

Singularização, Formação, Ecosofia, Biopotência: inventando-se entre o palhaço e o outro

Kátia Maria Kasper



Educação: teoria e prática, Rio Claro, SP, Brasil - eISSN: 1981-8106

Está licenciada sob [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Resumo

Este trabalho apresenta aspectos de experiências singulares e singularizantes de formação, vividas por um ator que atua como palhaço, tal como narradas por ele e estabelecendo conexões com outras vozes, marcadas pela invenção de modos de vida (DELEUZE, 1965). Na trajetória de construção do palhaço Xuxu, evidencia-se, ao mesmo tempo, o papel da invenção na construção da subjetividade e o papel do outro como abertura de mundos possíveis (DELEUZE, 1974).

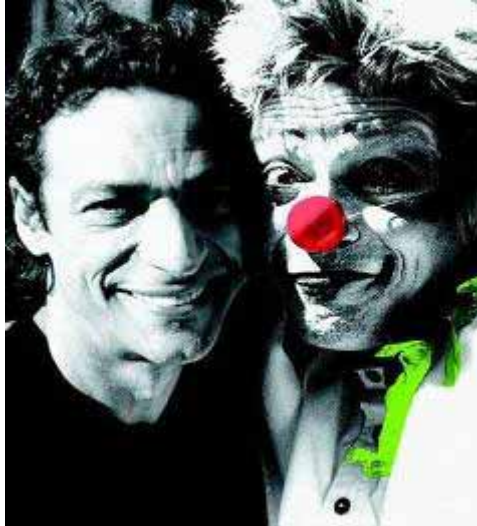
Palavras-chave: singularização; corpo; educação; biopotência; narrativa.

Singularization, Formation, Ecosophy, Biopotency: to reinvent oneself between the clown and the other

Abstract

This work presents some aspects of singular and singularized experiences of formation, lived and narrated told by an actor as clown, and establishes connections with other voices, marked by invention of ways of life (DELEUZE, 1965). In the trajectory of construction of the clown "Xuxu", at the same time, the paper of invention in the construction of subjectivity and the paper of others as an opening to possible worlds are evidenced. (DELEUZE, 1974).

Key words: singularization; body; education; biopotency; narrative.



Fonte: <http://www.riobranco.ac.gov.br/v3/images/stories/noticias2007/luiz%20carlos%202.jpg>

Este trabalho apresenta aspectos de experiências singulares e singularizantes de formação, vividas por um ator que atua como palhaço, como clown, tal como narradas por ele e estabelecendo conexões com outras vozes, marcadas pela invenção de modos de vida (DELEUZE, 1965). Tais narrativas (SIMSON, 1997) evidenciam o papel da invenção na construção da subjetividade. Seguindo trilhas abertas em nosso doutorado (KASPER, 2004), abordamos processos singulares de formação em artes cênicas, especificamente no trabalho com o palhaço, como criação de outros modos de existência.

Nossas investigações são atravessadas pela problematização do que escapa ao controle em uma sociedade (DELEUZE e GUATTARI, 1980). Para além de uma análise em termos de *biopoder* e *biopolítica* (FOUCAULT, 1995, 1999), seguindo uma certa “inversão” feita por Maurizio Lazzarato no conceito de biopolítica - passando de poder sobre a vida para potência da vida -, estaremos aqui voltados para a biopotência, a potência da vida (LAZZARATO, 2000). Ou, nos termos de Félix Guattari, para quem a nova referência ecosófica indicará linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios, reinventando a vida em diversos registros. Ecosofia cujo modo de operar se aproximará daquele do artista, buscando “forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estética”. (GUATTARI, 1990, p. 18) Um caminho cujas trilhas já

iniciamos investiga os dispositivos de produção de “subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia”. (GUATTARI, 1990. p. 15)

Se, para Foucault, em sua teoria do poder, uma sociedade não se contradiz, mas se estrategiza, para Deleuze (1996) um campo social não se contradiz, mas ele foge e isto é primeiro. Uma sociedade se define por seus fluxos de desterritorialização, por suas linhas de fuga. Cabe a cada um de nós inventar suas linhas de fuga e, para isso, precisamos traçá-las “efetivamente, na vida”. A arte clownesca – que, nas últimas décadas, ganhou novos contornos e territórios -, pode ser uma poderosa aliada em tal traçado.

