



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Psicologia – IP

Departamento de Psicologia Clínica – PCL

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – PPG PsiCC

**O PALHAÇO E O SUJEITO DO INCONSCIENTE:
DESDOBRAMENTOS SOBRE O HUMOR, O CHISTE E O CÔMICO**

Juscelino Moreira de Assis

Brasília

2022

Juscelino Moreira de Assis

**O PALHAÇO E O SUJEITO DO INCONSCIENTE:
DESDOBRAMENTOS SOBRE O HUMOR, O CHISTE E O CÔMICO**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes

Brasília

2022

**O PALHAÇO E O SUJEITO DO INCONSCIENTE:
DESDOBRAMENTOS SOBRE O HUMOR, O CHISTE E O CÔMICO**

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura, aprovada pela Banca Examinadora em 30 de Setembro de 2022:

Presidente: _____

Prof. Dr. Luiz Augusto Monnerat Celes
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura
Universidade de Brasília

Membro Interno: _____

Prof.^a Dr.^a Daniela Scheinkman Chatelard
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura
Universidade de Brasília

Membro Externo: _____

Prof. Dr. Cleber Cardoso Xavier
Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal

Membro Externo: _____

Prof. Dr. Denivaldo Camargo de Oliveira
Curso de Teatro
Centro Universitário IESB

Suplente: _____

Prof.^a Dr.^a Márcia Cristina Maesso
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura
Universidade de Brasília

Brasília
2022

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, participaram do processo de construção deste trabalho.

Ao grupo de pesquisa do Laboratório de Psicanálise e Subjetivação, pela cooperação e aprendizagem. Em especial à orientadora professora Terezinha de Camargo (In memorian), pela competência, dedicação, amizade e verve artística. Reuniões alegres e afetivas.

Ao professor Luiz Celes, que prontamente aceitou dar continuidade ao acompanhamento da orientação, pela colaboração, com sua atenção pontual nas devolutivas do texto, por acreditar na pesquisa, pela autonomia concedida.

À professora Daniela Chatelard, aos professores Denivaldo Oliveira e Cleber Xavier, participantes das bancas do Exame de Qualificação e da Defesa de Tese, pela disponibilidade e contribuição no desenvolvimento do estudo, por suas considerações significativas.

À família, pelo suporte, cuidado e carinho. A compreensão e a torcida foram fundamentais.

Às amigas e aos amigos que estiveram presentes nesse percurso, pelo companheirismo, acolhimento, apoio e incentivo. Pudemos compartilhar momentos singulares, interações e devaneios.

Ao Carlos Bohm, por nossos encontros descontraídos, pelo incentivo, pela acessoria técnica no manejo da apresentação virtual.

Às professoras e aos professores que tive a oportunidade de cursar disciplinas, todas pertinentes à temática do trabalho, pela sabedoria em transmitir o conhecimento.

Às palhaças e aos palhaços que fizeram parte da minha formação e do meu aperfeiçoamento na linguagem artística e no processo criativo, ensinamentos que foram fundamentais para a imersão na Palhaçaria.

À Psicanálise, representada por aquelas e aqueles que a transmitem de algum modo, pelos diálogos construtivos.

À Arlete Mourão, pela escuta, por provocar reflexões, o que me auxiliou nas elaborações necessárias durante boa parte do estudo.

Ser o que se é, quer dizer, descobrimo-nos a nós
mesmos para poder amar a vida. A vida para
mim, com todas as suas dores e tragédias, é
bela, me agrada, me diverte, me comove

(Fellini, 1974/1983)

Resumo

Como proposta desta pesquisa, buscou-se articular áreas de abordagem como a Arte, a Psicanálise e a Filosofia, ao tecer um diálogo em que o objeto de estudo é o Palhaço, associando ainda de modo complementar a perspectiva da Filosofia Teatral. Trata-se de um estudo teórico, com a hipótese de que o *Clown*, com sua linguagem artística e seu processo criativo, por meio do Humor, do Chiste e/ou do Cômico, convoca o sujeito do inconsciente em sua atuação, o que confere uma reflexão sobre a subjetividade na cultura, à medida em que se depara com questões relacionadas ao psiquismo nas relações humanas. O humor, com sua rebeldia, mostra que se pode rir do ridículo, da vulnerabilidade humana e tirar proveito da situação, sublimando o que poderia ser algo doloroso. O chiste revela a verdade escondida em instâncias psíquicas, com características muitas vezes sexuais e agressivas, que aparecem principalmente com a palavra fora do lugar de modo inusitado, causando o riso validado pelo ouvinte. Já o cômico costuma ocorrer por meio dos gestos, imagens que apontam para a mecanização da vida, quando acontece um efeito de distração, em situações automáticas do cotidiano. O palhaço, portanto, faz *poiesis* como artista cênico, atua com sua presença na relação com o outro/Outro – Espectador, público, plateia e, utilizando-se de tais mecanismos, provoca o comparecimento do sujeito do inconsciente, esse que também se manifesta nos sonhos, atos-falhos, lapsos, sintomas: “O Palhaço encena em cena Outra cena”.

