



Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços

Marcelo Beré¹

¹University of London – Londres, Reino Unido

RESUMO – Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços¹ – O artigo apresenta algumas ideias heideggerianas aplicadas à arte da palhaçaria. Quatro princípios de prática da arte dos palhaços são analisados à luz do *desajustamento* – um conceito baseado na capacidade que o palhaço tem de não se enquadrar nas convenções teatrais, cinematográficas e sociais criando assim uma linguagem própria. Em uma abordagem ontológica, o artigo procura examinar o que significa ser um palhaço-no-mundo. Ao seguir um princípio Heideggeriano, o palhaço é analisado aqui levando em conta o seu fazer artístico; o palhaço é o que o palhaço faz: esse é o princípio básico da poética do palhaço. A conclusão propõe um olhar sobre a forma de pensar do palhaço – que aqui é chamada de lógica desajustada – e mostra a *hermenêutica do fracasso*, na qual a lógica do sucesso se torna questionável.

Palavras-chave: **Heidegger. Palhaço. Fenomenologia. Filosofia. Teatro.**

ABSTRACT – Misfitness: the hermeneutics of failure and the poetics of the clown – Heidegger and clowns – The article presents some Heideggerian ideas applied to the art of clowning. Four principles of practice of the clown's art are analysed in the light of misfitness – a concept based on the clown's ability not to fit into theatrical, cinematic and social conventions, thus creating a language of his own. In an ontological approach, this article seeks to examine what it means to be a clown-in-the-world. Following a Heideggerian principle, the clown is analysed here taking into account his artistic praxis; a clown is what a clown does: this is the basic principle of clown poetics. The conclusion proposes a look at the clown's way of thinking – which is here called misfit logic – and shows the *hermeneutics of failure*, where the logic of success becomes questionable.

Keywords: **Heidegger. Clown. Phenomenology. Philosophy. Theatre.**

RÉSUMÉ – Misfitness (Inadaptation): l'herméneutique de l'échec et la poétique du clown – Heidegger et les clowns – L'article présente quelques idées heideggeriennes appliquées à l'art du clown. Quatre principes de pratique de l'art du clown sont analysés à la lumière de l'inadéquation – un concept basé sur la capacité du clown à ne pas s'inscrire dans les conventions théâtrales, cinématographiques et sociales, créant ainsi son propre langage. Dans une approche ontologique, cet article cherche à examiner ce que signifie être un clown dans le monde. Suivant un principe heideggerien, le clown est analysé ici en tenant compte de sa pratique artistique; le clown est ce que le clown fait: c'est le principe de base de la poétique du clown. La conclusion propose de jeter un regard sur la façon de penser du clown – appelée ici logique inadaptée – et montre *l'herméneutique de l'échec*, où la logique du succès devient discutable.

Mots-clés: **Heidegger. Clown. Phénoménologie. Philosophie. Théâtre.**

Filosofia do Palhaço

Certa vez, quando eu era criança, depois de marchar com a minha turma no desfile do Dia da Independência, minha mãe veio até mim e disse: “Muito bem, Marcelo. Você foi o único a marchar do jeito certo. O resto da turma fez tudo errado!”. Começo este artigo com essa anedota pessoal porque mostra que sempre tive uma tendência de não me encaixar nas práticas comunitárias, como marchar como soldados durante a ditadura militar no Brasil. Desde tenra idade me senti um desajustado, sempre estranho no mundo. Minha mãe mal imaginou que suas críticas recheadas de amor materno me incentivariam a uma prática ao longo da vida de me destacar por ser diferente, ou aos olhos de todas as outras mães, simplesmente fazendo tudo errado. Inadvertidamente, seguindo o princípio heideggeriano de um objeto se tornar perceptível pelo fracasso no desempenho esperado, quando marchei de maneira diferente do restante da turma no desfile e, assim, não me encaixei, ganhei algum tipo de *presença de palco* através do meu fracasso peculiar. Essa pode ser a principal abordagem filosófica deste artigo, relacionado ao campo da Filosofia da Performance. Essa minha tendência de não me encaixar em determinados padrões encontrou sua saída profissional em 1982, quando conheci um grupo de palhaços e criamos o Circo Teatro Udigrudi², uma companhia circense que está em atividade até hoje. Depois de quase quarenta anos atuando como palhaço e quatro anos de pesquisa na Royal Central School of Speech and Drama, Universidade de Londres, escrevo este artigo sobre a filosofia do palhaço com base em minha própria experiência como palhaço desajustado.

Este artigo apresenta uma versão curta da minha tese de doutorado chamada *Poética do Palhaço, Princípios de Prática e Desajustamento (Misfitness)* (Beré, 2016)³. Aqui, examinarei quatro princípios da prática de palhaços e sua relação com a hermenêutica do fracasso. Em outras palavras, uma tentativa de mostrar como a lógica de um palhaço pode funcionar – uma lógica desajustada incorporada nas ações do palhaço. Peguei emprestadas algumas das ideias de Martin Heidegger e tentei relacioná-las com o mundo da palhaçaria. Por exemplo, a própria ideia de desajustamento (*misfitness*) – o que *dá o grude* a este artigo – vem do desenvolvimento de uma hipótese heideggeriana de que *nunca estamos em casa no mundo*. Heidegger é dado a generalizações –

vide seu conceito de *inteligibilidade mediana*, uma premissa fundamental para entender *desajustamento*⁴. No entanto, ele também defende que *ser humano* é interpretar o mundo e a si mesmo no mundo, e que todo encontro envolve uma interpretação influenciada pelas experiências e antecedentes pessoais de um indivíduo. Essa é uma das premissas básicas da ontologia fundamental de Heidegger, que mais tarde ele chamou de *fenomenologia hermenêutica*. Um paradoxo existencial entre *das Man* e *Dasein*, ou o coletivo e o indivíduo.

Este artigo, porém, é sobre a presença do palhaço – princípios de prática examinados à luz da filosofia. Reconheço que o espectro de desajustamento é muito vasto, mas o principal objetivo aqui é apresentar uma abordagem ontológica da práxis do palhaço por meio de uma lente heideggeriana.

O palhaço desajustado

O palhaço é uma figura desajustada que insiste em aparecer em quase todas as culturas e tradições: desde o primeiro registro de um palhaço, que se apresenta no Egito antigo até o Hotxuá, o palhaço sagrado das tribos indígenas Krahô brasileiras, que se apresenta em rituais no alvorecer do século XXI; de palhaços em Shakespeare a palhaços que aparecem na televisão de hoje. Esse universalismo, porém, é ambíguo, pois os palhaços podem ter características definidoras que os fazem palhaços – fazerem as pessoas rir, por exemplo –, mas, ao mesmo tempo, suas “piadas e *gags* são sensíveis ao contexto [...], porque se referem a gestos, artefatos, normas e valores característicos de seu ambiente material e social imediato” (Bouissac, 2015, p. 1). Assim, só podemos identificar um palhaço em um determinado contexto: existem apenas *palhaços específicos*, não *palhaços em geral*. Todavia, quero sugerir que é possível encontrar características que, quando vistas ontologicamente (ou seja, em termos de *existência*), pertencem de fato a todos os palhaços e palhaças. Neste artigo, vou discutir essa ontologia do palhaço, ou seja, o que significa *ser um palhaço-no-mundo*. Para isso, examinarei os princípios comuns da prática, que compõem o que chamo de *poética do palhaço*.

O humor e a comédia são características do palhaço, e geralmente são encontrados em atos do *tipo-palhaço*⁵, que provocam na plateia uma sensação de cumplicidade com o artista. O que eu gostaria de propor é que essa empatia que o público sente pelo palhaço em sua *performance* seja compreendida como uma forma de identificação fundamentada no fenômeno do *desajusta-*

mento. A figura do palhaço representa o desajuste na sociedade e no mundo, no palco ou no filme. A imagem frequentemente associada a ele – do idiota sem esperança ou do idiota ingênuo – é realmente um convite para o público ver o mundo com outros olhos, adotando a perspectiva da realidade do ponto de vista de um palhaço. Ao revelar aspectos do que o filósofo alemão Martin Heidegger chamou de *contexto referencial do mundo* – o mundo das práticas comuns e habituais em que vivemos nossas vidas –, os palhaços, pode-se dizer, tornam-se *agentes reveladores* por meio da personificação do desajustamento. O que eles revelam são precisamente essas leis contingentes, porém tácitas, que governam nossa vida cotidiana – e, uma vez reveladas, também serão muito provavelmente desafiadas por eles mesmos.