A arte do palhaço tem sido constantemente reinventada, em vários campos de atuação, ressurgindo com grande vitalidade nos mais diversos territórios (KASPER, 2004). Aprender a ser clown envolve processos diversos: os artistas circenses podem aprender no próprio circo; outros precisam encontrar “escolas” e mestres, alguns aprendem atuando nas ruas, no contato direto com as pessoas. Pode-se combinar os vários modos. Percebemos, nas últimas décadas do século XX, um forte movimento, envolvendo artistas de vários países, em torno da figura do clown, principalmente ligado a atores de teatro, mas não só.

Diferentemente de uma personagem, a construção de um clown envolve a própria subjetividade do ator que o faz, trabalhando com aspectos afetivos, culturais, históricos, sociais e políticos. Cada clown opera com uma lógica própria, envolvendo modos de agir, pensar, sentir singulares. Simultaneamente mergulho autobiográfico e reinvenção de si, em ressonância com os outros.

Para se fazer um clown, precisa-se fazer um corpo. Corpo extrapolando a sua organização como organismo, criado nas experimentações, na intensidade dos encontros. Corpo capaz de afetar-se também pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua. A construção clownesca torna-se uma experiência de aprender a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. Trata-se das ressonâncias dos encontros, de algo que ocorre entre o clown e o outro – seja uma laranja, uma pessoa, um vento, uma borboleta que passa. Reinvenções vitais, formas singulares de subjetivação, envolvendo verbos como improvisar, transformar, arriscar, transgredir, criar.

Lemos tais processos de construção do palhaço como políticas de subjetivação, entendidas como uma ético-política da singularização, como um combate que se faz vitalmente. Neste sentido, podemos pensar trajetórias bio-

gráficas, de formação, como um processo de criação de outros modos de existência, formas singulares de construção de si. Entre arte e vida, o que nos dizem esses clowns, reinventando ao mesmo tempo a arte clownesca e a si mesmos?

Dentre essas diversas maneiras de tornar-se palhaço por nós investigadas, focalizaremos aqui elementos da trajetória de um ator: Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu. Nosso encontro com Luiz Carlos deu-se em 2003, na cidade de São Paulo. Luiz Carlos atuou no cinema, em *Carandiru, O Baile Perfumado, Abril Despedaçado*, entre outros. Além de ator, é diretor teatral. Foi um dos pioneiros nesse processo de construção do palhaço fora da família tradicional circense, no Brasil, no final dos anos 1970. Fonte de inspiração para vários outros. Criou o palhaço Xuxu em 1977, quando ele e seu grupo de teatro ocuparam um antigo convento barroco, no centro de João Pessoa, que se tornou a primeira sede do grupo e uma escola de teatro: a Piollin. Escola que atendia as crianças da região. Mas como criar um vínculo entre esse grupo de atores e os moradores daquela comunidade onde ficava a escola, no bairro Roger, no qual, após uma via expressa, tinha várias favelas? *“Como ser aceito e não ser visto como alguém que não seria daquele meio”?* Foi então que pensou no projeto de criar um palhaço que transitasse pelas ruas do bairro, pela favela. Acompanhamos, em sua narrativa, como construiu, ao longo de anos de trabalho, relações muito especiais de Xuxu com pessoas dali.

