a Arte da Performance, como trampolim de novas possibilidades.

A arte contemporânea, assim como outras rupturas realizadas anteriormente, propõe-se a repensar paradigmas constituídos por escolas artísticas anteriores em prol de uma poética artística livre de algumas regras específicas, rígidas e cristalizadas. Desse modo, uma das proposições da arte contemporânea foi modificar a lógica de construção da obra de arte ao transformar toda experiência e conhecimento do artista em matéria-prima para construção da obra. Essa atitude gerou um universo de infinitas possibilidades para mesma, como se pôde perceber nas considerações e ideias de Danto (2006) e Cauquelin (2005).

Em específico, a Performance coloca-se como instrumento transformador e potencializador da arte uma vez que traz o corpo presente como agente e obra, simultaneamente, trabalhando questões relativas à efemeridade. Segundo Cohen (2004, p. 38), a “performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora”. Para o proponente, o processo criador de pesquisa foi revelador e surpreendente. As proposições que alavancaram esse trabalho, como encontrar a Arte do Palhaço com a Arte da Performance, clarearam características e possíveis formas do fazer artístico da Palhaçaria, encobertas pelas práticas e pelas estéticas mais usuais. Surpreendentemente, para o pesquisador, o trabalho ganhou formas inesperadas ao moldar práticas não pensadas no início da pesquisa e ao chegar a discussões sobre as relações humanas enquanto Palhaço. O encontro da Arte da Performance com a Arte do Palhaço, de fato, modificou a experiência e a vida artística deste pesquisador em artes.

O pesquisador, ao pensar em possíveis pontos de contato entre a Arte Contemporânea e Arte da Palhaçaria aqui pesquisada, notou, como uma das características mais relevantes do Palhaço, a construção de lógicas outras para soluções de situações ou desdobramento de pensamentos. Desse modo, o Ser Palhaço desta pesquisa procurou brechas e espaços pouco experimentados para desenrolar suas ações. Nesta busca, o palhaformer deparou-se com caminhos improváveis e experiências arriscadas e/ou desconhecidas por si mesmo.

A partir dessas constatações, o proponente insiste no improvável como um potente aliado para seguir desenvolvendo sua vida artística. Se a Palhaformance é a proposta de

desenvolvimento de seus pensamentos e sua poética, buscou-se conceber não apenas apresentações de Palhaço ou Performances fundidas, mas o improvável fruto gerado pelo encontro dessas manifestações artísticas com o público. Trata-se de uma postura poética do Palhaço de enfrentar caminhos desconhecidos, de maior risco aparente, caminhos ainda não experimentados, muitas vezes obscuros, porque, embora partam de uma ideia, são construídos no momento da ação. Portanto, neste momento, o proponente deter-se-á a palavra **improvável** devido à importância que ela assumiu no transcorrer da pesquisa.

Para o pesquisador, lançar-se ao desconhecido e ao improvável tornou-se, nesse contexto, a busca por brechas em comportamentos cotidianos corriqueiros que possibilitassem experiências geradoras de presença na instantaneidade das relações. Diante disso, o proponente da pesquisa pensa ser o **improvável** um caminho revelador e construtor da Palhaformance. “Improvável”, no dicionário Michaelis (2012), é um adjetivo de dois gêneros que significa: 1) que não é provável, que não é certo; 2) que carece de provas; duvidoso. Segundo o site Origem da Palavra, a palavra, em sua etimologia, tem formação a partir do prefixo latino *in-*, negativo, mais *probabilis*, “o que pode passar por um teste”, de *probare*, “provar, testar, examinar” (ORIGEM DA PALAVRA, 2016). Entretanto, pode-se pensar em improvável também como Nassim Nicholas Taleb propõe em sua obra “A lógica do Cisne Negro” (TALEB, 2014). Seguindo a lógica do autor, o improvável é um acontecimento que contém em si três estágios: a) o acontecimento não é esperado, pois não há antecedentes; b) o acontecimento é impactante; e c) após o impacto, o acontecimento torna-se evidente e, em retrospectiva, previsível.

Os três pontos estabelecidos como características fundamentais para o improvável, segundo Taleb (2014), podem ser visualizados em algumas descobertas ou teorias da humanidade como, por exemplo, a força da gravidade, de Newton, ou a Teoria da Relatividade, de Albert Einstein. Tanto uma como outra, estavam fora de cogitação para o imaginário e normativo sociocultural de suas épocas. Porém, quando Newton observou a queda de uma maçã da haste do galho que a segurava, teve a grande revelação de que existia a possibilidade de haver uma força que empurrava ou puxava os objetos para a Terra. A proposição do cientista chocou o mundo, quase da mesma forma que Galileu Galilei chocou quando disse que a Terra era redonda. Entretanto, ao longo dos anos, após a explicação de Newton, a força gravitacional tornou-se uma obviedade no imaginário e no normativo sociocultural humano. Porém, o improvável e seus três pontos fundamentais não ocorrem apenas em grandes descobertas ou acontecimentos da humanidade. Eles podem estar vinculados a pequenos atos ou descobertas das ações e posturas do dia a dia das pessoas.