Palavras-chave: palhaço; psicanálise; humor; chiste; cômico; sujeito do inconsciente.

Abstract

As a proposal of this research, we sought to articulate areas of approach such as Art, Psychoanalysis and Philosophy, by weaving a dialogue in which the object of study is the Clown, still associating in a complementary way the perspective of Theatrical Philosophy. This is a theoretical study, with the hypothesis that the *Clown*, with its artistic language and its creative process, through Humor, Joke and/or Comic, summons the subject of the unconscious in its performance, which gives a reflection on subjectivity in culture, as it comes across issues related to the psyche in human relationships. Humor, with its rebelliousness, shows that one can laugh at the ridiculous, at human vulnerability and take advantage of the situation, sublimating what could be something painful. The joke reveals the truth hidden in psychic instances, with characteristics that are often sexual and aggressive, which appear mainly with the word out of place in an unusual way, causing laughter validated by the listener. The comic, on the other hand, usually occurs through gestures, images that point to the mechanization of life, when there is a distraction effect, in automatic everyday situations. The clown, therefore, makes *poiesis* as a scenic artist, acts with his presence in the relationship with the other/Other - Spectator, public, audience and, using such mechanisms, causes the appearance of the subject of the unconscious, which is also manifested in dreams, parapraxis, slips, symptoms: "The Clown stages in scene Another scene".

Keywords: clown; psychoanalysis; humor; joke; comic; subject of the unconscious.

Resumen

Como propuesta de esta investigación, buscamos articular áreas de abordaje como el Arte, el Psicoanálisis y la Filosofía, tejiendo un diálogo en el que el objeto de estudio es el Payaso, aún asociando de manera complementaria la perspectiva de la Filosofía Teatral. Se trata de un estudio teórico, con la hipótesis de que el *Clown*, con su lenguaje artístico y su proceso creativo, a través del Humor, Chiste y/o Cómico, convoca al sujeto del inconsciente en su actuación, lo que da una reflexión sobre la subjetividad en la cultura, ya que se encuentra con cuestiones relacionadas con la psique en las relaciones humanas. El humor, con su rebeldía, demuestra que uno puede reírse del ridículo, de la vulnerabilidad humana y sacar ventaja de la situación, sublimando lo que podría ser algo doloroso. El chiste revela la verdad oculta en instancias psíquicas, con características muchas veces sexuales y agresivas, que aparecen principalmente con la palabra fuera de lugar de forma inusual, provocando risas validadas por el oyente. Lo cómico, en cambio, suele darse a través de gestos, imágenes que apuntan a la mecanización de la vida, cuando hay un efecto de distracción, en situaciones cotidianas automáticas. El payaso, por lo tanto, hace *poiesis* como artista escénico, actúa con su presencia en la relación con el otro/Otro - Espectador, público, audiencia y, valiéndose de tales mecanismos, provoca la aparición del sujeto del inconsciente, que también se manifiesta en sueños, actos fallidos, lapsus, síntomas: “El Payaso escenifica en escena Otra escena”.

Palabras clave: payaso; psicoanálisis; humor; chiste; cómico; sujeto del inconsciente.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO.....	12
ASPECTOS DA PSICANÁLISE.....	14
PERSPECTIVA DA FILOSOFIA TEATRAL.....	16
CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA.....	18
PERCURSO DO AUTOR ENQUANTO PALHAÇO.....	24
1.0. O PALHAÇO.....	32
1.1. Origem da palavra e um pouco da história.....	32
1.2. A linguagem artística.....	36
1.3. O Branco e o Augusto em seus opostos.....	44
1.4. Da perda ao riso.....	49
1.5. Arte e Psicanálise: o palhaço e o psicanalista.....	52
1.6. Ao brincar, surge o infantil.....	56
2.0. O HUMOR.....	62
2.1. Humor e ridículo.....	62
2.2. Rir de si.....	64
2.3. O lugar do mal-estar.....	70
2.4. Uma saída perante a angústia.....	73
2.5. Processo sublimatório.....	76
2.6. Traços humorísticos do Palhaço.....	80
3.0. O CHISTE.....	83
3.1. Chiste e palavra.....	83
3.2. A palavra fora de lugar.....	84
3.3. A técnica do chiste.....	87
3.4. Analogia com o trabalho do sonho e o infantil.....	91
3.5. O chiste na palhaçaria.....	94
4.0. O CÔMICO.....	97
4.1. Cômico e gesto.....	97
4.2. Características do mecanismo.....	100
4.3. Dimensão cultural.....	107