O palhaço revela desajustamento precisamente ao brincar com a ideia de se encaixar ou não se encaixar. Os palhaços podem falhar ao tentarem se encaixar, e, ao falharem, revelam ao público algo sobre o *contexto referencial* no qual todos nós habitamos – o mundo que compartilhamos. O que é provocador no desempenho do palhaço é precisamente o fato de ele romper com nossas expectativas sobre a questão de adaptabilidade (ou nossa possibilidade de ajustamento) – deliberadamente ou não. O palhaço provoca o público com suas atitudes risíveis e postura ridícula, criando uma “situação intermediária e uma zona temporária de turbulência” (Ferracini, 2013, p. 31)⁶. Surpreendendo o público com ações inesperadas, a provocação surte uma reação. Essa reação, para a maioria dos teóricos e praticantes da palhaçaria, é idealmente a risada. Assim, uma *performance* de palhaço se desenvolve por meio de um processo de reação em cadeia entre artista e plateia, levando a uma realização desconfortável, mas necessária: qualquer que seja a transgressão que provoque essa reação, ela só faz sentido no cenário de um mundo compartilhado, de um mundo prático, de práticas comuns. Seja no caso da *performance* ao vivo do palhaço, seja no caso do palhaço no filme, é o mundo compartilhado com o público que fornece o contexto para ele expor nosso desajustamento. Esse desencaixamento é colocado aqui como uma condição ontológica básica para se entender o que Heidegger chama de *Dasein*, ou *estar-no-meio-do-mundo*.

Desencaixamento e Fracasso: ser um-palhaço-no-mundo

É evidente que os palhaços compreendem e interpretam o mundo de maneira diferente, às vezes oposta à que os membros da plateia estão acos-

tumados. Esse problema de como os palhaços compreendem o *mundo compartilhado* remete a uma premissa básica do que chamarei aqui de *hermenêutica do fracasso do palhaço*. Tomando *hermenêutica* no sentido heideggeriano para significar uma prática de revelação (no sentido de trazer à luz), o palhaço pode ser pensado mesmo como um agente de revelação: ele, ou ela, revela o mundo, por não se encaixar nesse mesmo mundo. Nesta abordagem, o termo *mundo* não significa a esfera planetária, a Terra ou habitats ou ambientes. Aqui, *mundo* é entendido como a totalidade referencial de práticas humanas e significados que constituem uma *realidade mediana* para alguém em uma determinada sociedade. E, dentro dessa linha de argumentação, por meio de técnicas da prática da hermenêutica do fracasso, é esse ato de revelação justamente o que diferencia o palhaço de um artista que não é palhaço. O que sugiro, em suma, é uma abordagem à arte do palhaço que o constitui, *per se*, agente de revelação: ele revela o mundo através da hermenêutica do fracasso. E isso se realiza não apenas pelo fato de não se encaixarem neste mundo de práticas, mas, como veremos, pela maneira como eles interpretam e entendem o fracasso.

Heidegger afirma que ser um ser humano – ou o que ele chama de *Dasein*, significando literalmente *estar lá* – é ser e estar no mundo e habitar na Terra, e, no entanto, ele também acreditava que *nunca estamos em casa no mundo*. Minha leitura desse paradoxo heideggeriano é que somos – como seres humanos – desajustados. Na medida em que nunca estamos totalmente à vontade no mundo, estamos sempre tentando nos *encaixar* nesse mesmo mundo. A maneira como nos encaixamos é definida através das formas de amoldamento praticadas todos os dias, mas, considerando que nossas habilidades de amoldamento são imperfeitas, também não conseguimos nos encaixar. Uma das principais sugestões deste artigo é que ser desajustado é uma das características definidoras de *ser humano*.

Desencaixamento (*misfitness*)⁷ não é uma palavra que você possa encontrar em qualquer dicionário, mas o conceito é relativamente fácil de entender. O que me inspirou a usar esse neologismo em inglês é o fato de que nós, seres humanos, nascemos sem a chance de escolher nosso local de nascimento, nosso tempo ou nossa família. Como Heidegger diz, é como se tivéssemos sido *lançados* no mundo. Se tomarmos a expressão de Heidegger *lançassidade* (em tradução livre do inglês *throwness*, ou do alemão *Geworfen-*

nheit) como um ponto de partida para entender o conceito de desencaixamento, podemos dizer que todo ser humano é lançado à existência, e cada um é jogado em uma situação existencial específica. Essa afirmação pressupõe que não tivemos a opção de escolher nossa condição como seres existenciais: simplesmente viemos a este mundo, ou fomos lançados nele, numa família e numa sociedade específica. Em outras palavras, fomos lançados ao mundo em um determinado ponto do tempo histórico e em um local geográfico neste planeta, sem escolha ou controle sobre esse assunto. Além disso, ser *jogado* ou *lançado*, no sentido heideggeriano, significa que eu entendo as possibilidades da minha existência dentro do mundo em que me encontro. Ao mesmo tempo, porque não tenho a opção de escolher qual *mundo* é esse, esse mundo também se torna necessário para mim: o mundo em si poderia ter sido diferente, mas é assim para mim. A maneira como nos adaptamos ao mundo define quem somos. E precisamos nos encaixar no mundo porque nós, cada um à sua maneira, nascemos como desajustados. A condição desajustada do ser humano não é apenas antropológica e sociológica, é uma condição ontológica primordial para o ser humano – como Alva Nöe (2012, p. 13) coloca:

O pensamento político [e filosófico] moderno começa com o reconhecimento de que não escolhemos nascer e não escolhemos as condições de nosso nascimento. Você não escolhe nascer como ser humano. Você não escolhe nascer aqui em vez de lá, agora em vez de então, masculino em vez de feminino, amado em vez de não amado, doente em vez de saudável, rico em vez de pobre. Um dia você está aqui. Você é como Gregor Samsa na história de Kafka. Você acorda e descobre que está presente.

Todavia, uma vez que estamos no aqui e agora, logo aprendemos a necessidade de nos encaixar: de nos encaixar na família que não escolhemos, na escola que frequentamos e na sociedade da qual fazemos parte. Aprende-se a se encaixar no mundo. Do contrário, é grande o risco de ser considerado um estranho, um alienígena, alienado ou louco. No entanto, não estou sugerindo que *lançassidade* é condição suficiente para o desajustamento. Há um outro conceito heideggeriano, *das Man*, traduzido de diferentes formas para o português – *Eles, o Um, Todos* ou *os Outros* –, que representa a média, ou a *inteligibilidade média*, à qual todos nós tendemos a nos conformar. Para entender o conceito de *desajustamento*, temos de tentar entender o que significa *ajustamento*.

Uma vez *lançados ao mundo*, enfrentamos uma condição de adaptação às normas contingenciais. O ajustamento pode ser visto como um fenômeno invisível. De acordo com essa linha de pensamento heideggeriana, todos nós tendemos a obedecer às normas, mesmo que não percebamos ou o façamos sem pensar. Uma vez que a norma está lá, contingente e imperceptível, ela se torna tão familiar que tendemos a nos encaixar nela, sem nem perceber que estamos fazendo isso.

O desajustamento implica outra coisa: minha existência é sempre dinâmica e estou constantemente adaptando minha maneira de ser a um determinado contexto. Eu tento fazer as coisas, com *mais* ou *menos* sucesso; eu tento me ajustar aos outros (*das Man*), com *mais* ou *menos* sucesso, entendo quem sou por meio de convenções que não questiono, com *mais* ou *menos* sucesso – é a diferença entre *mais* ou *menos* nas minhas tentativas de me encaixar, e a possibilidade de fracassar em algumas delas, que me torna, naquele instante e lugar, uma espécie de desajustado. O que quero enfatizar é que o desencaixamento é uma condição tão singular quanto universal: singular, na medida em que cada um de nós fracassa em se encaixar em seu próprio modo particular; universal, no sentido de que todos podemos ser vistos como desajustados.

O que sugiro, portanto, é que o palhaço representa aquele que aceita sua condição de desajustado, e tira proveito disso. Os palhaços são desajustados porque não se encaixam (mesmo quando tentam) às formas habituais e cotidianas de fazer as coisas. Fazemos o que fazemos, da maneira que fazemos no nosso dia a dia, apenas porque aceitamos que esse é o modo certo de fazer as coisas. O artista que o interpreta usa técnicas que destacam os atributos desse *desajustamento*: o palhaço não se encaixa no contexto cotidiano, no mundo, e nem mesmo em algumas convenções e expectativas teatrais, como ao desconsiderar, no mais das vezes, a quarta parede que protege o público de sua performance⁸. O artista-palhaço cria convenções de palhaço em relação ao contexto prático mediano (contexto referencial) – é o que chamo de *poética do palhaço*, que deriva da prática da *hermenêutica do fracasso*⁹.

Assim, acredito que, por trás da aparência do palhaço desajustado, exista um conjunto de técnicas e habilidades – o que estou chamando de princípios da prática – que produzem a sensação de fracasso, a qual relaciono ao conceito de desencaixamento. O artista-palhaço usa seu *corpo-em-ação*

para expor a singularidade de seu próprio desajustamento e, ao mesmo tempo, o desajustamento do contexto geral de *estar-no-mundo*, revelando essa característica como nossa condição existencial primordial¹⁰.

Quatro princípios do palhaço sob o guarda-chuva do fracasso

O palhaço e suas formas de processar o fracasso atraem a atenção do público para uma maneira diferente de lidar e compreender o mundo: aqui, o fracasso pode ser visto como uma falha corporal, ou como o fracasso em lidar com um objeto, o fracasso em se encaixar em um contexto social ou cultural, ou até mesmo uma falha de interpretação de uma situação. Em vez de aprenderem através do fracasso para aperfeiçoarem suas ações, os palhaços fazem uso dele para trazer à luz aspectos ocultos da teatralidade e do comportamento cotidiano. Na vida diária, é aconselhável executar as tarefas como alguém que se encaixa no quadro do conformismo e que toma cuidado para evitar falhas. Os palhaços, no entanto, tendem a trabalhar na direção oposta: eles trabalham o fracasso.