Por esse entendimento, o improvável, ou improbabilidade, é um ponto intrínseco à poética e à dramaturgia da Palhaformance. As ideias ligadas à improbabilidade estão, para o pesquisador, diretamente relacionadas com as lógicas do Palhaformer e seus atos nesta investigação. Lançar-se a situações que admitem improbabilidades torna-se um caminho furtivo para o Ser Palhaço que pretende encontrar fissuras em comportamentos e posturas sociais. A quebra de lógica instaurada pelas improbabilidades pode possibilitar o encontro de diversos pontos de vista sobre as mesmas coisas do mundo. Essa quebra, na maioria das vezes, é muito simples e quase previsível e óbvia depois do evento ocorrido. Nesse caso, a improbabilidade está diretamente relacionada à subversão das certezas e lógicas instituídas por mecanismos instauradores de crenças, de éticas, de morais culturais, entre outras. Taleb (2014, p. 27) coloca-se para explicar sua tese:

Resumindo: neste ensaio (pessoal), corro riscos e declaro, contra muitos de nossos hábitos de pensamento, que o mundo é dominado pelo extremo, pelo desconhecido e pelo muito improvável (improvável segundo nosso conhecimento corrente) – e que passamos o tempo todo envolvidos em minúcias, concentrados no conhecido e no que se repete. Isso implica na necessidade de se utilizar o evento extremo como ponto de partida, e não trata-lo como uma exceção que deve ser varrida para baixo do tapete. Também faço a alegação mais ousada (e incômoda) de que, [...] o futuro será cada vez menos previsível.

Ainda segundo Taleb (2014, p. 30), em relação às crenças sociais, o “Cisne Negro é fruto da incompreensão da probabilidade das surpresas, os livros não lidos, porque levamos um pouco a sério demais as coisas que sabemos”. Portanto, ao levar a metáfora do Cisne Negro em consideração, o pesquisador reconhece, no acontecimento improvável, a possibilidade de subverter ideias e lógicas. A subversão, nesse caso, ocorre devido ao fato de acontecimentos prováveis se tornarem improváveis por colocarem-se fora do ordinário, afastando-se dos costumes e dos hábitos culturais e tornando-se outra forma de experimentar ou vivenciar as coisas do mundo. Pode ser considerada exemplo, dentro das ações palhaformáticas, descritas no segundo capítulo deste trabalho, a não reação dos palhaços à passagem das pessoas em “Uma porta entre dois Palhaços”. A reação dos Palhaços à passagem das pessoas era tão certa e provável para o público que a não reação estava no universo da improbabilidade para a situação imposta pela ação palhaformática. O mesmo se deu em “Ações cotidianas”, em que o público se demonstrava ansioso por uma brincadeira do Palhaço que só estava focado em percorrer o caminho para chegar a seu destino ou servir-se no *buffet* para almoçar. Ou ainda no ato de roubar um beijo do colaborador de sua apresentação como em “**beijo roubado**”, na proposta de uma bagunçada guerra de bolinhas

de papel jornal em plena plateia do teatro em “**Guerra de Bolinhas**”, no fato de despir todas suas vestes em “**Vestir/Desmentir**”, nas ordens do Palhaço projetado na parede em “**Vestir/DesmentirII**” e pelas exigências absurdas em “**Pelo fim do ‘Branco’ e do ‘Augusto’**”.

Sendo assim, o proponente reconheceu no improvável um caminho para disparar o mecanismo de subversão e experiências que possam culminar em presença. Essa presença, por sua vez, encontra-se no movimento de produção ativa de conhecimento acerca do mundo, tais quais as ideias de Gumbrecht (2010), colocadas no primeiro capítulo deste trabalho. Seria possível pensar, aqui, que a subversão seria, possivelmente, intrínseca ao improvável e é, para o pesquisador, um elemento importante para a construção da ideia de Palhaformance. Para tanto, a próxima seção deste capítulo dará atenção especial ao tema.

#### 4.4 SUBVERSÃO, A ARTE DE GUERREAR SEM ENTRAR EM CONFLITOS

Ao longo do processo de descobertas do proponente, provocados por esta pesquisa, a subversão assumiu seu lugar de destaque nas propostas para construção da Poética da Palhaformance. Subversão, para o pesquisador, parece estar ligada diretamente à quebra das lógicas instituídas nos procedimentos corriqueiros de um grupo social. O Palhaço busca essa quebra ao proporcionar a comparação da lógica corrente, instaurada nos sistemas culturais, com sua lógica própria e peculiar, sempre visando à comicidade. A lógica própria do Palhaço, entretanto, não esteve, nesta investigação, só a serviço da comédia. Ela atuou, sim, com sua função básica de gerar riso, mas um riso que viesse a questionar as éticas enrijecidas de uma sociedade e propor pequenas possibilidades de subversões.

Subversões, portanto, são possíveis rupturas nos mecanismos sociais que geram algum transtorno ao modificar regras estabelecidas. Nesse caso, as subversões podem produzir outras formas de ver o mundo, através de caminhos improváveis, não pensado, não experimentados, para as mesmas coisas do cotidiano do ser humano. Para o dicionário online Google, subversão é um substantivo feminino que significa:

1. ato ou efeito de derrubar, destruir; ruína, destruição, queda.
2. perversão moral. “assistem passivos à s. dos costumes”
3. *med* perturbação digestiva.
4. revolta, insubordinação contra a autoridade, as instituições, as leis, as regras aceitas pela maioria. “s. dos valores”
5. transformação ou destruição da ordem estabelecida.
6. ato ou efeito de transtornar o funcionamento normal ou o considerado bom de (alguma coisa); tumulto, perturbação.