4.4. A comicidade no Palhaço	110
5.0. O SUJEITO DO INCONSCIENTE.....	113
5.1. Máscara que desmascara	113
5.2. O saber sobre o inconsciente	116
5.3. As formações do inconsciente, o sonho que circunda a fantasia e o estranho	121
5.4. Mediação pela Arte	125
5.5. O inconsciente pela via da análise e os três registros.....	131
6.0. O SUJEITO DO INCONSCIENTE E O PALHAÇO.....	137
6.1. Desvelamento – Uma fotografia da verdade em ato cênico.....	137
6.2. O Palhaço encena em cena Outra cena.....	144
7.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	158

APRESENTAÇÃO

CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO

A pesquisa surgiu com base no recorte do fenômeno, após o trabalho de mestrado “O riso pela lógica do palhaço na *Clinicanálise* do sofrimento psíquico grave” (Assis, 2010), cujo cenário desse estudo de campo foi uma instituição pública psiquiátrica do Distrito Federal-DF. Foram realizadas videografações em parceria com a UnB/TV, em três dias consecutivos de intervenções com uma dupla de palhaços, com o objetivo de analisar imagens produzidas. Riso; Brincadeira; Socialização; Ressonância Afetiva e Expressão Subjetiva foram as categorias de análise, aspectos clínicos nesse âmbito.

O caminho percorrido para elucidar o tema foi o da linguagem artística do Palhaço, considerada nesta pesquisa como aquela que representa o artista que trabalha com essa figura em seu modo particular de ser, algo em comum no sentido da base técnica, em que, por mais que cada um tenha seu processo criativo, o conhecimento produzido, quer seja quem encena na rua, no teatro, no circo, exige uma base formativa que serve de referência.

Tem como objetivos: investigar a relação da linguagem artística do Palhaço com seu processo criativo, por meio de aspectos psicanalíticos do Humor (Freud, 1927/2014) e do Chiste (Freud, 1905/2017), bem como filosófico do Cômico (Bergson, 1900/2018) e tecer um diálogo entre o Palhaço e a Psicanálise, ao trazer para a cena o sujeito do inconsciente.

Refere-se a um estudo teórico, por meio de investigação bibliográfica em conteúdos de livros, periódicos científicos, dissertações, teses, articulando os conteúdos com filmes, espetáculos teatrais, vivências do cotidiano, acerca dos temas referidos, no sentido de um melhor entendimento desse fenômeno. Transita entre os campos da Arte, da Psicanálise e da Filosofia, tendo a Filosofia Teatral como perspectiva complementar, haja vista a

complexidade do objeto em foco. Portanto, tem um caráter multidimensional e, a partir de tais estudos é feita a análise dos elementos que o Palhaço utiliza para compor seu repertório de ação ao dialogar com a cultura, o que subsidia uma reflexão sobre o sujeito do inconsciente.

Após certo tempo de elaboração das perguntas de investigação, que passaram a ser notadas no cotidiano do palhaço na sociedade e não apenas em um ambiente específico, ocorreu de pensar o que poderia advir por meio de sua relação com o outro/Outro (?) (Público, plateia, espectador): o palhaço é capaz de convocar o sujeito do inconsciente?

Ante o caminho percorrido pelo autor na Arte e na Psicanálise, isto é, pela formação em Palhaço e pelo percurso psicanalítico, essa trajetória permite articular os conhecimentos adquiridos com o objeto de estudo e o recorte de investigação da hipótese sugerida, que é a seguinte: o palhaço convoca o sujeito do inconsciente, a partir de sua linguagem artística, utilizando-se do Humor, do Cômico e/ou do Chiste (O Palhaço encena em cena Outra cena).

Um problema latente no desenvolvimento do processo de pesquisa como um todo é encontrar um método capaz de se estabelecer enquanto ciência, sem deixar de lado as hipóteses elencadas nos objetivos do projeto. Porém, “a insuficiência metodológica da psicanálise enquanto verificação, controle e objetivação não a invalidam como método científico . . . há uma dependência intrínseca entre o método e a teoria” (Marcos, 2010, p. 102).