Talvez o que mais nos chame a atenção no modo como Luiz Carlos nos contou a respeito da construção de Xuxu, seja a presença de tanta gente. Não é uma história de alguém que se isola, ou ensaia para se apresentar, ou planeja minuciosamente o que vai fazer, separado do fazer. Luiz Carlos aprendeu a fazer o palhaço fazendo, num processo que também foi doloroso para ele. Uma história povoada de cumplicidade com os outros, com pessoas que conviveram com Xuxu, ensinando-o – ao se relacionar com ele - a se tornar palhaço, ao mesmo tempo em que se tecia um vínculo forte, afetivo, entre essas pessoas e o palhaço. Uma trajetória forjada na intuição, na busca, no contato com os outros, na persistência. É bastante peculiar, próprio no discurso de Luiz Carlos a respeito de Xuxu, referir-se constantemente a pessoas dessa comunidade por onde Xuxu passeava, às crianças da favela, que o seguiam grudadas na barra de sua calça, às pessoas que lhe mandavam cartas etc. A construção do palhaço Xuxu – que Luiz Carlos ressalta que não está acabada, finalizada - envolveu um trabalho muito árduo de experimentação, sem um diretor, um mestre, alguém indicando um caminho, mas, ao mesmo tempo, não se pode dizer que aprendeu sozinho, pois o

tempo todo sua trajetória fala de pessoas com as quais ele se encontrou, se envolveu, criou algo junto. Fala-nos de encontros, com palhaços de circos pequenos que assistiu, da vivência da cultura popular da sua região, na Paraíba, dos passeios aos sábados, realizados durante quatro anos, pelas ruas do Roger, em João Pessoa, ou dos passeios de ônibus no Rio de Janeiro, do Xuxu com carteira de identidade e tudo, da animação de festas de aniversário de crianças que viu crescer e com as quais também aprendeu muito. Ao mesmo tempo, Luiz Carlos se diz reservado, de poucas palavras, tendo sido o palhaço Xuxu quem conduziu essa abertura, a qual chegou, com o tempo, a contaminá-lo, levando-o a expandir seus próprios modos de existência.

Evocamos aqui o apêndice de *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze: *Michel Tournier e o Mundo sem Outrem*. Tratando do livro de Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique* - uma outra aventura de Robinson Crusóe e Sexta-feira -, Deleuze pensa o outro como abertura de mundos possíveis.

Outrem é, “em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo, sem a qual este campo no seu conjunto não funcionaria como o faz.” Essa estrutura é a do possível. “Um semblante assustado é a expressão de um possível mundo assustador ou de alguma coisa de assustador no mundo que ainda não vejo.” Assim, o possível não é abstrato e não designa algo que ainda não existe. Este mundo possível expresso existe perfeitamente, diz Deleuze, “mas não existe (atualmente) fora do que o exprime. Quando apreendo, por minha vez e por conta própria, a realidade do que outrem exprimia, não faço nada mais do que explicar outrem, desenvolver e realizar o mundo possível correspondente.” (DELEUZE, 1974, p. 317) Outrem como estrutura, “é a expressão de um mundo possível, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime.”

Seguindo tal perspectiva, podemos pensar o palhaço como uma certa política de relação com a alteridade, presentificada performaticamente. Ele só existe em sua relação com o outro - este é um dos seus traços distintivos. Poderíamos afirmar a seu respeito quase que o contrário do que Deleuze afirma a respeito do mundo do perverso: “um mundo sem outrem, logo, um mundo sem possível.” (DELEUZE, 1974, p. 329) Se, para Deleuze, Outrem é o que possibilita, o mundo do perverso só conhece a categoria do necessário e não a do possível. Por sua vez, o palhaço ultrapassa o previsível, o mediano, o útil, o democrático, a gestão. Ao dizermos *possível*, não se trata do *possível* dito pelo democrata gerindo a máquina do Estado, mas de algo que extrapola, que é criado no ultrapassamento do previsto. O palhaço como a abertura de mundos. Mundos

abertos, por exemplo, para Seu Pereira – um morador do bairro - através de Xuxu; para Xuxu por meio de Seu Pereira; abertos por Xuxu para Luiz Carlos...