7. *pol* conjunto de ações sistemáticas, efetuadas por elementos internos, que visam minar e derrubar um sistema político, econômico ou social.
  8. *p.met. pol* conjunto dos indivíduos que praticam essas ações. “a luta com a s.”
  9. Origem
- © ETIM lat. *subversio,ōnis* “destruição, ruína, aniquilamento”  
(GOOGLE, 2016).

A subversão do Palhaço, diferentemente do que se pode pensar a partir da leitura do seu significado no dicionário, não tem uma postura revoltosa. A lógica dos Palhaços, em muitos casos, pode partir de certa ignorância ou ingenuidade sobre as regras sociais instauradas, já que ele é um ser à margem ou desligado das éticas culturais. No contexto supracitado, a subversão proposta pelo Palhaço é uma subversão, ao mesmo tempo, ingênua e pacífica que pode corroer conceitos, mecanismos e certezas, apenas pela exposição de pontos de vistas diferentes da organização instaurada. Não há uma destruição ou aniquilação da ordem, há um pequeno caos que pode gerar outros pontos de vista, os quais podem ser levados em consideração ou não. O importante, aqui, é a distorção da ideia exposta.

Para o ex-agente da KGB Yuri Bezmenov, em palestra proferida no ano de 1983, subversão não está em um patamar romântico de filmes de espionagens de Hollywood, em que espões soviéticos roubam projetos militares de aeronaves americanas para vender à indústria bélica ou explodem pontes para impedir o trânsito de informações ou exércitos inimigos. Tampouco os agentes de subversão são espões altamente treinados. Aquele que subverte pode ser um cidadão qualquer, um professor, um diplomata, um jornalista, ou um artista, por exemplo. A subversão está, em boa parte, nas mãos daqueles que têm alguma possibilidade de formar opiniões. Ela coloca-se como uma atividade de via dupla, ou seja, depende da proposição de uma nova ideia por parte do subversor e da aceitação da aplicação dessa ideia por parte do subvertido. Não é possível subverter alguém que não permita, ou melhor, que não esteja disposto ou não aceite ser subvertido. A subversão só pode ser bem sucedida quando o agente de subversão tem um alvo que corresponda, mesmo após forte resistência do subvertido.

Segundo Bezmenov (1983), uma tática de subversão de um sistema político consiste em quatro estágios. O primeiro estágio de subversão é chamado desmoralização, no qual a religião, a educação, a vida social, as estruturas de poder, as relações de trabalho, a lei e a ordem são as áreas de aplicação de desmoralização subversiva. Nesse estágio, os agentes subversores implantam ideias, práticas e crenças diferentes das comuns na sociedade a ser subvertida. Esse período pode durar em torno de vinte anos, o tempo necessário para educar uma geração. O segundo estágio é a desestabilização das relações sociais, ou seja, quando

todas as ideias, as práticas e as crenças, implantadas no primeiro estágio de subversão, começam a gerar dúvidas e discordâncias sobre uma suposta verdade afirmada em tempos remotos. As pessoas começam a dividir-se em grupos da mesma ideologia, como os grupos religiosos, por exemplo, católicos, evangélicos, ortodoxos, entre outros. O próximo passo é a crise, quando as pessoas de fato entram em conflito por causa de suas ideologias. Aqui, cada grupo afirma a sua verdade e nega a verdade do outro. O último estágio consiste em normalização, quando, geralmente, um agente externo surge com uma nova proposta de organização e impõe novas regras que estabilizam as diferenças, gerando, assim, uma sensação de normalidade (BEZMENOV, 1983).

Bezmenov (1983) afirma que as táticas de subversão política desenvolvidas pela KGB foram inspiradas pelo filósofo chinês Sun Tzu, o primeiro a formular táticas de subversão, 2.500 anos antes de Cristo, em seu tratado “A Arte da Guerra” (TZU, 2006). Logo no prefácio do livro, Sueli Barros Cassal apresenta pontos coerentes e importantes às táticas de subversão discutidas por Bezmenov. Algumas dessas táticas foram valiosas para as proposições Palhaformáticas da presente pesquisa.

Qual é a originalidade, desse que é o mais antigo tratado de guerra? É que é melhor ganhar a guerra antes mesmo de desembainhar a espada. O inimigo não deve ser aniquilado, mas, de preferência, deve ser vencido quando seus domínios ainda estiverem intatos (TZU, 2006, p. 05).