Desenvolver as habilidades do corpo do palhaço é entender como o fracasso ajuda o corpo cômico a ser revelado e como trabalhar nas falhas que vêm à tona. Como dito, a falha de um equipamento ou o uso indevido de um objeto cotidiano, ou mesmo disfunções inadequadas do corpo, revelam o contexto referencial no qual operamos, e é justamente ao brincar com esse tipo de colapso pragmático das coisas, objetos e corpos cotidianos que os palhaços se tornam agentes de revelação do ambiente que os circunda. Shaun May (2015) resume a dimensão existencial dessa experiência social do fracasso da seguinte forma: “[O] fracasso de um objeto revela o contexto estruturante de nossa atividade e o fracasso corporal pode revelar nossa finitude” (May, 2015, p. 10). É como se os palhaços tivessem a capacidade de, através de sua prática e do modo como interpretam o fracasso, “induzir a uma ansiedade que revela a falta de fundamento do mundo e [que] nos lança de volta inelutavelmente a esse mundo” (May, 2015, p. 231). Eu acrescentaria que o palhaço em ação torna visível o que antes era invisível ou imperceptível. O fracasso faz parte da vida, enquanto o encaixe ocorre como um fenômeno invisível dela. Se tudo estiver funcionando de acordo com nossas expectativas, tendemos a não perceber as estruturas e as normas que governam nossas atividades e nossas relações com outras pessoas. A *situação convencional* é uma

relação transparente, e geralmente passa despercebida por nós, a menos que algo fora do comum aconteça. Aqui, a ideia de não se encaixar nos comportamentos padronizados convencionais indica que os princípios de prática de um palhaço induzem a algum tipo de ruptura, provocação ou revelação, convidando o público a enxergar o mundo de uma perspectiva diferente. E é essa ideia – de que o fracasso é um fator na revelação do mundo – que nos leva a compreender o palhaço como agente de revelação.

Por outro lado, para Heidegger, todo *Dasein* revela um mundo. Como Dreyfus e Spinoza explicam, “[...] nossa natureza é ser reveladores do mundo. Ou seja, por meio de nossos equipamentos e de práticas coordenadas, os seres humanos abrem contextos ou mundos coerentes e distintos nos quais percebemos, sentimos, agimos e pensamos” (Dreyfus; Spinoza apud Kompridis, 2006, p. 265). Nesse caso, o palhaço que não se adapta a determinado contexto deve ser visto como um agente especial de revelação: ele revela o mundo ao não se encaixar nele.

Talvez uma das cenas mais marcantes dos filmes de Chaplin, a abertura de *Luzes da Cidade*, de 1931, possa servir para ilustrar esse ponto. No primeiro plano dessa cena, podemos encontrar uma multidão de pessoas reunidas para um evento público. No fundo, vemos o que parece uma estátua coberta com um pano branco. A cena é cortada para o prefeito, que – oficiando o evento – faz um discurso e apresenta uma a senhora que será responsável pela inauguração do monumento. Após os discursos cerimoniais de representantes da alta sociedade, a senhora puxa a corda que revelará à multidão reunida o monumento público *pela paz e prosperidade*. O que é revelado quando o pano é retirado é um monumento composto por três estátuas de *design* clássico, uma em pé, uma de joelhos segurando uma espada e uma sentada. No colo da figura sentada, encontramos o Carlitos, o pequeno vagabundo do Chaplin, dormindo como um bebê. A sequência a seguir mostra a multidão ficando em alvoroço e as autoridades gritando com o vagabundo. Quando ele tenta descer, suas calças ficam presas na espada da estátua. Enquanto Carlitos está tentando sair de sua posição desconfortável, a banda ataca com o hino nacional. As autoridades e a multidão param para mostrar respeito, assumindo uma atitude solene, enquanto o vagabundo também tenta respeitar a postura correta, o que é impossível de conseguir porque ele está pendurado pelas calças na espada da estátua. Os próximos

minutos dessa cena mostram o vagabundo interagindo com as estátuas de uma maneira não convencional (sentado em seus rostos, saudando-os e assim por diante), até que ele finalmente consegue escapar pulando a cerca dos fundos. Nesse caso, a multidão representa o conformismo de *das Man* e o palhaço, ao não se encaixar, revela a realidade nua e crua da época, expondo suas normas e suas contradições – *paz e prosperidade* se você é rico, mas não, ao que parece, se você é pobre.

O objeto do dia a dia e o objeto desajustado

Grock, o grande palhaço suíço, nos conta em sua autobiografia: “Desde que me entendo por gente, todos os tipos de objetos inanimados tinham um modo de me olhar com olhar carente e sussurrar para mim em momentos inusitados: ‘Ficamos esperando por você... finalmente você veio... levemos agora e nos transforme em algo diferente’” (Grock, 1931, p. 29). Os palhaços têm uma maneira muito particular e peculiar de lidar com objetos. Enquanto em nossa vida cotidiana interagimos com objetos de maneira utilitária, denotando que temos uma interação funcional com objetos – por exemplo, usamos um martelo para martelar um prego –, os palhaços lidam com objetos desafiando sua função usual cotidiana – um palhaço pode usar o martelo para consertar um relógio, como Chaplin faz no filme *Loja de Penhores* (1916), ou um sapato pode se tornar comida, como acontece em *Corrida do Ouro* (1925). Com essa forma insólita de interagir com os objetos, o palhaço revela algo sobre eles que, de outra forma, o público não perceberia no seu uso cotidiano. Esse relacionamento com os objetos também pode revelar algo sobre o contexto referencial que foi ocultado pelo uso cotidiano que se faz do equipamento.

Heidegger postula que um objeto ganha sentido de acordo com sua função em um determinado contexto, ou seja, um item de equipamento tem uma função primordial: toda peça de equipamento ou objeto tem um *propósito específico (para-que-serve)* – o martelo é para martelar, o sapato é para se calçar. No entanto, essa funcionalidade só terá serventia se considerarmos o contexto, ou seja, outros equipamentos, onde eles se encontram e outros *para-que servem*¹¹. O exemplo que Heidegger usa para esclarecer o significado de *totalidade referencial* é a oficina em que um carpinteiro trabalha: o martelo, os pregos, a mesa e as tábuas de madeira, todos esses objetos

identificam-se uns com os outros, conforme as criações do artesão. A relação estabelecida entre cada um desses elementos e a maneira como lida e se envolve com eles na prática define a *totalidade referencial* do mundo do carpinteiro. O *objeto defeituoso* se destaca em contraste com os objetos em pleno funcionamento – destaca-se deles de maneira intrusiva. Esse objeto, único a se diferenciar de todos os outros que funcionam em conformidade com sua função na oficina, ganha uma característica de *presença cênica*, exatamente por essa sua falha.

O relacionamento com os objetos baseia-se em nossa experiência e conhecimento de tais *contextos referenciais*, que são incorporados e traduzidos em nossas ações no dia a dia, no modo como interagimos com o ambiente. Quando Heidegger elabora a ideia de ser humano como *Dasein*, ele já sugere algum tipo de contextualização rotineira e prática de nossa existência, pois o significado de ser humano corresponde a *estar presente no mundo*. Pode-se dizer que *estar-lá* significa *estar-em-algum-lugar-com-alguém-e-alguma-coisa*. Ainda segundo o filósofo, o *ser-no-mundo* pressupõe uma estrutura fundamental, ou uma totalidade referencial, que sustenta nossa vida cotidiana e nossas práticas. O conceito heideggeriano de totalidade referencial é crucial para a compreensão de minha abordagem do desajustamento e, conseqüentemente, crucial para entender o significado fenomenológico do objeto desajustado. Ser um ser humano no mundo significa relacionar-se com outros seres humanos, animais e equipamentos em contextos específicos e concretos de interação. Não é apenas uma questão de espacialidade (o mundo não é uma abstração para Heidegger), mas uma questão de relações pragmáticas – como habitar essa totalidade referencial e como se relacionar com ela por meio dos elos que nela se fazem.

Portanto, fundamentalmente, os objetos são definidos por seu significado prático, por seu uso. Para martelar o prego, preciso de um martelo; martelo e prego estão relacionados internamente pela tarefa em questão – digamos, montar uma prateleira: é para isso que eles são usados, com esse propósito específico. Para os palhaços, no entanto, não é o uso adequado do objeto que é importante, mas seu uso indevido – o que chamo *para-que-mais-serve* o objeto. Tomemos o exemplo de um guarda-chuva: em sua função *normal*, utilizamo-lo para nos proteger da chuva. Num dia chuvoso, se o abrimos para evitar de nos molharmos, ele estará cumprindo sua função

original. Se um palhaço o usa como paraquedas – como o lendário palhaço russo Oleg Popov costumava fazer em seu ato, ao pular de uma cadeira em um copo d'água –, a lógica muda: em vez de *para-que-serve*, o palhaço vê o objeto da perspectiva *para-o-que-mais-serve*.