Evidencia-se a importância do método de investigação deste trabalho em compor uma seleção dos temas abordados, de modo que transpareça os objetivos em pauta. O autor em *ação na composição de sua obra*: “*um obstáculo, um impasse ou um tropeço coloca o pesquisador em trabalho de transferência ao texto escutado ou lido. As lacunas do texto levam às perguntas, e o método psicanalítico ensina que a verdade está aí e não na resposta*” (Mezêncio, 2004, p. 111).

O texto está dividido em seções. Em princípio, os ASPECTOS DA PSICANÁLISE e a PERSPECTIVA DA FILOSOFIA TEATRAL são apresentados como abordagens que compõem certos pontos de embasamento do caminho percorrido na tentativa de elucidar o fenômeno em questão. Na sequência, a CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA retrata o território contextual em que o *Clown* circula. Em seguida, é descrito o PERCURSO DO AUTOR ENQUANTO PALHAÇO, seu processo de formação e atuação. Quanto às demais, cada uma está dividida em partes elaboradas de modo a abranger o conteúdo suposto para chegar na hipótese de investigação da tese: O PALHAÇO, O HUMOR, O CHISTE, O CÔMICO, O SUJEITO DO INCONSCIENTE, O SUJEITO DO INCONSCIENTE E O PALHAÇO. Sendo que o primeiro tópico de cada seção é exposto por sua definição ou aspectos conceituais: ORIGEM DA PALAVRA E UM POUCO DA HISTÓRIA, HUMOR E RIDÍCULO, CHISTE E PALAVRA, CÔMICO E GESTO, MÁSCARA QUE DESMASCARA, DESVELAMENTO – UMA FOTOGRAFIA DA VERDADE EM ATO CÊNICO, O PALHAÇO ENCENA EM CENA OUTRA CENA, que correspondem respectivamente aos títulos descritos anteriormente. Por fim, algumas reflexões acerca do estudo.

ASPECTOS DA PSICANÁLISE

O saber psicanalítico como ciência é um tema polêmico ao se referir sobre a subjetividade, considerada complexa e mesmo sem uma completude, um acabamento que poderia ser quantificado, como o que ocorre com as emoções e os sentimentos, características intrínsecas ao ser humano que não podem ser mensuradas pela dimensão empírica.

Acerca dessa concepção, Mezêncio (2004) aponta Lacan como um dos teóricos preocupados em compreender a Psicanálise a partir de uma interlocução com a Ciência e a

Filosofia, o que trás a reflexão psicanalítica de que o sujeito é nao-todo, cindido. Por isso a dificuldade em lidar com aquilo que é de mais subjetivo da pessoa, sua singularidade, a verdade, quer seja o inconsciente. Esse “. . . não-todo significa que nem tudo é passível de ser simbolizado, que existe um real irreduzível” (p. 108), sendo o real aqui diferente da realidade, ou seja, algo de um nível inacessível.

Essa imprecisão enquanto conhecimento da subjetivação pretende buscar maneiras de se lidar com aquilo que não é disponível comumente, já que

o saber inconsciente tem o estatuto de uma articulação particular entre a verdade e o real, é contingente, tem estrutura de ficção e, como tal, pode enganar. A função do engano e do desconhecimento é fundamental, já que abre a brecha na qual o real pode emergir (Mezêncio, 2004, p. 109).

Ao perceber a emergência de questões subjetivas que aparecem independente da vontade e do querer conscientes, “é necessário ter em mente que o sujeito da psicanálise, o sujeito do inconsciente – ainda que identificado por Lacan ao sujeito da ciência – é indemonstrável, não-quantificável, é suposto” (Mezêncio, 2004, p. 109). Marca invisível que não se deixa ler, mas que existe mesmo fora de um circuito de compreensão absoluta. Característica singular que gira em torno do desejo, aquilo que está no nível da falta, do não representado, na medida em que “o saber inconsciente deve ser inventado, não conhecido” (p. 110).

Para tanto, a criação de algo novo pode ser considerada como ponto marcante e emergente no que se refere à exploração da subjetividade, haja vista que situações atuais são problematizadas por facetas que clamam por algo a mais do que aquilo que o empirismo consegue lidar. Nesse sentido, “as construções teóricas são o resultado desse esforço de transmissão e in-venção do saber em jogo na psicanálise” (Mezêncio, 2004, p. 110). Tópico cuja importância está em desenvolver uma base que seja capaz de transitar por uma prática

clínica que possibilite acessar o que pode ser concebido dentro de uma visão mais ampliada de particularidades humanas.