Durante quatro anos, todos os sábados, Xuxu passeava pela favela, aprendendo a se tornar palhaço, na construção desses vínculos, na capacidade de abertura e de criação de um corpo preparado para pensar em movimento e conectar-se com as mais diversas forças do social.

Luiz Carlos conta da favela como uma experiência árdua e rica. O que ele não conseguia, Xuxu o fazia. Seu Pereira e Seu Batista, moradores da favela, que costumavam ignorar Luiz Carlos (sabendo que ele era o palhaço), corriam para Xuxu, o abraçavam. Seu Pereira chorava em seus braços. Relações do palhaço com outras pessoas da favela do Roger. Cartas que Xuxu recebia “de moças solteiras, contando do que foi o beijo na mão que eu dei nelas, contando quando o Xuxu cruzou com elas que beijou a mão e que disse que era solteiro e perguntou se ela era...” Comunicavam-se com ele através de cartas e até recados dados a Luiz Carlos, mas dirigidos a Xuxu: “diz pra Xuxu, você diga a ele...” Convites para noites de Natal, de São João, para todas as festas; havia casas que brigavam para que o palhaço fosse tomar o café da noite, diz ele. Presentes de natal e cartas recebidos de crianças.

Falar da história da construção de Xuxu já é evidenciar funções sociais do palhaço, seu papel político, a ligação entre arte e vida, entre o trabalho do palhaço e a invenção de um modo de vida do ator que o faz. A importância do ator trabalhar com “a sua verdade”, que é “a questão central desse fazer”, conforme Luiz Carlos. Essa experiência, tal como aqui apresentada, traz também, de modo bastante forte, o próprio caráter social do corpo, como os corpos são atravessados pelas forças do social. O desejo e o campo social emaranhados, enovelados. A presença singular de Luiz Carlos, na construção de um trabalho próprio que se torna um projeto de vida, com os mundos abertos por Xuxu, sempre transpassados pelo encontro com os outros.

São vários os pontos que envolvem a construção de Xuxu: “O fato de ter nascido em Umbuzeiro, uma cidade muito pequena no interior da Paraíba, e ter vivido aí até os treze anos, tendo tido o circo como uma possibilidade de contato com artistas...” Desde pequeno conheceu “palhaços, teatro e circo em uma noite só, dentro de um pequeno circo, quando ainda existiam os melodramas na segunda parte do espetáculo.” Passa a brincar, no grupo escolar ainda, pequenos melodramas, influenciado pelo que viu no circo. “E o palhaço e o primeiro ator, o grande ator dramático desse drama, era o palhaço na primeira parte.” Além disso,

a cultura mesmo, paraibana, de interior, de feira, artistas de feira, papa-angus, repentistas... Eu conto isso para dizer que houve num lugar, numa época, essa vivência. E disso é marcado todo o meu fazer. Então eu via no palhaço - até podia rir e ria dele -, mas ele me dizia muito. Tinha a coisa do humano, dessa ampliação da condição humana do patinho feio, que me comovia muito. E mesmo eu como palhaço, eu sinto um prazer muito grande, mas há uma comoção também, é um prazer emocionado. (KASPER, 2004, p. 215)

Depois, aos 18 anos, já morando em João Pessoa, ganhou um prêmio de melhor ator dramático, atuando pela primeira vez em teatro amador, na peça *O asilo*. Fazia Pimentinha, um palhaço velho, de 80 anos e louco. “Essa velhice desse Pimentinha da minha primeira peça que vai vir para o Xuxu; ele já nasce velho, que vem dessa influência, que eu joguei todo o meu ser para construir esse velho louco que tocou fogo no circo.” (p. 215)

Foi em 1977 que criou o projeto de sair nas ruas do bairro Roger vestido de palhaço. Durante meses, aos sábados, ele se vestiu de palhaço e se maquiou, na Piollin, para sair pelo bairro e não saiu. Até que, certa tarde, uma amiga o levou de carro. Chegaram na via expressa que corta a favela ao escurecer e ela o deixou sozinho. Ele viu à sua frente uma bodegazinha com uma mulher que atendia um senhor que bebia no balcão.