Charlie Chaplin fornece exemplos icônicos de como os palhaços usam objetos desajustados e os tornam parte da ação. Chaplin (1964, p. 281) diz em sua autobiografia: “Em um estado de desespero silencioso, passei pela sala de adereços na esperança de encontrar um objeto antigo que me desse uma ideia: restos de antigos cenários, uma porta de prisão, um piano ou um parafuso”. Ele estava procurando por um objeto que pudesse inspirá-lo, ou objetos que pudessem ser usados de uma maneira que transgredisse seu uso normativo – e isso está estritamente relacionado à ideia do *para-o-que-mais-serve*. May (2015) sugere a expressão *transgressões chaplinescas* para resumir o modo como o pequeno Vagabundo se relaciona com objetos, redirecionando seu propósito a usos não convencionais: “na falha de objetos ou na transgressão chapliniesca [...], a estrutura fundamental, que sustenta nossa compreensão cotidiana do mundo, fica em relevo” (May, 2015, p. 64). Noël Carroll (1998, p. 57) reporta-se ao conceito de *para-o-que-mais-serve*, presente na abordagem de Chaplin aos objetos: “As piadas de Chaplin têm muito a ver com objetos [...] Ele os transforma em outras coisas [...] Ele trata objetos metaforicamente”. A cena do jantar de ação de graças de Chaplin em *Corrida do Ouro* (1925) mostra que ele pode fazer de uma bota sua refeição, mas o outro par ainda se mantém em seu pé – o equipamento funcionando tal como deve. Além disso, a panela em que ele a cozinha, o prato em que a serve, os talheres utilizados, são todos utensílios que também se mantêm dentro do *convencional*, cumprindo seu propósito específico. Esses objetos, que cumprem seus papéis predeterminados, formam o pano de fundo – a ideia heideggeriana de *totalidade referencial* – que nos permite entender o uso excepcional do objeto. Esses objetos que aparecem sendo usados de maneira corriqueira definem um contexto referencial que ajuda a destacar a incongruência do objeto desajustado (*para-o-que-mais-serve*). Assim como o palhaço não trabalha apenas com o *para-que-serve* do objeto, mas também com o *para-o-que-mais-serve*, Chaplin e tantos outros palhaços também trabalham esse conceito em suas atuações: se existe um *como-fazer*, também existe um *como-fazer-diferente*. Em termos heideggerianos, em vez

de permanecer dentro dos padrões de comportamento ou de uso de equipamentos, o desajustamento se manifesta na maneira como o palhaço lida, como se envolve, como resolve ou dificulta a interação com um objeto específico em uma dada situação.

Minha proposição é a de que os objetos podem ser usados pelos palhaços de um modo transgressor: eles dão aos objetos de cena um uso prático que paradoxalmente desafia o modelo pragmático estabelecido sobre como usar as coisas; usam equipamentos cotidianos de maneira extracotidiana¹². A relação que os palhaços estabelecem com um objeto é o que transforma a percepção do objeto – para o público – de algo comum em algo extraordinário. A *disfuncionalidade* de um objeto pode trazer à luz todo o contexto referencial em que ele é normalmente encontrado. Eu acrescentaria que um dos mais radicais empregos desse princípio de prática para palhaços, nesse deslocamento dos objetos de suas funções usuais, é o potencial desses artistas em desafiar a *totalidade referencial* do mundo social, e, por que não, a de todo contexto de atividade humana.

Relações desajustadas ordinárias e extraordinárias

As relações humanas têm padrões sociais, leis tácitas e modelos comportamentais que *funcionam* adequadamente, de acordo com as expectativas de uma determinada cultura ou sociedade. Já as relações apresentadas pelos palhaços tendem a revelar uma *disfunção intrínseca* no uso das normas sociais que regulam nossos comportamentos diários. O relacionamento desajustado está ligado à falha dos palhaços em não se encaixarem em determinado contexto sociocultural. Obviamente, existe um vasto espectro de *disfuncionalidade*, e outros exemplos de relacionamentos desajustados podem ser analisados por uma abordagem semelhante, no entanto, o foco aqui está no palhaço-artista e nas variações de relacionamentos desajustados que ele revela.

Para entender o que é um relacionamento desajustado, primeiramente precisamos esclarecer o que é um relacionamento ajustado. É importante entender aqui um termo-chave que Heidegger usa para caracterizar o fenômeno de *estar-com-os-outros* (*to-be-with*). A concepção de Heidegger de um ser humano, ou *Dasein*, é que somos seres relacionais. Em nossa vida cotidiana, nosso modo comum de ser é ser-um-com-o-outro. Estar no mundo implica um relacionamento com os outros, ou com o que ele chama de

Mitsein. Nosso envolvimento com equipamentos, situações e com o mundo sempre pressupõe uma situação relacional – cada situação se refere ao fato de sermos e estarmos uns com os outros.

Por ‘outros’ não queremos dizer todos os outros menos eu – aqueles contra quem o ‘eu’ se destaca. São antes aqueles de quem ... o meu ‘eu’ não se distingue – aqueles entre os quais meu ‘eu’ também é [...] o mundo é sempre o que eu compartilho com os outros (Heidegger; Macquarie; Robinson, 2012, p. 154-155).

A afirmação de Heidegger é que a noção de uma *pessoa individual*, vis-à-vis ser um *ser humano em separado*, é enganosa. Ele sugere que *estar-com-os-outros* (ou *estar-entre-entes*) é parte primordial de nossa constituição ontológica, muito anterior a sermos um ser humano individual. Somos e estamos primeiro *com os outros*, antes de sermos e estarmos *conosco mesmo*. *Estar-no-mundo* é sempre *estar-com-os-outros* (ou *estar-entre-entes*). Não apenas dependemos de práticas sociais comuns; elas são incorporadas à nossa vida diária, e por cada um de nós, numa espécie de *autointerpretação* condicionada pelas circunstâncias sociais e históricas em que nos encontramos ao lado dos outros.

Embora Heidegger não discuta esse ponto especificamente, ousou sugerir que *estar-com-os-outros* também é uma questão de *posicionalidade* social – isto é, as posições relativas a *status*, autoridade e poder que as relações sociais implicam, e pelas quais estaremos sendo, cada um de nós, envolvidos e afetados. Embora o palhaço possa não estar necessariamente preocupado com discursos de poder, sua relação com o mundo perpassa essas questões, e, portanto, invariavelmente há conotações políticas nos números de palhaçaria. Isso é bastante analisado na literatura de palhaços, através das tradicionais figuras de Cara Branca (ou Branco) e Augusto. Uma referência histórica desse tipo de dupla de palhaços foi *Footit & Chocolat* na virada do século XIX: “Suas performances revelaram, como nenhuma antes, os contrastes entre personagens e o potencial cômico inerente à combinação do palhaço Branco [autoritário e opressor] e do bobo [negro e oprimido] Augusto” (Towsen, 1976, p. 218). Se considerarmos o modelo clássico da dupla Cara Branca e Augusto, o palhaço *Footit* corresponde ao Cara Branca, o que defende as normas da sociedade, o homem sério que está sempre tentando mostrar que faz parte da cultura e que, além disso, poderia até ser seu representante ideal. Em outras palavras, Cara Branca pode ser visto como a per-

sonificação da figura axiomática do *desajustado conformista*, que se opõe ao *desajustado rebelde* Augusto. Por vezes, quando na abertura do espetáculo se exigia um terceiro personagem, esse papel era desempenhado pelo mestre de cerimônias, às vezes chamado Monsieur Loyal, em homenagem a um diretor de circo do século XIX. Esse terceiro elemento geralmente incorporava o papel do palhaço Cara Branca. Augusto, por sua vez, é o que não se encaixa; seus modos são absolutamente peculiares. Suas roupas, seus gestos, suas atitudes são características de um tipo excêntrico.

Outra referência na história do palhaço é o trio dos irmãos Fratellini. Numa disposição como que hierárquica, François interpretou o espirituoso homem sério (ou Cara Branca), Paul funcionava como o primeiro Augusto, e Albert como o segundo Augusto. Este último é o que está mais próximo do que se entende hoje por *palhaço clássico*, ou a imagem arquetípica do palhaço de nariz vermelho. O *status* hierárquico entre os palhaços era explícito, desde os figurinos que vestiam até os papéis que representavam: François, elegante, inteligente e intelectual; Albert, grotesco, desajeitado e exigente; e Paul, no meio do caminho entre eles, às vezes tendendo para o lado do conformista, às vezes para o lado do rebelde. Esses jogos de *status* eram essenciais para o enredo do palhaço funcionar.

Apesar de ocupar o mais baixo patamar na hierarquia social, Albert sempre saía de uma situação problemática usando sua lógica de palhaço (fazendo tudo errado do jeito certo ou tudo certo do jeito errado), e era responsável pela piada final (*punch line*), ou mesmo pela ação conclusiva do ato (*punch action*). A aparência mais chocante de Albert Fratellini – “que ele mesmo descreveu como um macaco peludo” (Towsen, 1976, p. 237) – influenciou não apenas gerações de palhaços (incluindo Charles Rivel na Espanha, Piolin e Arrelia no Brasil e Ronald McDonald globalmente), mas também pintores, artistas e a grande mídia, sem dizer que o nariz vermelho, *a menor máscara do mundo*, originou-se da maquiagem tradicional de Augusto usada por Albert Fratellini. Esses papéis associados às posições sociais são de suma importância para a concepção de um enredo na arte da palhaçaria.