Para a Palhaformance, não interessa gerar combates ou enfrentamentos, como em táticas de guerras, mas sim gerar pequenos focos de questionamentos capazes de fazer repensar formas e posturas humanas em relações às coisas do mundo. Logo, a Palhaformance não pretende a aniquilação de ideias, éticas e lógicas culturais, nem impor outras, mas sim o desdobramento de visões de mundo. Nessa proposta, o Palhaformer é o agente subversor, porém, não é um instigador de guerra, diferentemente do general ideal criado por Sun Tzu, autor do tratado, que deve ter como qualidades “o segredo, a dissimulação, a astúcia, e a surpresa” (TZU, 2006, p. 06). O Palhaço e o general podem ter qualidades semelhantes em determinados aspectos, mas seus objetivos são diferentes. Enquanto o “general deve evitar cinco defeitos básicos: a precipitação, a hesitação, a irascibilidade, a preocupação com as aparências e a excessiva complacência” (TZU, 2006, p. 06), o que lhe coloca em um patamar acima dos homens comuns, o Palhaço aceita todos os seus defeitos. O general pretende fazer e vencer uma guerra, modificando o mundo a partir de sua ideologia. O Palhaformer pretende existir e relacionar-se com o mundo de modo que possa remexer saberes instituídos. O

general, para vencer, “deve conhecer perfeitamente a terra (a geografia, o terreno) e os homens (tanto a si mesmo quanto o inimigo). O resto é uma questão de cálculo. Eis a arte da guerra” (TZU, 2006, p. 06). O Palhaformer não tem a pretensão de vencer, embora deva conhecer o terreno onde pisa, a si mesmo, a humanidade e as suas organizações sociais.

O prefácio da obra ainda traz uma reflexão importante sobre o livro que vale muito ao Palhaço: “Em tempos de guerras generalizadas e sub-reptícias como os que vivemos (da guerra dos sexos à das empresas), vale a lição do livro: a primeira batalha que devemos travar é contra nós mesmos” (TZU, 2006, p. 06). Em outras palavras, é de grande importância, para qualquer Ser humano, a busca por um conhecimento profundo de si mesmo, para depois entrar em possíveis questionamentos sobre as relações com o mundo e as coisas do mundo. Embora o conhecimento sobre si mesmo aconteça já nas relações com as coisas do mundo, deve-se atentar para as reações do próprio Ser em relação às coisas que o afetam, que são conhecimentos e ferramentas importantes para tecer posturas perante situações ou escolhas morais e éticas no convívio social. Portanto, na proposta aqui desenvolvida, é fundamental que o Palhaformer esteja sempre em busca de um conhecimento profundo sobre si. Enfim, para que o Palhaço possa propor a subversão, é necessário, antes, subverter a si mesmo.

Essa proposição leva a refletir sobre outras ideias colocadas por Sun Tzu. Uma delas é que há um abismo entre a teoria e a prática. Ir à busca de um profundo e sincero conhecimento próprio compõe, em parte, o arsenal de ferramentas necessárias à prática. Porém, para realizar essa proposta é preciso, de fato, colocar em prática este conhecimento de si enquanto ferramenta desenvolvida. Nesse sentido, o tratado de Sun Tzu oferece algumas passagens interessantes para a Palhaformance:

A arte da guerra implica cinco fatores principais, que devem ser objeto de nossa contínua meditação e de todo nosso cuidado, como fazem os grandes artistas ao iniciarem uma obra prima. Eles têm sempre em mente o objetivo a que visam, e aproveitam tudo o que vêem e ouvem, esforçando-se para adquirir novos conhecimentos e todo o subsídio que possa conduzi-los ao êxito (TZU, 2006, p. 12).

Os cinco fatores citados pelo autor são **a doutrina, o tempo, o espaço, o comando e a disciplina**. Para o Palhaço, talvez fosse possível converter isso da seguinte forma: absorver a **doutrina** de sua lógica própria de operação em relação às coisas do mundo; dominar o **tempo** das relações e das ações que transformam as situações em comédia; relacionar-se com o **espaço** necessário ao qual as coisas do mundo devem ter para existir (espaço não só físico, enquanto ocupação, mas, sobretudo, filosófico, social e cultural); internalizar o **comando** compartilhado visto aqui como a equidade, utilizando-se das próprias palavras de Sun Tzu

(TZU, 2006), o amor pela humanidade; desenvolver **disciplina** convertida em autodisciplina na atitude de conhecer-se psicofisicamente e com profundidade a arte que se tem a pretensão de desenvolver. Logo, a possibilidade do contato da Arte do Palhaço com a Arte da Guerra reside no “conhecimento de todos os recursos, a coragem, a determinação e o rigor são as qualidades que devem caracterizar aquele que investe a dignidade de” um Ser Palhaço (TZU, 2006, p. 12). Os conselhos de Sun Tzu são:

Conhece teu inimigo e conhece-te a ti mesmo; se tiveres cem combates a travar, cem vezes serás vitorioso.  
 Se ignoras teu inimigo e conheces a ti mesmo, tuas chances de perder e de ganhar serão idênticas.  
 Se ignoras ao mesmo tempo teu inimigo e a ti mesmo, só contarás teus combates por tuas derrotas (TZU, 2006, p. 23).

Desse modo, a busca pelo desenvolvimento constante de si, das técnicas do Palhaço e de suas diversas possibilidades compreende parte fundamental do processo proposto nesta investigação, mas segue um percurso ainda mais longo. Quando o Palhaço compreender e conquistar minimamente os fatores básicos de seu ofício, poderá passar para um novo estágio, o da prática. Os caminhos da vitória em combate de guerra compreendem o saber de táticas e técnicas de batalha, assim como o saber artístico compreende um saber técnico do fazer, mas depende muito do saber da prática. Assim, na arte, conhecer a si mesmo e às ferramentas do ofício é apenas parte do saber que impulsiona a prática.