Contudo, devido ao estatuto de que, mesmo por meio de um trabalho permeado pela diversidade de recursos concebidos para acessar os sentidos da vida, “a psicanálise demonstra que qualquer tentativa de dizer toda a verdade está fadada ao fracasso. Há um furo no saber que advém de seu pressuposto básico: o sujeito da psicanálise, o sujeito dividido” (Mezêncio, 2004, p. 110). Suposição de que, por mais que se tenha todo um arcabouço de conhecimento acerca da questão do sujeito, existem pontos de lacunas, circunstâncias que escapam, algo que se perde.

Como a pesquisa teórica não tem necessariamente um desfecho sistemático quanto à composição de suas partes e à elaboração do passo a passo para elucidar o fenômeno do objeto de estudo, uma das ideias cabíveis é a apropriação do autor quanto à um formato que seja melhor evidenciado o caminho percorrido, o que corrobora com o que Mezêncio (2004) reflete: “pensamos que a pesquisa psicanalítica na Universidade deve valer-se da própria psicanálise como método” (p. 111).

PERSPECTIVA DA FILOSOFIA TEATRAL

Partindo da proposta de uma concepção mais abrangente em relação aos acontecimentos humanos, a Filosofia Teatral, conforme Dubatti (2016), explora o repertório do artista cênico dentro de um contexto amplo, onde ocorre a atuação, por meio de uma *poiesis*, diante do convívio com o espectador, podendo incluir “a dança, o teatro de animação, a performance, o novo circo, a narração oral, o *clown*, o *stand up*. . . Quando me refiro à filosofia do teatro, incluo, portanto, todas as manifestações das artes conviviais que produzem

poiesis corporal e expectativa” (pp. 20-21). O teatro, nesse âmbito, é um modelo de representação social, em que o ator trabalha questões referentes ao universo da sociedade.

Para Dubatti (2016), essa vertente busca estudar não somente a teoria teatral em si, mas tudo o que está envolvido com a proposição estética, tanto o ator, o cenário, a linguagem, os valores, quanto o espectador, outros entes que estão relacionados com o mundo e seus aspectos humanos, no sentido de desconstruir as ideias centralizadoras em campos de saber unívocos, para pluralizar as construções de sentido, um estudo que abrange a complexidade do ser: “uma filosofia do teatro é, portanto, uma filosofia da práxis humana” (p. 30). Nesse sentido de ser algo do nível da experiência, o autor traz a ideia do convívio como sendo aquilo que acontece pelo encontro, com a presença entre as partes, em determinado território. Enquanto *poiesis* é tratada como um ente corporal que se produz nessa relação do momento poético dentro da teatralidade, uma produção artística consciente, performática. E a expectativa seria o estado de receber o ente poético a partir de tal relação convivial, em que o outro participa ativamente como espectador, ocupando tal lugar.

O teatro como singularidade do acontecimento comporta a experiência vivida pelo ator com sua presença, corpo que age no ao vivo do agora, que media um ato com o espectador, compondo *poiesis* (Dubatti, 2016), interpolando ações e reações, convivência interativa que produz vida, semelhante ao caráter performático concebido pelo Palhaço, que age de forma extracotidiana e extraordinária, por uma lógica de enxergar o mundo e se colocar, que pode afetar-se, emocionar-se, estimular-se diante do encontro convivial. Um modo próprio de agir, com a busca por autoconhecimento, desenvolvendo habilidades e jogos envolvendo prontidão para situações inusitadas, ao se relacionar com o outro. Cada encontro é uma relação nova que acontece (Rosevics et al., 2014).

O Palhaço, a partir dessa perspectiva, amplia o modo de se relacionar com o sujeito, o que possibilita a compreensão do que está na cena, com a consciência da presença do outro,

proporcionando uma ampliação do repertório estético, uma representação de si mesmo, em que desempenha os próprios papéis sociais, mostrando seus sentimentos e emoções, aspectos de sua subjetividade. Pode-se considerar, por meio de uma articulação com as ideias de Dubatti (2016), que o *clown* é um artista que interage no “. . . espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-espectatorial” (p. 37), entendimento do que é o teatro para o autor. Mesmo assim, a palhaçaria tem suas particularidades.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

O desconforto inerente na humanidade pede que o sofrimento seja acalentado pela beleza material de forma geral. Entretanto, aspectos relacionais, que situam a saúde mental em outro terreno, estão ligados à parâmetros comportamentais, os quais se validam nos afetos, enquanto sentimentos e emoções verdadeiros. Entendendo que o empirismo ainda é prevalente na sociedade científica, situar essa questão é concordar que aspectos da subjetividade envolvendo o inconsciente e, logo o sujeito inserido nessa conjuntura, clamam por uma visão mais singular.