A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha, e espero: “Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.” Era tudo o que eu tinha, um boa-noite impostado. Dou esse boa noite e ele simplesmente aperta o olho – vi que ele estava bem queimado - e diz: “Você é muito é viado.” (p. 215)¹

Um banho de água fria, diz ele. Voltar correndo e chorando, ou correr para cima da favela? Seguiu adiante, para cima da favela. “Que eu conhecia muito bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria cami-

¹ Este trecho citado de Xuxu chegando na favela está na entrevista concedida a Beti Rabetti, com a participação de Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes. Entrevista publicada na revista *Folhetim*, nº 4, 1999, podendo ser encontrada no site: *Teatro do pequeno gesto.com.br*. Ao entrevistar Luiz Carlos Vasconcelos, informei-lhe que conhecia a entrevista, para não ter que repetir esse momento do Xuxu entrando pela primeira vez na favela.

nhar com o meu palhaço.” Subiu

brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo e eu a gritar: “Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!” De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas, com o grito, sumiram todos, de medo. “Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?!” Então eram certos e desacertos. Se acertei em correr para cima, errei entrando aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. (p. 216)

Por isso demorou tanto para ter coragem de começar. Esse era um treino forçado, violento, diz Luiz Carlos, encarando um povo na rua, bêbado, os cachorros, sem ter um material.

O figurino inicial do palhaço reproduzia um pouco o do palhaço paulista Piollin, que conhecia de foto em revista. Tentava imitar a máscara do Piollin, os traçados do rosto, o colarinho da roupa que subia e descia, o sapatão. Tudo o que via na foto tentava fazer. É como se começasse reproduzindo o Piollin visualmente, diz Luiz Carlos. Já saía da escola cantando, usava as coisas que ouvia: *Ó raio, ó sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua...* Um rapaz da favela fez um repente para o Xuxu e cantou para ele, que achou maravilhoso e repetiu com ele até aprender, passando a cantá-lo no caminho. A criançada atrás, agarrando-se nas pontas da calça. E

ia para a rua apenas com energia de ator, de se colocar a cantar e andar, tudo muito grande... O violento surgia em situações de maior tensão —eu tinha que me impor de alguma forma!— mas a relação era toda muito afetiva, você via, as portinhas iam se abrindo e as mulheres, mães, aparecerem todas com um sorriso e mandar entrar e a te receber como uma visita, o Xuxu, isso era muito estafante fisicamente, mas tinha um prazer... (p. 216-217)

Tinha como experiência essa vivência da cultura popular em Umbuzeiro e depois em João Pessoa e com os palhaços de circo. Era comum deparar-se com pequenos circos na estrada, sempre que ia de João Pessoa a Recife. Assistia a

tudo que era pequeno circo, que também acreditava que um pequeno circo é sempre criado em torno de um bom palhaço. (...) Comecei a perceber que o palhaço, esses palhaços falavam para

a minha pessoa, com as pessoas naqueles paninhos e com a goela, sem microfone e a voz totalmente colocada e eu assim: "Mas não acredito que esse palhaço tenha estudado voz." É como se a voz tivesse acomodado ali por necessidade, *como uma mão que se caleja na enxada porque é um agricultor e a mão vai se adequar porque é a função.* (p. 217)

Luiz Carlos considera como a formação do Xuxu essa experimentação traçada por vivenciar um palhaço,

onde vão surgindo as coisas e complementadas com o meu estudo na Escola Nacional de Circo, o ensino de monociclo, equilíbrio. De alguma maneira, isso é trazido para o trabalho do Xuxu, além do fole. Eu sempre sonhei em ter um instrumento para o palhaço, comecei com um violino, fui roubado e depois o fole. O contato com os palhaços de circo e a tradição popular, onde o humor tem uma presença muito grande. (p. 217)