Ao fazer uma relação entre o inimigo de Sun Tzu e o saber da experiência prática, fica clara a importância destes dois saberes, o técnico e o prático, tornados um só quando um general está em guerra ou quando um artista está em cena. Além disso, os cinco fatores apontados funcionam como alicerces para que o Palhaço, assim como o guerreiro, possa criar possibilidades para suas propostas, seja a Arte ou a guerra.

Só há cinco notas musicais, mas quem jamais ouviu todas as melodias que podem resultar de sua combinação? Só há cinco cores primárias, mas quem jamais viu o espetáculo de todas as cores matizadas? Só há cinco paladares, mas deles podem resultar infinitos sabores. Quem jamais experimentou todos? (TZU, 2006, p. 28-29).

Faz-se muito importante ter consciência de que, como já citado antes, há um abismo entre a teoria e a prática, pois cada momento de experiência em Performance, Palhaformance ou guerra é único, assim como “o sol e a lua, eles têm um tempo para aparecer, e um tempo para desaparecer” (TZU, 2006, p. 28). Em cada ação proposta pelo Palhaformer, mesmo que

repetida, as respostas do público serão diferentes e as possibilidades de contra respostas serão infinitas, assim como “as quatro estações, revestem-se de mil nuances” (TZU, 2006, p. 28).

Finalmente, torna-se necessário salientar que toda estratégia de subversão colocada aqui, mesmo tendo saído de um tratado de guerra, foi reinterpretada pelo olhar do pesquisador artista para um propósito claro e comentado no primeiro capítulo deste trabalho: transformar paixões tristes em paixões alegres. Curiosamente, os escritos de Sun Tzu que trazem ideias formuladas para guerra puderam comungar com os ideais da Palhaformance. O autor escreve ainda que:

Transformar a fraqueza em força só é dado àqueles que têm uma energia absoluta e uma autoridade ilimitada. Pela palavra “força” não se deve entender “dominação”, mas sim a faculdade que permite que se transforme em ato tudo aquilo que se propõe. Saber engendrar a coragem e o valor no meio da covardia e da pusilanidade significa tornar-se herói e, mais que isso, colocar-se acima dos mais intrépidos (TZU, 2006, p. 30).

Porém, ainda é necessário pensar sobre as lógicas e as possibilidades de atos subversivos para a Palhaformance. Em relação às ideias subscritas, subversões são geradas por atos pensados, de maneira a implantar ideias ou boicotes em sistemas organizacionais instituídos. Dessa maneira, subversão passa a ser reconhecida como uma tática anárquica para romper com organizações estabelecidas e gerar fissuras nas éticas, nas ideias e nas lógicas sociais. Para o Palhaço, a subversão serve como possível gatilho cômico para a construção de outras lógicas. Porém, para o labor do Palhaço, não parece positivo outorgar que a subversão decorra sempre de ideias desenvolvidas de antemão. Dessa forma, eliminar-se-ia a possibilidade do improvável. Logo, a subversão pode, sim, surgir de uma ação programada pelo Palhaço, em busca de uma quebra de lógica, mas pode surgir, também, de um acontecimento improvável durante o próprio ato Palhaformático. Portanto, a imprevisibilidade de acontecimentos pode ser agente subversor do próprio Palhaformer em ação. Assim, o Palhaformer propõe-se sempre à possibilidade de uma reação em cadeia na qual a ação sugerida pode subverter ideias e posturas, atos e ações, levando a caminhos desconhecido, tanto para o público como para si mesmo.

Para o proponente, as ideias de subversão construíram-se, aos poucos, durante o processo da pesquisa e o desenvolvimento da poética da Palhaformance. O primeiro sinal de subversão foi o fato de o artista dispor-se a colocar em discussão suas crenças sobre o trabalho de Palhaço e propor a busca de novos ângulos sobre os conceitos e a prática dessa arte. Essa atitude do proponente, que transformou o artista em pesquisador também,