Tal angústia está diretamente relacionada à um aspecto que nos faz refletir o desprazer. Para Richter (2015), a sociedade globalizada cobra um nível de comportamento politicamente correto, em que se faz necessário estampar rostos sorridentes nas redes sociais, o que consome considerável energia psíquica, restringindo a naturalidade e a essência do riso. Nisso, aspectos da subjetivação pedem uma visão mais crítica, até mesmo como modo de ser e estar nas relações. Que possibilidades seriam viáveis de serem traçadas como recurso clínico na cultura, ao convocar a complexidade da existência? Já que o social exige do outro um padrão por vezes inatingível em sua essência no sentido da felicidade.

Em “O mal-estar na civilização”, Freud (1929/1996) apresenta algumas medidas para suportar as dificuldades da vida: “derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela” (p. 83), sendo a Ciência e a Arte inseridas nas duas primeiras formas, respectivamente. A religião não se coloca nesse conjunto. Quanto a esse tópico, o autor problematiza com seu amigo Romain Rolland questões acerca da religião como sendo uma ilusão, um sentimento oceânico e algo essencialmente subjetivo. Diante de uma situação de sofrimento ou desprazer, seria a religião capaz de amenizar esse desconforto? A célebre frase de Goethe traz uma reflexão sobre isso: “Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion; Wer jene beide nicht besitzt, der habe Religion!” - ‘Aquele que tem ciência e arte, tem também religião: o que não tem nenhuma delas, que tenha religião! (Freud, 1929/1996, p. 82).

Por consequência, o princípio do prazer é considerado como objetivo de vida. Contudo, Freud (1929/1996) acredita que a felicidade existe somente como um fenômeno ocasional. Rodrigues (2015) corrobora Freud no quesito da felicidade que, apesar de sua popularidade, distancia-se da contemplação duradoura, à medida que passa por uma idealização sem as condições de ser percebida como um pertencimento eterno: “embora o senso comum crie a ideia de felicidade como coisa palpável e possível de alcançar, analiticamente ela só pode ser concebida como algo breve, que logo se desfaz” (p. 122). Haja vista que não existe um código efetivo que transforme problemas em soluções. Mas sim ofertas de produtos de consumo científicos e tecnológicos na promessa de se garantir na vida e ser feliz, “. . . os comprimidos contra a infelicidade, a medicalização da alma e o entorpecimento de nossa capacidade de sofrer” (p. 124)

Segundo Freud (1929/1996), o sofrimento pode ameaçar por alguns caminhos, como o corpo, o mundo externo e as relações. Muito mais do que obter prazer, evitar o desprazer é um

desafio. E não é pela via da felicidade que a Psicanálise concebe esse caminho, tampouco pela anestesia medicamentosa ou pelo entretenimento midiático. Rodrigues (2015) menciona que “. . .a contemporaneidade promove um contexto de evitação de confrontos, em que os conflitos são negados” (p. 137). Face a isso, existem algumas formas para atingir um nível de sensação apaziguadora e uma maneira de captar essa motivação seria por meio da atuação do Palhaço. Este trafega pelas trilhas da humanidade histórica, cultural, social, política, ideológica, entre outras dimensões, que atravessam o sofrimento.

O Palhaço resgata sua dignidade perdida por censuras e modos vacilantes de repressões do outro, para expor em liberdade o que faz parte de si, independente do que lhe possa impedir de ser, do que prejudica o movimento de ir e vir livremente. Assim, reflete isso como possibilidade humana, aspecto da subjetivação na cultura, por meio da “capacidade de rirmos de nós mesmos, de nossa forma de ser, de nossas mazelas e de nosso destino, a partir de um lugar consciente, amoroso e transformador” (Vigneau, 2018, p. 44).

À medida que o inconsciente está repleto de mensagens condensadas e deslocadas, o que é colocado para dentro da mente sem nenhuma elaboração passa a não ser significado pela via da fala e, assim, permanece obscuro para a pessoa, a não ser pelo contorno de outras vias, como o sintoma. Com base nessa visão conflituosa, Vigneau (2018) concebe que o Palhaço tem a sensibilidade de atingir pontos cruéis, como a possibilidade da morte, potencialidade que ajuda a “elaborar o elixir capaz de desfazer o feitiço” (p. 123).