Muitos palhaços em circo tradicional e filmes mudos adotaram a figura de um vagabundo ou mendigo, uma espécie de marginal social ou... desajustado. A maioria das análises sobre palhaço-vagabundo, no entanto, não vai além desse tipo de associação genérica do palhaço como um desajustado

social arquetípico; elas não detalham de maneira concreta a especificidade contextual desse relacionamento. A figura do vagabundo é ao mesmo tempo inofensiva e ameaçadora. Ele representa o ser humano que falhou em compreender ou declinou de ser regido por algumas ou pela maioria das normas sociais que predominam na sociedade. Um vagabundo está desempregado e não produz. Ele é uma ameaça aos que seguem as normas – se não seguir as normas, você se tornará um vagabundo. O vagabundo é frequentemente visto como uma figura inofensiva, patética e às vezes irritante, porque ele é um estranho à sociedade produtiva, embora também seja vítima dela. O palhaço-vagabundo é um representante do ser humano que não se encaixou em uma dada sociedade ou cultura¹³. É por esse motivo que o relacionamento desajustado deve ser visto como um princípio fundamental da prática do palhaço: porque permanece como a própria base da concepção e construção de uma cena de palhaço.

Primeiro, temos que reconhecer que existe uma maneira convencional de fazer algo – digamos, ir a um restaurante. Quando vamos jantar com nossos amigos, esperamos ser servidos por uma atendente e fazer nossa refeição sem grandes perturbações. No entanto, se o seu garçom for um palhaço, você pode esperar uma ruptura nas normas. Por exemplo, um garçom-palhaço pode derramar sopa no seu colo ou, em vez de servir o frango assado, ele pode fazer o frango botar um ovo na testa do cliente, como Chaplin faz no filme *A Arena* (1916). A profissão de garçom e garçonete é dominada por regras sociais bem estabelecidas de decoro e comportamento. O principal objetivo dessa profissão é atender às necessidades do cliente da maneira mais discreta e invisível possível. O fato de o garçom estar em um relacionamento próximo com as várias pessoas a quem ele atende inspirou palhaços e comediantes ao longo do tempo. Um exemplo clássico desse tipo de relacionamento desajustado que ocorre em restaurantes pode ser encontrado no filme mudo *O Cozinheiro* (1918). Nesse filme, Fatty Arbuckle e Buster Keaton quebram todas as convenções que governam o que entendemos como *serviço convencional* em um restaurante. Arbuckle, o cozinheiro, faz malabarismos com comida e utensílios de cozinha, enquanto Keaton interpreta o garçom desajeitado, flertando com os clientes e dançando como um egípcio. O comportamento deles desafia as expectativas que temos sobre um local de refeições tradicional, sem mencionar os padrões de saúde e segurança

da cozinha. Quando Keaton atende a uma mesa, ele fica tão perto do rosto da cliente que se tem a impressão de que vai beijá-la. A ação é mostrada em *close-up*, indicando um nível de intimidade que normalmente não vemos em um relacionamento entre garçom e cliente. A maneira como ele serve as outras mesas, usando movimentos acrobáticos e fazendo malabarismo com os pratos, não é como um garçom costuma servir. A interação com as normas sociais é desafiada e subvertida aqui; como também o são o desempenho de formas apropriadas de conduta associadas à essas normas e os níveis de expectativa de seu bom cumprimento. As regras que regulam o comportamento do garçom foram quebradas, assim como os pratos. O relacionamento desajustado pode ser testemunhado não apenas na discrepância comportamental do garçom com os clientes, mas também na parceria dos palhaços. A relação de Buster e Fatty nesse filme está longe de se encaixar na norma – a ponto de Fatty quase cortar a cabeça de Keaton. Quando Keaton entra na cozinha após fazer um duo com uma dançarina do ventre (algo que um garçom certamente não deveria fazer), suas ações contagiam o cozinheiro, e Fatty segue a lógica de seu parceiro, dançando uma notável coreografia de Salomé, usando utensílios de cozinha como figurino e um repolho como a cabeça de João Batista, enquanto uma salsicha se torna a cobra que executa a mordida fatal. Essa combinação de princípios (objeto, corpo e lógica) culmina no clássico relacionamento desajustado.

Desde o início da era do cinema mudo, o relacionamento desajustado com o conceito de autoridade foi explorado, ridicularizado e subvertido. *The Bangville Police* (1913), de Mack Sennett, muitas vezes creditado como o primeiro filme dos policiais *Keystone*, fornece um exemplo icônico de como os palhaços interagem não apenas com as normas sociais, confrontando-as e expondo-as ao fracasso, mas também como, ao fazê-lo, eles ridicularizam os agentes que devem defender essas mesmas normas: a polícia. Sennett tinha no elenco alguns dos comediantes mais emblemáticos da época, como Fatty Arbuckle e Chaplin, e é conhecido por ter influenciado toda uma geração de cineastas, incluindo Buster Keaton e Chaplin¹⁴. O preparo acrobático dos policiais da *Keystone* e os tropeções e truques dos palhaços são, ainda hoje, ponto de referência para o treinamento físico do palhaço¹⁵. *Gags* extraordinárias usando trens, carros e bondes deram a esses filmes uma maneira de descrever o mundo moderno: um período de rápidas transforma-

ções sociais que modificaria irrevogavelmente as relações humanas. Em geral, a impressão que os policiais da *Keystone* davam à plateia era de que viviam uma forma de vida emergente e caótica, característica do ritmo acelerado do progresso das cidades. E o palhaço, situado no centro desse turbulento mundo novo, tornou-se a representação do modernismo e um meio de expô-lo ao ridículo: o que está no cerne de todo enredo de policiais da *Keystone* é uma crítica anárquica à autoridade da polícia e a seu papel na sociedade. Eles se passam por representantes da lei e da ordem violando a lei e provocando a desordem. A inversão, ruptura ou subversão das próprias normas e formas de conduta que a polícia deveria controlar é um exemplo de relacionamento desajustado.

O corpo desajustadamente cômico

O *corpo desajustado* é o corpo humano visto como um corpo que falha – e, especificamente, é um corpo que não se encaixa na ideia *normativa* do corpo¹⁶. É importante estabelecer que o corpo desajustado não é exclusivo dos palhaços. Os corpos fracassam, e a ideia de um *corpo normativo* é facilmente contestada. A revelação – que significa trazer à luz – do desajustamento acontece quando o corpo deixa de atender às expectativas convencionais, algo que pode acontecer a qualquer pessoa. Porém, o que sugiro aqui é que a fisicalidade desenvolvida pelo artista que interpreta o palhaço revela e enfatiza aspectos do fracasso que ajudam o público a reconhecer o *corpo cômico em ação*.

Um corpo visivelmente desajustado é fonte de inspiração para a comédia desde os tempos do teatro romano, com seus falos estendidos, até a presença grotesca do bufão e os sapatos enormes e o nariz vermelho do palhaço tradicional. No entanto, o que torna o *corpo desajustado* um princípio da *prática do palhaço* não é apenas o que esse corpo aparenta, mas sim o que ele faz efetivamente. A prática, portanto, é o que transforma o corpo cotidiano em um corpo cômico desajustado. Eu sugeriria que o corpo do palhaço é um corpo treinado para falhar, ou seja, um *corpo-em-ação* que revela aspectos do físico humano que não se encaixam na concepção convencional de um *corpo normativo*. Todo corpo humano tem o potencial de ser um corpo desajustado, o que significa que, na vida cotidiana, o corpo funciona, mas nunca da forma *ideal*, e às vezes fica aquém das normas de desempenho ide-

al. O não cumprimento dessas normas revela precisamente a falta de aptidão do corpo em relação às práticas cotidianas, as quais se espera que ele realize sem esforço. Ainda assim, o *corpo normativo* passa, na maioria das vezes, despercebido pelo próprio indivíduo (não porque seja perfeito, mas porque em geral *se encaixa*). Se o corpo normativo é, até certo ponto, desajustado, o corpo desajustado do palhaço revela aspectos da estrutura física do corpo comum que estão quase sempre ocultos ou despercebidos em sua transparência. Pode parecer paradoxal dizer que o corpo pode ser oculto, ou encoberto, num ser transparente, mas isso significa simplesmente que, em nossas atividades cotidianas, a funcionalidade do corpo não está em questão para nós, ela apenas está lá, e não damos muita bola, a não ser que alguma coisa não esteja devidamente funcionando¹⁷.