proporcionou possíveis rupturas dos conceitos, das éticas e das estéticas da sua poética de Palhaço. Nos primeiros experimentos práticos, o proponente percebeu que, além de modificar seus conceitos enquanto Palhaço, os resultados da pesquisa não seriam aqueles esperados quando formatou os pressupostos. As experimentações sobre a presença do Palhaço na primeira Performance, “Uma porta entre dois Palhaços”, e, sobretudo, a postura dos artistas de não reagirem ao público revelaram novas possibilidades do jogo do Palhaço. O fato de o Palhaço colocar-se em exposição e propor uma situação, porém sem impor ações ou reações ao público, gerou uma suspensão nos acontecimentos, ou seja, o Palhaço dependia das ações do público para reagir e o público, por sua vez, dependia das ações do Palhaço para reagir. Nem um nem outro sabiam quais eram os próximos acontecimentos da Palhaformance. Nessa Palhaformance, em específico, acontecia uma nova subversão quando o público passava entre os dois Palhaços. Eles, ainda assim, não reagiam. A quebra da lógica imaginada sobre a figura do Palhaço, ou seja, de que eles iriam interagir com o público durante a passagem, fazendo alguma brincadeira, também subvertia o conceito e a presença dessa figura. Partindo dessa vivência, o proponente começou a ter mais cuidado na composição de suas Palhaformances, no sentido de criar propostas que outorgassem o mínimo possível, ações ou reações do público. O pesquisador passou a pensar e aceitar os acontecimentos improváveis como possibilidades impulsionadoras de suas práticas. Portanto, o proponente reconheceu, nas constantes subversões e nas mudanças de direções que as ações tomavam por causa de acontecimentos improváveis, um caminho fértil para seu trabalho. As ações que se sucederam, “Vestir/Desmentir”, “Vestir/Desmentir II” e “Ações cotidianas”, foram pensadas sobre esse novo ponto de vista da ação e presença do Palhaço. Essas ideias subverteram os pensamentos do pesquisador sobre o lugar do Palhaço na sociedade. Para o proponente, o Palhaço deixou de ser um agente que impunha situações cômicas para tornar-se um agente que deixava as situações cômicas acontecerem, revelando, desse modo, as comichidades dos próprios sistemas sociais e culturais. Entretanto, o proponente não abandonou suas antigas práticas, como as *gags* ou as técnicas da Palhaçaria. Pelo contrário, reconheceu em suas práticas, ditas como de Palhaçaria clássica, instrumentos e ferramentas importantes e potentes às suas novas ideias.

Nessa possível relação, as táticas de guerra de Sun Tzu também se transformam em ferramentas para a Arte do Palhaço e em uma base possível para a dramaturgia de Palhaformance, em busca de subverter paixões tristes. Essa base conferiu à proposta o “espírito da coisa”.

#### 4.5 ENSAIO SOBRE A CRENÇA NO ESPÍRITO DA COISA

Há, ao longo do processo de pesquisa, desde a fundamentação teórica que foi base para a construção das Palhaformances, as práticas em si e a posterior tentativa de confeccionar uma poética que fosse condutora da proposta, o Palhaço. Porém, o Palhaço não é somente a execução de técnicas de subversão, improvisação e comédia em determinadas situações. O Palhaço é um Ser complexo, se pensado a partir das ideias de Gumbrecht (2010), que está para além da representação, diferente dos personagens convencionais em uma obra teatral.

Logo, o artista que é Palhaço busca, para além da interpretação, a vivência, a experimentação das situações que se apresentam para ele. Aqui, o artista-pesquisador que desenvolveu seu Ser Palhaço trabalhou em busca de abrir espaço em sua personalidade e individualidade, imerso em uma sociedade e suas éticas, a fim de experimentar as coisas do mundo como se estivesse fora da esfera cultural em que está inserido. Por isso, a máscara do Palhaço pode ser considerada uma máscara para desmascarar. Ela é capaz de libertar o artista e o público, momentaneamente, de suas amarras sociais. Portanto, tecnicamente, o artista buscou em seu trabalho de descoberta do Palhaço caminhos que possibilitassem o desapego às regras culturais e a descoberta de outra lógica de funcionamento. O artista buscou conquistar um estado Palhaço.

Stanislavski (2007), talvez, chamasse também este exercício de “o trabalho do ator sobre si mesmo”, com a descoberta das vivências imbuídas em uma “fé cênica”, o “se mágico” e outras qualidades artísticas do trabalho sobre o sistema das ações físicas. Grotowski (2007), talvez, pudesse auxiliar na busca pelo que ele chama de artista “santo”. Eugenio Barba (1994), talvez, relacionasse esse tipo de entendimento do trabalho de Palhaço à busca por uma segunda natureza pré-expressiva do artista. Porém, o proponente, afastando-se um pouco dos conceitos dos grandes mestres, prefere pensar que este seria o espírito da coisa: um estado de Palhaço. Um estado de atenção, reação e lógica que ajuda o artista a estar presente. Ou melhor, torna o artista, simplesmente, Palhaço, mesmo aceitando que este **simplesmente** não seja fácil de conquistar.

O espírito da coisa é o estado do artista que conferiu a este Palhaço sua vida, sua alma revelada, foi o caminho de aceitação de todas as suas imperfeições humanas, foi a libertação dos ditames da sua esfera social. Enfim, foi a energia que tornou o Palhaço um Palhaformer.

*“Sou cardiovascular*

*Circular*

*Fervo*

*Sou fibra,*

*Músculo*

*Tendão*

*Sou tensão*

*Hiperbólico*

*Não católico,*

*Elétrico*

*Sou faísca,*

*Fiasco*

*Sou patético,*

*Talvez poético,*

*Sou palhaço”*

*(Tiago Gonçalves Teles)*



## **5 CONSIDERAÇÕES MOMENTÂNEAS: PALHAÇO, UM GRÃO DE AREIA ATÔMICO PARA MUDAR O MUNDO**

Quando o proponente começou esta pesquisa não imaginou o quanto ela iria modificar sua vida e seu modo de ver e sentir o mundo. Os estudos, aos poucos, foram levando-o para um mergulho mais e mais profundo em seu próprio ser. As ideias de cultura e Ser abriram-lhe os olhos para um horizonte que ainda não havia sido vislumbrado. Paralelamente às escritas e ideias de ações performáticas, o pesquisador se perguntava, cada vez com mais força, o porquê disso tudo. O porquê dessa pesquisa, o porquê do fazer arte, o porquê do ser Palhaço. Não foi uma única vez que se sentiu um grão de areia no universo; principalmente quando se deparou com a realidade sobre o universo, seu tamanho incompreensível e com o quanto o ser humano é ínfimo entre estrelas, planetas, sóis e galáxias.