Cada pessoa é exclusiva referente às suas particularidades, todavia há algo em comum que dá sentido à existência, à própria vida em si. Manter certo equilíbrio não é tarefa fácil, tendo em conta que o sofrimento está inserido na sociedade de modo que preencher os vazios tamponando os buracos da realidade não é o caminho da certeza do bem-estar. Em vez disso, perceber que a falta é algo característico ao ser humano pode aliviar a ansiedade em ter de

cumprir com o que não se consegue obter, “. . .um movimento tão vital como lento, que precisa de tempo e cuidado, de paciência e de fé” (Vigneau, 2018, p. 128).

Um atributo especial que o Palhaço possui é o de conceber um relacionamento com o outro, baseado em sua aprendizagem em função da linguagem artística e do processo criativo que são aperfeiçoados com o tempo, o que proporciona o surgimento de fatores pessoais incluindo artifícios do Humor, do Chiste e/ou do Cômico como qualidades fundamentais para a conquista do riso, apesar de que cada um apresenta um modo diferenciado de funcionamento.

Freud (1927/2014) deduz basicamente que o humor é a habilidade de rir de si mesmo e que é instituído pelo envolvimento de duas pessoas, diminuindo a censura e elevando o ego, ao tratar de fatos problemáticos, da miséria humana.

Acerca do chiste, traduzido muitas vezes superficialmente como piada, Freud (1905/2017) declara sua íntima ligação com o inconsciente, cujo canal de acesso requer a participação de três pessoas. O riso é obtido após a emissão do conteúdo, com a aprovação do terceiro que participa do fenômeno.

Quanto ao cômico, Freud (1905/2017) não se aprofunda nessa temática em relação ao seu conceito e efeito. Mas opina sobre seu caráter imagético, que abrange o não sentido. Bergson (1900/2018), no entanto, consegue articular melhor a noção da comicidade e seu uso na prática, ao declarar que esse acontecimento surge quando algo humano se transforma em coisa, além de evidenciar outras facetas.

Assis (2016) relembra outras correntes filosóficas do riso, como a Teoria da Superioridade por Thomas Hobbes, em que “. . . nós rimos porque sentimos ‘uma glória repentina’, o riso é concebido em frente à doença, desgraça e fragilidades alheias. . . uma forma de se sentir superior” (p. 5), e muitas vezes está “. . . relacionada à agressão. Por humor agressivo, entendemos 'rir de' alguém, isto é, ver a outra pessoa como um oponente ou

adversário” (Tabacaru, 2015, p. 117), como rir da imbecilidade do outro, de algum extremo de características físicas ou partes do corpo; a Teoria da Incongruência, em Kant e em Schopenhauer, “. . . parte de um fundamento de que uma espécie de expectativa, montada pela a nossa razão, foi frustrada de forma repentina” (Assis, 2016, p. 6), exemplificada como um homem forte que tem a voz fina, sendo que “a diversão, neste caso, surge do sentimento de surpresa, visto que o discurso encaminha um significado diferente daquele antecipado pelo ouvinte” (Tabacaru, 2015, p. 120); e Saliba (2017) exhibe a Teoria do Alívio, atribuída à Freud, em que “. . . localiza-se no sentido prazeroso resultante do alívio da despesa psíquica quando se elabora uma situação conflitiva. . .”, (Saliba, 2017, p. 14) por meio de recursos como o chiste.

São muitas teorias acerca do rizível, suas causas e conseqüências, dimensões próprias que cada uma apresenta, contextualmente, de acordo com o caso. Nenhuma, necessariamente, anula a outra em seus conceitos e práticas. Podem ser correlacionadas, contudo nem sempre isso é possível e, então, são tomadas separadamente pelas suas funções específicas. Apesar do objetivo maior ser o riso, não é sempre que se tem esse resultado, pois são diversos fatores que participam do manejo. Ademais, é importante compreender que, mesmo tendo um caráter subversivo e devido à amplitude teórica, tem-se o cuidado de não causar danos à quem quer que seja, quando se trata de inserir a aplicação prática dessas proposições. E geralmente há um acordo, algo simbólico, com os participantes do evento em curso, para que, tanto ética quanto esteticamente, transcorra sem prejuízos, de qualquer natureza, entre as partes envolvidas.