O que as ações corporais do palhaço revelam, então, é precisamente o que deveria estar oculto ou esquecido em nosso comportamento cotidiano – aspectos de nossas imperfeições corporais, *defeitos* físicos, nossa incapacidade de realizar uma ação, ou mesmo nossa inevitável finitude, que reside no corpo através, por exemplo, de seus processos de envelhecimento. O corpo também é transparente no sentido de que realizamos a maioria de nossas ações diárias sem necessidade de pensar – não apenas não notamos nossos corpos, como raramente pensamos neles como um aparato complexo e funcional. Somente *quando* o corpo deixa de realizar uma tarefa cotidiana da maneira correta (com ênfase no *quando*) é que a dimensão do desencaixamento corporal vem à tona. Esse tipo de corpo desajustado é, em outras palavras, o corpo revelado pelo palhaço em ação: o corpo do artista responsável por encarnar a lógica de desajuste do palhaço. É esse corpo desajustado, que se revela exatamente *quando* o corpo não atende às expectativas convencionais, e a desenvoltura física que os palhaços apresentam – ou a personificação do ridículo – que trazem à nossa consciência o fracasso inerente da natureza corporal.

Todos desenvolvemos hábitos corporais, lidando com as contingências cotidianas, a fim de nos encaixarmos em um determinado contexto social ou cultural. Nosso corpo *apreende* como executar tarefas, e o modo como fazemos isso nos torna *mais* ou *menos encaixados* no mundo em que vivemos. Esse *mais* ou *menos* é importante para a performance do palhaço. Se o *corpo normativo* é um ideal que buscamos, mas nunca alcançamos, há uma

tentativa constante de tentar se encaixar a um certo padrão determinado pelas normas. Se nossa lida corporal se encaixa *mais* nos padrões de *das Man*, significa que estamos mais perto de incorporar a *norma média*, o padrão, no *espectro de normalidade*. Quanto *menos* nos ajustamos a esses padrões, mais o fenômeno do desencaixamento é vivenciado. Quando não podemos ficar de pé porque temos uma perna dormente, ou quando tropeçamos em nossos próprios pés, ou quando ficamos travados em uma posição de ioga, experimentamos algum tipo de fenômeno corporal que nos alerta sobre o mau funcionamento de nosso corpo. Em cada caso, o desencaixamento é revelado quando há uma falha na abordagem desse *padrão normalizador*, ou em como o corpo deve se comportar diante de tarefas definidas por nossos projetos de *estar-no-mundo*. Dizendo de outra forma, em vez de apenas executar ações para se encaixar, nosso corpo também é capaz (se não for inevitavelmente assim) de executar ações que ficam muito aquém dos ideais de desempenho estabelecidos pelas expectativas do *corpo normativo*. É precisamente esse fracasso em incorporar normas que os palhaços exploram ao não se enquadrar nos comportamentos corporais estereotipados convencionais, trazendo à luz as imperfeições e incongruências que estão ocultas na maneira como o chamado *corpo normativo* realiza suas tarefas. Trabalhar com o corpo desajustado é trabalhar com um corpo que falha, aprendeu a falhar e aceita suas falhas para falhar melhor¹⁸. As habilidades de patinador de Chaplin, por exemplo, mostradas em *Tempos Modernos* (1936), onde ele está constantemente à beira de cair da bancada de um shopping, revelam o virtuosismo envolvido no *corpo desajustado* do palhaço, que o leva a representar um patinador desatento, mas altamente qualificado, que não falha em nenhuma hipótese.

Trabalhar sobre os fracassos corporais (ou na iminência de o corpo falhar ao realizar uma tarefa adequadamente) torna-se uma maneira de evidenciar os aspectos cômicos do corpo do artista; assim, o destaque e a manipulação consciente das imperfeições naturais transformam o corpo do palhaço em uma fonte de ações cômicas. George Carl¹⁹ é um exemplo de palhaço que alcançou um alto nível de expertise em termos de habilidade corporal e de domínio da *pegada máxima* (*maximum grip*) do corpo cômico²⁰. Essa *pegada máxima* é alcançada quando o artista-palhaço é capaz de improvisar e transcender a técnica, desenvolvendo uma maneira própria de *ver e reagir à situa-*

ção, incorporando assim a hermenêutica do fracasso. Nessa fase de expertise, o artista é capaz de combinar treinamento físico, regras e técnicas sem ter de pensar nelas; ações construídas tornam-se reações instintivas. George Carl, o palhaço, sobe ao palco para tocar uma gaita – mas logo se vê impedido de fazê-lo por sua incapacidade para controlar seu corpo desconjuntado. O que se segue é um ato composto por uma série de *gags* físicas²¹ – toda uma sequência de ações que induzem o público a pensar que partes de seu corpo não são suas ou que ele não tem controle sobre elas. Primeiro, os dedos das duas mãos ficam inextricavelmente emaranhados; então o polegar direito fica preso nos olhos, depois o polegar esquerdo fica preso dentro do chapéu; finalmente, o dedo mindinho fica preso dentro da narina esquerda. Usando as mangas da jaqueta, Carl executa uma das sequências mais imitadas no repertório de palhaços. Ambos os braços estão ao lado do corpo, mas está faltando a mão esquerda. Ele verifica o tamanho esticando os dois braços na posição horizontal. Parece que um braço é mais longo que o outro. De volta à posição vertical, ele balança o braço esquerdo com mais força. A mão esquerda sai da manga, mas ao mesmo tempo a mão direita desaparece dentro da outra manga. Então as duas mãos desaparecem. Ele pula para cima e para baixo e as duas mãos saem das mangas. Há uma elasticidade *antinatural* no corpo do palhaço – com os braços se alongando e encurtando como um personagem de desenho animado. O corpo de Carl é um corpo treinado para falhar. Um corpo que não se encaixa nos padrões que governam a ideia da existência de um corpo normativo, mas que também representa o que chamo de corpo *virtuosamente-extra-cotidiano* do artista-palhaço²². Ele se vale de sua destreza física para construir cada uma de suas *gags*.

Ser palhaço, então, é desenvolver as habilidades do corpo desajustado, entender como funciona o fracasso em termos de ajudar o corpo cômico a revelar os limites do corpo humano. É trabalhar nas coisas que o fracasso traz à luz – por exemplo, a falácia de que existe um modelo de corpo que está perfeitamente adaptado a uma cultura/sociedade específica, de que existe uma forma ideal de comportamento. Ao incorporar e manipular a hermenêutica do fracasso, o palhaço revela o corpo que falha, e, ao fazê-lo, chama a atenção para si como um *ser-no-mundo* limitado e finito: revela as imperfeições que todos carregamos conosco em nossa vida cotidiana, e aponta pa-

ra a possibilidade, sempre presente, do mau funcionamento do corpo em um contexto pragmático específico.

Lógica desajustada: Isso é lógico!... ou ao contrário?

O quarto princípio da poética do palhaço apresentado neste artigo é o da lógica desajustada. A lógica desajustada como um princípio da prática do palhaço pode parecer contraditório: como podemos relacionar a lógica às práticas da palhaçaria? Mas, de fato, é precisamente a lógica desajustada que fundamenta as práticas dos palhaços. Esse princípio é talvez o mais importante para a prática de um palhaço, porque a lógica desajustada não está necessariamente relacionada a *maneiras racionais* de pensar, mas é revelada na *maneira como se comportam* os palhaços durante a *performance*. Em outras palavras, a lógica desajustada é *situacional* e incorporada ao mundo das práticas humanas. Quando pensamos em como pensa um *palhaço-em-ação*, chegamos à raiz da lógica do palhaço – em outras palavras, a lógica do palhaço tem a ver com o *know-how* incorporado que o artista deve ter, baseado em sua experiência e prática. A lógica desajustada não é, contudo, apenas outro princípio de prática dentro de um complexo de outros princípios: ela é que sustenta toda a *poética do palhaço*.

Avner Eisenberg, um mestre palhaço americano contemporâneo, escreve que “[...] um palhaço é alguém que encontra soluções complicadas para problemas simples e soluções muito simples para problemas complicados” (Eisenberg, 2005, online). Cada palhaço desenvolve, por meio de suas ações, uma forma muito pessoal de revelar sua lógica desajustada. A despeito de ser articulado de maneiras distintamente diferentes por diferentes palhaços, existe um padrão comum identificável que pode ser examinado segundo a lógica do palhaço. Como em *Tweedledum* e *Tweedledee*²³, o palhaço é um tipo de lógico, mas não no sentido padrão, ou seja, de alguém preocupado em determinar se o que é dito ou feito é falacioso ou verdadeiro ou o que quer que seja. Pelo contrário, o palhaço é um revelador da lógica da incongruência: revela as falhas da linguagem, do corpo e do ambiente que, no entanto, fazem sentido através dos usos da lógica desajustada.

O palhaço desenvolve uma maneira de agir e reagir no mundo que revela um tipo especial de *know-how*. Shaun May (2015, p. 34) explica que “[...] o *know-how* (saber-como) precisa ser entendido como tendo primazia

ontológica sobre o *know-that* (saber-que) [e sobre o *know-what* (saber-o-qué)]. Em termos heideggerianos, o conhecimento é derivado de uma compreensão mais fundamental, o *saber fazer* (*know-how*)”. Na mesma linha de pensamento, o filósofo inglês Gilbert Ryle usa o exemplo de um palhaço para esclarecer o que ele chama de “erros filosóficos categóricos”²⁴.