De uma proposta simples, vestir-se de palhaço e ir para a rua, construiu um trabalho para toda a vida, criando um repertório para o Xuxu através dos improvisos que foram surgindo e se aprimorando ao longo dos anos, como aconteceu com alguns clowns históricos, que foram, durante décadas, afinando o mesmo número. Este foi o caso do clown suíço Grock, cuja formação traçamos em nosso doutorado. É bastante nítido em sua trajetória, como Adrien Wettach inventou-se uma vida ao criar Grock, seu clown (KASPER, 2004).

Nesses quatro anos, diz Luiz Carlos,

nessa experimentação, sem nenhum material, só saindo com uma energia muito forte, que eu tentava vencer o medo, a dificuldade, no grito. Nesse primeiro episódio, quando o bêbado me insulta e eu corro para dentro da favela, e brandindo a bengala, um pau na mão, corre todo mundo com medo, quer dizer, era uma coisa muito violenta, muito agressiva, um homem de cara pintada, vestido de palhaço – "Oi que cheguei eu!" - e levantando o pau e tudo grande: "Ninguém me vence!" Tentando marcar presença pela força mesmo. E isso vai durar muito tempo, até que eu me arrisco a diminuir tanta agressão e força e deixar que o tempo acontecesse. E tudo que eu faço hoje, a garrafa d'água, surgiu dessa visita pela rua, de estar com sede e parar numa casa e pedir água e daqui a pouco ver uma garrafa e estou tomando água e estou fazendo brincadeira e nessa eu vou vendo que a garrafa me molhava quando eu me virava e começa a evoluir com isso. (p. 218)

E assim cria parte de um número com a garrafa.

Inicialmente não tinha noção do tamanho do grito, da presença daquela figura que era Xuxu. Foi começar a entender um pouco mais tarde, quando estava passeando em uma fazenda isolada no sertão, onde praticamente ninguém sabia o que era palhaço - a não ser um velhinho que estivera num circo quando criança e chorou durante toda a apresentação de Xuxu. “Um rapaz foi com a mão na peixeira quando eu dei um abraço assim, ou seja, quis saber que bicho era aquele, pintado.” A meninada esperara o domingo todo pelo palhaço, arrumada com roupa de domingo. Alguém perguntou: “Ele já passou por aqui?” Ao ouvir que não, comentou: “Eu nunca vi, podia ser que ele tivesse passado e eu não sabia.” Uma amiga lhe disse que se assustara com Xuxu. Luiz Carlos diz que então começou a entender. Ele viera caminhando – perto da estrada tinha um chão de terra, de mato.

Mas chego com um pau na mão: “Ei!” Um grito que não ficou um, ficou só a poeira. Eu tive que esperar um tempo para a poeira abaixar e eles começarem a aparecer do mato e foram vindo, foram vindo e eu já tentando seduzir. (...) Eu não tinha consciência do tamanho do grito que era aquela figura. (p. 219)

Luiz Carlos mostra como aprendeu e treinou nas ruas essa escuta do mundo com o corpo todo, a construção da exposição, da abertura, do corpo do palhaço. Um aspecto técnico da rua, diz ele, é que

quando você está na rua de palhaço, você não está mais normal, com a tensão que eu, Luiz Carlos, estou quando desço aqui e vou até a outra esquina. Eu vou anulado dentro de um mundo. O palhaço não. Ele vai *exposto*, com uma atenção que não sei quantas vezes se dobra nele, amplia, ele está vendo e ouvindo o mundo. *Nenhum som, nenhum movimento acontece sem que o palhaço esteja atento e analisando como usar e se usar.* Esse foi um grande treino. (p. 219)