Em determinada ocasião, conversando com um amigo, o Ser humano que propôs esta pesquisa comentava sobre esse sentimento de inferioridade diante do incomensurável sistema que é o universo e o quanto se sentia um mero grão de areia. O amigo não hesitou em lhe contar uma curta história. Disse-lhe que, certa feita, estava em viagem com mais dois amigos, na intenção de conhecer o sul da América Latina no melhor estilo mochileiro. Em dada altura da aventura, cruzaram por uma tempestade de vento e areia e um minúsculo grão de areia entrou no olho de um dos três viajantes. Com o passar dos dias, o olho do rapaz começou a infeccionar, mas ele, não querendo desistir da aventura nem atrapalhar os amigos, insistia em continuar. No final de uma semana, a situação do machucado era tão grave que todos decidiram parar a viagem e consultar um médico imediatamente. O médico, ao examinar o olho do rapaz, constatou que era apenas um grão de areia, mas que se ele não fosse retirado com o devido cuidado e em tempo poderia causar a cegueira daquele olho do aventureiro. Após os devidos procedimentos, o médico receitou-lhes que voltassem para casa e esperassem seu companheiro curar-se para, então, seguir a viagem. Ao despedir-se dos três rapazes, o médico disse: “As pessoas não compreendem a força e a capacidade de um simples grão de areia. Cuidem-se e boa viagem!”

Admirado e ao mesmo tempo desconcertado com a história que o amigo havia lhe contado, o pesquisador ficou pensativo. Seu sentimento de inferioridade perante o mundo, devido a considerar-se um mero grão de areia, começou a modificar-se. Aos poucos, foi percebendo a beleza e a potência de ser pequeno e a importância de um grão de areia em uma tempestade, principalmente se ele acertar o olho de alguém. Sem se dar conta, essa estória e todo o pensamento construído a partir da pesquisa desenvolvida nesse trabalho modificou o

sentir de mundo do pesquisador. A pesquisa, que tem como um dos pontos-chaves a subversão de situações e comportamentos, subverteu por completo seu proponente. Foi ao perceber isso que o pesquisador entendeu a força e a potência deste trabalho e o quanto ele é singular.

Foi pensando nisso que compreendeu que o real assunto discutido aqui era o Ser humano, mas que não era qualquer Ser humano e, sim, a si mesmo. Deu-se conta de que a descoberta, a exposição e a subversão que aconteciam durante o trabalho não eram de um suposto artista que trabalhava com Palhaço, mas sim de si mesmo. Todo esse trabalho era a forma como ele mesmo pensava e sentia o mundo, a sociedade e as relações humanas. Ao tentar pensar um mundo melhor, o pesquisador descobriu-se uma pessoa melhor. Esse olhar pra si e revelar-se, que aconteceu com o proponente da pesquisa, é o verdadeiro fruto do trabalho. É nesse lugar que reside o Palhaço. Na descoberta e na aceitação de si mesmo perante o universo, na simplificação das relações com as coisas do mundo, na aceitação das imperfeições, próprias e dos outros, na confirmação e na aceitação das diferenças. O que o proponente pode concluir deste trabalho é que o Palhaço aqui pensado é ele mesmo e que a Palhaformance é a sua forma dele ver, sentir e reagir a esse mundo.

Figura 24 – Gare da Estação Ferroviária de Santa Maria/2015



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

## REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio. A Performance Contemporânea e sua Dramaturgia. COLÓQUIO DE DRAMATURGIA, II., Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. Disponível em: <<http://artistaemconstrucao.blogspot.com.br>>. Acesso em: 24 maio 2015.
- ACASOARTE. **Marina Abramovic resiste ao tempo: 512 horas**. 2014. Disponível em: <<http://acasoarte.com.br/abramovic-resiste-ao-tempo-512-horas/>>. Acesso em: 06 jul. 2015.
- ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: Unicamp, 1988.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BEZMENOV, Yuri. Disponível em: <[fonte:https://www.youtube.com/watch?v=d0fTJqeRXCE](https://www.youtube.com/watch?v=d0fTJqeRXCE)> Acesso em: 17 fev de 2016.
- BERGSON, Henri. **O riso: sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara S.A., 1987.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BIANCALANA, Gisela. Reflexões sobre os processos de produção do conhecimento performativo nas culturas populares. In:\_\_\_\_\_. **Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas**. 1. ed. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 147-174.
- BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Textos selecionados, apresentação e tradução de Celso Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- COELHO, Teixeira. Nem tudo é cultura. In:\_\_\_\_\_. **A cultura e seus contrários**. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 17-48.
- COHEN, Renato **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CUCHE, Denys. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In:\_\_\_\_\_. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002. p. 17-31.
- DAGOSTINI, Nair. **O método de Análise Ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 251 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DANTO, Arthur Coleman **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

GOOGLE. DICIONÁRIO. Disponível em: <<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=subvers%C3%A3o>> Acesso em: 17 fev. 2016.