Tropear de propósito é um processo corporal e mental, mas não são dois processos, como um processo de proposição de tropeçar e, como efeito, outro processo de tropeçar [...] Se [o palhaço] está pensando no que ele está fazendo, deve haver por trás de seu rosto pintado uma *operação-sombria cognitiva* que não testemunhamos, manipulando e controlando as contorções corporais que testemunhamos (Ryle, 2009, p. 34).

Um dos *erros filosóficos categóricos* elencados por Ryle é uma crítica ao cartesianismo, que ele resume na expressão *fantasma na máquina* (*ghost in the machine*). O *fantasma* é a mente e a *máquina* é o corpo; o erro está na crença de que, para agir, precisamos primeiro ter uma intenção consciente de agir – primeiro pensamos, depois agimos: “A combinação dos dois pressupostos, de que teorizar é a atividade principal das mentes e de que teorizar é uma operação anterior, interior, intrinsecamente privada e silenciosa, continua sendo um dos principais suportes do dogma do ‘fantasma na máquina’” (Ryle, 2009, p. 16). Ryle rejeita enfaticamente as sugestões de que algum tipo de processo interno ou alguma atividade acontecendo no *fluxo oculto da consciência* anteceda a ação revelada como uma manifestação de inteligência. Para Ryle, “a prática eficiente precede sua teoria” (Ryle, 2009, p. 31), o que significa que, para executar uma tarefa de maneira eficiente, é preciso ter um conhecimento prévio (*know-how*) antes de *saber-que* (*know-that*) ou *saber-o-qué* (*know-what*). O *know-how* é o conhecimento incorporado que cada um desenvolve como *ser-no-mundo* (*Dasein*). O palhaço tropeça e cai, mas não se machuca porque desenvolveu um tipo de *know-how* – pela experiência vivida como *performer* e por um treinamento intenso – que lhe permite executar a ação sem a necessidade de pensar. A prática eficiente depende de como a pessoa se envolve, entende e interpreta o mundo e a situação em questão, usando experiências vividas para reagir adequadamente. O conhecimento não é apenas uma questão de ser capaz de raciocinar praticamente – é uma questão de colocar em prática esse raciocínio adquirido (ou conhecimento incorporado). Seguindo essa linha de pensamento, o *know-how* tem a ver com inteligibili-

dade – como se entende o mundo –, como se lida com o fato de que todos estamos tentando nos encaixar no mundo.

Nesse ponto, é importante destacar que a lógica desajustada não nos remete necessariamente a um conjunto de inferências racionais, mas ao desenvolvimento de habilidades corporais e à ideia de que a lógica do palhaço está estritamente relacionada ao corpo do palhaço, ou melhor, ao *corpo-em-ação* do palhaço. A lógica do palhaço está incorporada, ou, como Luís Otávio Burnier (2001, p. 217) coloca com precisão,

O palhaço é um ser cujas reações afetivas e emocionais estão todas encarnadas em partes precisas do corpo, ou seja, sua atividade sai do corpo, suas reações são todas físicas e localizadas [...] O palhaço [...] não possui uma psicologia lógica, estruturada e preestabelecida. Ele não é um personagem, ele simplesmente é. A lógica do palhaço é física-corporal: ele pensa com seu corpo.

Assim, a personificação do desajustamento/*misfitness* pode ser vista como um modo de aperfeiçoar uma *habilidade comportamental imperfeita*; uma inteligência corporal que não se encaixa nos padrões comuns de comportamento corporal, mas que é demonstrada pela experiência do artista, ou no *conhecimento corporificado*. O paradoxo da lógica desajustada está presente no corpo do intérprete; é um tipo específico de sabedoria (*know-how*) de palhaço, que exige conhecimento e domínio técnico dos artistas para realizarem ações que revelam o fracasso da lógica convencional.

Hermenêutica do fracasso e prática do palhaço

Para Heidegger, a hermenêutica não é apenas uma questão de interpretação; ela está antes relacionada à compreensão de regras contingentes e tácitas que regulam os sistemas culturais e sociais, e como se lida com elas. Através da *hermenêutica do fracasso*, os palhaços compreendem e interpretam o fracasso de maneira contrária: a lógica do desajuste é revelada na maneira como encarnam a hermenêutica do fracasso. Em certo sentido, a lógica desajustada, manifestada no *corpo-em-ação* do palhaço, não remete à *performance* do fracasso em si, mas mostra uma forma de operar contra as práticas normativas do sucesso – *revelando falhas e incongruências incorporadas em nossas ações cotidianas*. Essa é a maneira paradoxal do palhaço de alcançar o sucesso. No entanto, a lógica do desajuste leva em consideração a lógica normativa – na medida em que expõe suas diferenças à norma vigente. Em outras palavras, a

maneira de o palhaço lidar com o fracasso tem a ver com sua lógica desajustada; e, apesar de o público notar algum tipo de fracasso imbuído na ação do palhaço, os palhaços geralmente não reconhecem o fracasso como fracasso. Ou, quando o fazem, conduzem a ação para mais além, até ao ponto em que encontraram uma solução para o problema em questão.

Em certo sentido, o sucesso do palhaço é a noção de fracasso do não-palhaço. É por isso que os palhaços são cômicos, e não trágicos. Eles raramente são derrotados pela situação problemática em que se encontram, e apresentam sempre uma solução para um determinado problema – ainda que essa solução não se encaixe no que era esperado pelo público. Por esse motivo, o que quer que o palhaço faça durante sua *performance*, o objetivo da ação e como ele o faz, tudo isso é conduzido por uma lógica desajustada – uma lógica que visa mostrar o mundo das normas cotidianas, revelando suas incongruências. “O trabalho do palhaço no palco é resolver um problema”, disse Avner em uma entrevista pessoal e em seu Manifesto do Palhaço – *Clown Manifesto* (Avner, 2005, s. p.). Eu acrescentaria: ao usar a lógica desajustada e entender o fracasso como motivação, o trabalho do palhaço na rua, no palco ou no filme é revelar e criar novas possibilidades para interpretarmos, compreendermos e resolvermos nossos problemas cotidianos com um pouco mais de leveza.

Notas

- ¹ Nota do tradutor: Este artigo foi originalmente escrito em inglês, e, apesar de ser brasileiro, tive enorme dificuldade em traduzir meu próprio texto. Entre outras coisas, os termos heideggerianos e os neologismos deram um trabalho à parte. Optei por traduzir *misfitness*, por exemplo, de duas formas: desajustamento e desencaixamento, que uso intermitentemente nesta tradução. Para evitar o uso constante de feminino e masculino quando se trata do palhaço (*clown*), optei pela predominância do gênero masculino. Peço desculpas a quem se sentir ofendido(a), pois considero a arte da palhaçaria algo para além dos gêneros convencionais.
- ² Para mais informações, por favor, acesse: < <http://www.circoudigrudi.com.br>>.
- ³ Algumas das ideias apresentadas neste artigo foram publicadas pela primeira vez pelo Comedy Studies Journal (2013) em um artigo intitulado *Clown: A*

misfit by profession – Misfitness and clown’s principles of practice. (Beré, 2013). Embora os temas possam ser recorrentes (desajustamento, princípios de prática), aqui aproveito a oportunidade para examinar o assunto de maneira mais profunda e contundente.

- ⁴ A ideia de que os conceitos heideggerianos são generalizações é controversa e amplamente contestada por alguns de seus estudiosos. Heidegger define as generalizações como uma maneira de ordenar e abranger: “A generalização é, portanto, ordenar; é determinação de outro, de modo que sua ordem pertença, como abrangente, à mesma região material [*sachregion*] que aquela a ser determinada” (Heidegger apud Greaves, 2010). Heidegger afirma que as caracterizações fenomenológicas não são generalizações, mas formalizações.
- ⁵ Atos do *tipo-palhaço* se referem a performances que não necessariamente identificam o artista como um palhaço. O comediante, maestro e pianista dinamarquês Victor Borge (1909-2000) é um exemplo desse tipo de performance.
- ⁶ Termo usado por Renato Ferracini (2013) que trata da ideia de afetar e ser afetado, encontrada em diversas áreas das artes cênicas. Aplicadas a palhaçaria, essas situações intermediárias estão relacionadas à forma como os palhaços quebram convenções teatrais ou propõem novas convenções, redesenhando o relacionamento com os objetos, com o público e com os parceiros do palco.
- ⁷ Misfitness é um neologismo em inglês e será usado recorrentemente ao longo deste artigo como um conceito fundamental. É derivado do adjetivo *misfit* = desencaixe/desajuste. Adicionar o sufixo *ness* significa literalmente o estado do adjetivo original (*misfit+ness*), ou seja, o estado de desajustamento ou desencaixamento. A palavra ainda não se encaixa no dicionário de inglês.
- ⁸ Uma vez que estou analisando uma *figura performativa*, pode-se dizer que o palhaço faz parte da *convenção de teatro*. No entanto, minha afirmação é precisamente que o palhaço cria uma convenção de teatro peculiar através do uso dos princípios da prática do desencaixamento
- ⁹ Talvez o palhaço seja uma das formas mais rígidas e convencionais de artes cênicas, cheias de regras ocultas e padrões estabelecidos, mas isso é assunto para outro artigo.
- ¹⁰ É importante tornar o termo *palhaço* menos ambíguo, uma vez que uso duas formas ao longo do artigo: 1. o *artista palhaço*, entendido como o ser humano (um performer) que vivencia o palhaço; e 2. o palhaço vivenciado.