Estava numa rua andando, cercado de crianças. Quando cansava, sentava e inventava uma história. Assim, ia “administrando horas de relação.” Podia estar no meio da rua, quando, num certo momento,

ouvira um carro, um fusca vindo lá no outro quarteirão, dobrando e entrando na minha direção na rua e eu naquele momento articulava: “Vou me manter aqui com a criançada, no meio da rua, até o mais próximo que esse carro chegar, para eu poder criar um grande

susto.” E, à medida que o carro vai se aproximando e eu percebia algumas crianças querendo me avisar e eu vendo chegar e deixando e segurando e falando mais alto para que ninguém pudesse me avisar do carro e... Para poder criar um grande susto. Achar o tempo exato de ter esse medo, esse era o grande exercício. Do cachorro que vinha, até que ponto confiar e enfrentar o cachorro, ou correr com medo dele; o bêbado. Ou seja, é um exercício de sobrevivência, ou de manutenção dessa energia do palhaço que foi – hoje é mais fácil avaliar, passado o tempo - fundamental que tivesse acontecido, que eu jamais sabia que ia ser isso, ou que até mesmo eu vivendo isso, eu não conseguia avaliar, na época, o que se passava realmente, que aventura louca era essa e que grande exercício de criação e vivo, porque não era uma coisa ensaiada para ser feita, eu nunca me vestia de Xuxu que não fosse para atuar. E é natural que isso vá se transformar num projeto de vida. (p. 219)

No Rio de Janeiro, quando ia apresentar-se em algum lugar, sempre saía de casa pronto, vestido de Xuxu. Descia o elevador com os vizinhos, andava pela rua, pelo metrô, ônibus, táxi, arrastando mala, pedindo ajuda. “E este era o aquecimento melhor que eu podia ter: era minha origem, era como se, a cada apresentação que eu ia fazer, eu voltava ao meu primeiro dia de palhaço, transitando por uma rua.” Sem sentir-se obrigado a fazer nada, a fazer alguém rir.

Esse é o grande perigo: todo mundo na frente do palhaço dizendo: “Olha, me faz rir”. E te infantilizam. É muito difícil lidar com isso, se manter íntegro, cidadão. Ao mesmo tempo, sabendo que quando dobra uma esquina, que vem uma família do lado de lá, que se cruzam, todos se iluminam, as pessoas todas se acendem ao se cruzar com aquela figura que só pergunta se está bonito ou se o cabelo está ajeitado. E por nada, eu sou assim, não estou inventando e nem querendo fazer, embora saiba que estou fazendo rir e que eles riem daquele ridículo, mas ele é assim. Então, eu não estou me violentando em nada, não estou forçando nenhuma situação. (p. 220)

Assim Luiz Carlos nos explica essa diferença entre se fazer qualquer coisa atendendo uma demanda do público pelo riso e fazer como fez, por exemplo.

Você está dentro de um ônibus, você olha para trás, há os que estão com vergonha porque o palhaço é mais poderoso, ele pode expô-los ao ridículo. Toda uma relação muito delicada em torno do palhaço, ainda mais um palhaço de pinta tradicional - você vê: Xuxu não traz nenhum outro palhaço que um velho de circo- e simplesmente tirar da mala um tricô, com duas agulhas dessas

madeiras enormes que se vende para fazer esse tipo de tricô e simplesmente me contentar com isso. Frio lá fora, chovendo e eu aqui dentro do ônibus a fazer um tricô. E era um grande exercício, eu começava a sonorizar os movimentos da agulha e via que o ônibus estava todo se divertindo e nem olhava, porque minha concentração absoluta era para não errar o ponto e... Então passa a ser um movimento isso de transitar e com minha carteira de identidade, que a qualquer momento eu puxo pra mostrar que estou solteiro, está lá escrito “solteiro” bem grande, com uma foto minha e com os meus dados de civil também. (p. 220)

De um lado da carteira de identidade, tinha os dados do Xuxu, com sua foto. Do outro, os dados de Luiz Carlos, “só para ter o documento de verdade, que o Xuxu não tem.”