DIMITRI. O mais nu dos artistas. In: \_\_\_\_\_. **Clowns & Farceurs**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1982, p. 36-37. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_nu.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_nu.html)>. Acesso em: 30 jun. 2014.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 24 maio 2015.

FO, Dario. Quinta Jornada. In: FO, Dario; RAME, Franca (Orgs.). **Manual mínimo do ator**. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: Senac, 1999. p. 276-325.

\_\_\_\_\_. Qu' est-ce qu' un *Clown*? In: FABBRI, Jacques, SALLÉE, André. (Orgs.). **Clowns e farceurs**. Paris: Bordas, 1982. p. 83-88.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance, do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnayfy, 2007.

LÍRIO, Alba.; MORAES, Lilian.; RIGUETTI, Richard. **Almanaque Off Sina**. Circo Teatro de Rua, s. d. Disponível em: <<http://www.ladeh.com.br/administrador/publicacoes/abbcb40084d2f679792cc3bcc7ad483.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Campinas: Unicamp, 2004.

MICHAELIS. **Dicionário de Português**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=dramaturgia>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

ORIGEM DA PALAVRA. **Improvável**. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/etimologia-da-palavra-improvavel/>> Acesso em: 17 fev. 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da Palhaçaria**. Salvador: UFBA, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia**. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

TALEB, Nassim. **A lógica do Cisne Negro: o impacto do altamente improvável**. Tradução de Marcelo Schild. 8. ed. Rio de Janeiro: Best Business, 2014.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

TYLOR, Edward. **Primitive culture**. London: John Murrary & Co., 1871.

TZU, SUN. **A arte da guerra**. Tradução de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2006.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

## APÊNDICE A - PELA MORTE DO “BRANCO” E DO “AUGUSTO”

### Pela morte do “Branco” e do “Augusto”

#### *Linha de apoio*

*Palhaço envia carta ao Governo Federal para pedir extinção de nomenclatura Clownesca que desrespeita classes e pessoas*

Existem na cultura do palhaço dois tipos: o Branco e o Augusto. O Palhaço branco tem por característica ser o mandão e sisudo da dupla, enquanto o augusto é o atrapalhado e pacato. Incomodado com as palavras usadas para definir tais tipos, o palhaço Peidopesado escreveu uma carta e encaminhou ao Governo Federal.

No documento, o palhaço explica que diante das conjunturas atuais não é mais saudável e ético usar tais nomenclaturas. “Precisamos nos perguntar por que branco e não qualquer outra cor. A palavra “branco” está envolvida em discussões muito sérias”, escreve Peidopessado em sua carta. “Os Augustos do mundo inteiro podem sentir-se magoados por serem comparados a pessoas bobas”, pontua em outro momento. Ele aponta ainda que o primeiro palhaço a ser reconhecido no país, Benjamim, era negro e não se chamava Augusto e mesmo assim fazia o papel dos dois tipos. “Tenho medo de minha arte ser mal interpretada, queremos ser levados mais a sério”, finaliza Peidopesado.



Benjamim de Oliveira, compositor, músico, ator e palhaço do circo nacional brasileiro.

O palhaço revela que foi diagnosticado com traumas psicofísicos em terapia por ser impedido de exercer o papel de Branco. O quadro psicológico surgiu após ser confundido com opressores ou pessoas de caráter duvidoso. Conforme a lei palhacística, Artigo 1.620 – parágrafo 2º – anexo ½ que diz: “palhaço faz piadas, chacotas e sátiras de si mesmo. A motivação do riso é sua própria figura e não pessoa alheia”.

Em outro momento da carta ressalta que há, nos dias de hoje, profissionais de outras áreas que também lidam com público e tem confundido suas profissões com a do palhaço. O reconhecimento dessa situação fez com que Peidopesado também reivindicasse em seu documento a inclusão de uma nova lei na constituição dos palhaços. O novo artigo especifica que nenhuma pessoa publica, não palhaça, tem o direito de construir atos que remetam a profissão do palhaço. “Temos

muitos palhaços desengraçados por causa disso” comenta o autor da carta.

Peidopesado revela ainda que a classe está organizada e que em muitas cidades já houve manifestações em prol da causa.



Manifestações do dia 23 de fevereiro de 2015 em Brasília.



Confrontos com manifestantes preocupa seriamente Peidopesado.

Ressalta com preocupação que o mundo está em eminência de drásticos acontecimentos devido aos pontos em discussão. “Temo que isso tome proporções mundiais”.



Nossa redação foi a Brasília e perguntou para os representantes do povo quais suas opiniões conforme o pedido do palhaço. A

oposição declarou, em conversa informal, que, assim como os palhaços, tem pensado em tais assuntos e lutará pela causa dentro do Congresso. De qualquer forma, a ideia é agregar a pauta em suas propostas de plataforma nas próximas eleições. Já a situação disse compreender o pedido de Peidopesado, mas pondera que necessita de mais tempo para analisar a proposta, pois agora está com todo o foco em solicitações referentes aos artistas da corda bamba