- ¹¹ Para Heidegger, “o equipamento – de acordo com a sua *equipamentalidade* – sempre existe em termos de pertencer a outro equipamento [...] antes que um ‘item individual’ de equipamento se revele [...] uma totalidade do equipamento foi descoberta” (Heidegger; Macquarie; Robinson, 2012, p. 97-98).
- ¹² Heidegger postula que um objeto faz sentido de acordo com sua função em um determinado contexto. Em outras palavras, o que um objeto é depende de como alguém o utiliza no contexto do mundo cotidiano, das práticas humanas em que está localizado. O relacionamento com os objetos deve basear-se em nossa experiência e conhecimento, que são incorporados e traduzidos em nossas ações cotidianas. Portanto, a palavra *equipamento* aqui é relativa ao uso diário de um objeto.
- ¹³ Há também uma visão positiva do vagabundo: eles representam a possibilidade de uma existência fora das normas, representam uma forma de liberdade da convenção. Essa é uma forma de liberdade mitologizada que pode ser percebida na cultura popular norte-americana. O vagabundo nesses casos é uma figura semi-heroica (Woody Guthrie, por exemplo).
- ¹⁴ *Keystone Cops Discovery!* é um curta-metragem disponível no YouTube <<https://youtu.be/JVNSQ72wvlc>> sobre Robert Cox e os policiais da Keystone.
- ¹⁵ Airtó Bassauri (@aitorbasba), membro da companhia de palhaços *Spymonkey*, realiza oficinas regulares em Londres, tendo os policiais da *Keystone* como fonte básica para o treinamento da fisicalidade cômica do palhaço.
- ¹⁶ “Fenomenologicamente falando, pode-se considerar o corpo experimentador como normativo, na medida em que gera normas por meio de ações e interações repetidas, cristalizando-se em hábitos. Por outro lado, de acordo com as abordagens foucaultianas, o corpo subjetivo não gera normas, mas é produzido por normas: normas sociais dominantes são incorporadas por meio de práticas de disciplina repetidas” (Wehrle, 2017).
- ¹⁷ Isso não significa que a estética corporal não exista, e o palhaço também tem sua estética, com nariz vermelho, cabelos de pé ou sapatos grandes, por exemplo. Eu reconheço que estamos vivendo em uma cultura que é obcecada por olhar para os corpos e tentar encaixá-los em algum tipo de padrão. Minha análise está focada na maneira como o corpo funciona, não na aparência dele.
- ¹⁸ Estou parafraseando intencionalmente Samuel Beckett: “Sempre tentei. Sempre fracassei. Não importa. Tentarei novamente. Fracassarei novamente. Fracassarei melhor!” (Beckett, 1983, p. 7).

- ¹⁹ Esta análise é baseada em uma rotina realizada pelo palhaço George Carl gravada para o programa de televisão alemão *Am laufenden Band*, em 1974. Disponível no YouTube: <<https://youtu.be/ZVLejQnFdGY>>. Acesso em: 11 jan. 2018. Eu recomendo.
- ²⁰ Esta é uma referência à fenomenologia de Merleau-Ponty através da leitura de Dreyfus (2004): *A Phenomenology of Skill Acquisition as the basis for a Merleau-Ponty Non-representationalist Cognitive Science*.
- ²¹ *Gags* devem ser entendidas aqui como micronarrativas que compõem uma estrutura maior – o que chamo de *partitura do palhaço*.
- ²² Essa expressão é uma mistura de dois conceitos estabelecidos por Eugenio Barba no seu *Dicionário de Antropologia Teatral*, e será desenvolvida em outro ensaio: “A observação de uma qualidade particular da presença cênica nos levou a diferenciar entre técnicas cotidianas, técnicas virtuosísticas e técnicas extracotidianas. É esta última que diz respeito ao artista. Elas são características da vida do artista, mesmo antes de qualquer coisa ser representada ou expressa” (Barba; Savarese; Fowler, 2005, p. 8).
- ²³ Tweedledum e Tweedledee, personagens tipo-palhaços encontrados em *Alice através do espelho* (*Through the Looking-Glass*, 1871 [2012]), de Lewis Carroll, destacam divertidamente o absurdo da lógica e da linguagem: “Eu sei o que você está pensando”, disse Tweedledum: “Mas não é assim”. “Pelo contrário”, continuou Tweedledee, “se assim fosse, poderia ser; e se fosse assim, não seria; mas como não é, não é. *Essa é a lógica!*” (Carroll, 2012, p. 225, ênfase minha).
- ²⁴ “No livro *Conceito da Mente* (*The Concept of Mind*), Ryle (2009) enfoca um erro particular, que é tipicamente praticado por filósofos da mente ou epistemologias, que desejam distinguir algumas ações ou *performances* que valem a pena ser notadas (i.e., realizações) de outras ações que são, em termos de percepção, similares (em um sentido específico de percepção) que não valem a pena ser notadas. O erro está justamente em somar, às realizações ou ações que merecem crédito, a algum tipo de qualidade extra não-perceptível” (Tanney apud Ryle, 2009, Introdução, p. xxxvii).

Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola; FOWLER, Richard. **The Dictionary of Theatre Anthropology: the secret art of the performer**. New York: Published for the Centre for Performance Research by Routledge, 2005.



- BECKETT, Samuel. **Worstward Ho**. London: Ed. John Calder, 1983.
- BERÉ, Marcelo de Almeida Libanio. 'Clown: A misfit by profession – Misfitness and clown's principles of practice'. **Comedy Studies**, London, v. 4, n. 2, p. 205-213, 2013. DOI: 10.1386/cost.4.2.205_1
- BERÉ, Marcelo de Almeida Libanio. **Poetics of Clown: Principles of Practice and Misfitness**. 2016. PhD Thesis – Royal Central School of Speech and Drama, University of London, Senate House, 2016.
- BOUISSAC, Paul. **The Semiotics of clowns and clowning: rituals of transgression and the theory of laughter**. United Kingdom: Bloomsbury Academic, 2015.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- CARROLL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass**. London: Vintage Books, 2012.
- CARROLL, Noel. **The Gold Rush, Interpreting the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 34-43.
- CHAPLIN, Charles. **My Autobiography**. New York: Simon and Schuster, 1964.
- DREYFUS, Hubert L. A Phenomenology of Skill Acquisition as the basis for a Merleau-Ponty Non-representationalist Cognitive Science. **International Research Area on Foundations of the Sciences (IRAFS)**, Vatican City, 2004. Available at: <http://www.irafs.org/irafs_1/cd_irafs02/texts/dreyfus.pdf>. Accessed on: 30 Jan. 2018.
- EISENBERG, Avner. **Eccentric Principles**. 2005. Available at: <<http://www.avnertheeccentric.com>>. Accessed on: 10 Sept. 2017.
- FERRACINI, Renato. **Ensaaios de atuação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- GREAVES, Tom. **Starting with Heidegger**. London/N.Y.: Continuum International Publishing Group, 2010.
- GROCK. **Life's a Lark**. London: William Heinemann LTD., 1931.
- HEIDEGGER, Martin; MACQUARIE, John; ROBINSON, Edward. **Being and time: A translation of Sein und Zeit**. Oxford: Blackwell Publishers, 2012.
- KOMPRIDIS, Nikolas. **Further Reflections on Heidegger, Technology and the Everyday**. New York: Routledge, 2006. (ed. Philosophical Romanticism).
- MAY, Shaun. **A Philosophy of Comedy on Stage and Screen: You Have to be There**. United Kingdom: Methuen Drama Bloomsbury, 2015.



NÖE, Alva. **Varieties of Presence**. London: Harvard University Press, 2012.

RYLE, Gilbert. **The Concept of Mind** (60 anniversary edition). London; New York: Routledge, 2009.

TOWSEN, John H. **Clowns**. New York: Hawthorn Book, 1976.

WEHRLE, Maren. The Normative Body and the Embodiment of Norms Bridging the Gap Between Phenomenological and Foucauldian Approaches. **Yearbook for Eastern and Western Philosophy**, Berlin, n. 2, p. 323-337, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1515/yewph-2017-0023>.

Marcelo Beré (aka Marcelo de Almeida Libanio) é palhaço. Doutor em Teatro com especialização em filosofia do clown pela Royal Central School of Speech and Drama – Universidade de Londres (2016), mestre em Teatro pela Royal Holloway and Bedford New College – Universidade de Londres (1992) e licenciado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (1984). É professor efetivo da Fundação Educacional do Distrito Federal desde 1986. É cofundador do Circo Teatro Udigrudi, em 1982, e atua como palhaço/produtor/diretor desde então.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2157-4367>

E-mail: marcelobere@me.com

Este artigo inédito, traduzido por Marcelo Beré e revisado por Eugênia Régis, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 05 de abril de 2019

Aceito em 29 de outubro de 2019

Editora-responsável: Ana Paula Hofling

Editora-responsável: Laura Cull Ó Maoilearca

Editora-responsável: Luciana da Costa Dias

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.