Referindo-se ao que Xuxu trouxe para sua vida, Luiz Carlos diz que, “em última análise, dá para dizer que é uma grande terapia, você se permitir revelar os lados que você normalmente oculta.” Foi perceber fazendo terapia que Xuxu era ele,

essa é a grande revelação. Era maravilhoso perceber isso, que aquela pessoa ridícula, gaitosa daquele jeito, era eu, era eu amplificado, eu revelado, eu rindo de mim mesmo. Talvez por isso ele seja tão humano. Quer dizer, as pessoas se atingem tanto pelo lado humano, que eu acho que é a coisa que o movimento do clown vai revelar em meados do século passado e que de alguma maneira o Xuxu corrobora. (p. 220-221)

Luiz Carlos fala desse movimento – por exemplo, com o Jacques Lecoq, na França, criando um curso para o ator se tornar palhaço, descobrir o seu “clown pessoal” -, relacionando-o à verdade

enquanto questão central desse fazer. Porque o seu signo central, emblemático, revelador, é a verdade. O palhaço que cria, faz com que toda a platéia entre no mundo dele. O palhaço tem uma visão de mundo, revela isso quando está fazendo suas besteiras. Está agindo e faz com que toda uma massa que o está vendo entre nesse mundo – *isso é o que se pede que essa força realize*. Então, quando um ator tenta representar um palhaço agarrado a seus clichês - que é o falar alto, o bater, o cair (ficar nas coisas externas do palhaço), uma voz representada -, ou seja, ele não é ele, aquilo não é ele, isso não vai acontecer nada, vai ser apenas um palhaço... Mas, quando o que é ridículo é exposto, o que é revelado está revelando aquele ser que está ali atuando. Aquilo tudo é ele. É o que todo o treinamento de clown vai tentar apontar: “Vamos jogar fora tudo que não é verdade. O que é verdade em você? Qual é a sua cara?” (p. 221)

Xuxu reúne em si esses dois aspectos, o antigo e o contemporâneo, tendo uma forma tradicional de palhaço, de sapatão, calção de listras, vermelho, branco, barriga e “uma alma de clown” – “a verdade daquela criatura, a ‘feiúra’ daquela pessoa exposta dessa maneira, que passa a ser motivo de riso.”

Nesta narrativa de Xuxu, buscamos salientar a própria potência política dos processos de construção de um clown e dos seus modos de atuação artística. A vitalidade de suas invenções. Os modos de operar dos palhaços e os processos de construção do palhaço pelo ator que o faz, podem ser pensados como invenções de si, em ressonância com os outros, com o mundo. Invenções que buscam evidenciar aspectos nossos que fomos ensinados a esconder, como a exposição do próprio ridículo, na difícil aprendizagem de rir de si mesmo. Vemos emergir tal abertura para a alteridade como um processo de subjetivação que passa pelo jogo, pelo riso trágico, por um rebaixamento da hegemonia do ego e suas pretensões de controle. Com Xuxu evidencia-se também, em tal processo, uma liberdade de experimentação, em função das urgências a serem enfrentadas. Mais do que a busca de uma essência cômica em si, vemos nesses processos a aprendizagem de tornar-se outro, na vizinhança de outrem. Pois não existe palhaço sem a relação com o público.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Desejo e Prazer. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC, jun. 1996. p. 13-25.
- _____. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.
- KASPER, Kátia Maria. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. 2004. 412 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. Du biopouvoir à la biopolitique. *Multitudes 1*: mars 2000. Disponível em: http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=298. Acesso em: 25.mai.2005.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. (Org). *Os desafios contemporâneos da História Oral*. Campinas: CMU/Unicamp, 1997.

Enviado em out./2008
Aprovado em dez./2008

Kátia Maria Kasper
Doutora em Educação pela Universidade Estadual de
Campinas
Professora do Setor de Educação da Universidade
Federal do Paraná
E-mail: katiakasper@uol.com.br