Marcos (2010) ressalta que “. . . é preciso dizer que os princípios norteadores da pesquisa em psicanálise não são diferentes daqueles que estabelecem seu exercício clínico” (p. 102). A autora elucida que a pesquisa em Psicanálise não utiliza um instrumento elaborado, mas tem a ver com o desejo do autor em sua investigação. Repertório tido como

Psicanálise em Extensão, que “trata-se de uma abordagem, a partir da ética da psicanálise, de problemáticas que envolvem o sujeito enredado nos fenômenos sociais e políticos, não estritamente ligados ao tratamento psicanalítico” (p. 107), que expande a escuta clínica tanto para outros espaços possíveis, como transita em abordagens diferenciadas que tratam do sujeito. Ferraz (2009) argumenta: “Se a psicanálise é capaz de se pensar também de fora de si, e com isso abre em si mesma a possibilidade de novas conexões, quer dizer, se ela também se expande para o campo social e, assim, encontra zonas de vizinhança, pode, então, criar novos caminhos para entendimento do sujeito” (Ferraz, 2009, p. 87).

Campo que é marcado por um saber que se constitui na prática, pela invenção, criação de algo novo que se estabelece enquanto medida clínica possível, visto que o sujeito está inserido na cultura e nela perpassa os processos de subjetivação. Nas relações, “a articulação entre o sujeito e a sociedade faz parte da trama teórica e clínica da psicanálise. Basta lembrar que o sujeito se constitui a partir do Outro simbólico” (Marcos, 2010, p. 107).

O Outro, correspondente que se liga à cultura, tida como estabelecadora de questões que refletem o modo de ser no mundo, é associado ao que vem de fora, o que pode ser um agente facilitador ou dificultador em relação aos processos de constituição subjetiva. Compreensão psicanalítica que emerge na estruturação psíquica do sujeito e que engloba os fenômenos sociais, pois “. . . não se aplica somente ao sofrimento psíquico, mas também aos fatos humanos, individuais ou coletivos, patológicos ou não” (Marcos, 2010, p. 108).

Por sua parte, a Filosofia Teatral, complementarmente, oferece uma composição performática com base no acontecimento convivial entre o ator e o espectador, utilizando-se da *poiesis*, que “. . . é justamente aquilo que não se torna texto, aquilo que acontece no acontecimento, que é incapturável pelo texto e não pode ser escrito” (Dubatti, 2016, p. 142), corpo poético. Via em que o Palhaço relaciona-se com o sujeito e proporciona o aparecimento de particularidades subjetivas dos participantes no encontro suposto. Concepção que mostra o

quanto a possibilidade dessa relação é um importante aspecto que faz emergir características singulares nesse processo criativo, tendo em vista o surgimento de questões normalmente veladas socialmente.

PERCURSO DO AUTOR ENQUANTO PALHAÇO

Torna-se importante trazer parte da minha trajetória enquanto Palhaço, no sentido de nortear essa Arte, que há tempos é representada na sociedade.

Quando completei um ano de idade, tive uma festa de aniversário com o tema “Palhaço”, algo que já surgia como lúdico. Uma fotografia revela que a ornamentação foi conforme pedia o evento: o bolo, os enfeites, minha roupa, eram de palhaço. Meu nome estava estampado em letras grandes na cortina atrás da mesa. Uma música que me vem a mente como lembrança da infância é “Carnaval do J.K.”, do palhaço Carequinha:

“...Como pode o Juscelino

Viver longe de Brasília,

J.K. tá cá e lá

J.K. tá lá e cá,

Juscelino bom menino

Que nasceu para voar,

Passa, passa um avião

Será ele ou não...”

Eu até que apreciava essa música, era divertida, compunha a coletânea de um vinil amarelo, o qual eu ouvia bastante. Mas tinha uma invenção que minha irmã, meu irmão, primas, primos, ficavam cantando, acho que era para me provocar, porque sabiam que eu não gostava: “Juscelino Kubitscheck, põe no fogo e não derrete, para fazer caminhonete e vender

na casa do Donizete!”. Não sei por que, mas eu não me acostumava com essa intenção de brincadeira. Posteriormente fui me adaptando, reconhecendo mais sobre a origem do meu nome, o fato de que meu pai era fã do presidente, por eu gostar muito de Brasília, cidade com um pôr-do-sol espetacular.

O tempo passou e em 1996 comecei um curso de teatro no Serviço Social da Indústria – SESI, dando seguimento depois nos grupos “Celeiro das Antas” e “Ossos do Ofício”. Foram alguns anos imersos nesse ramo, com a participação em espetáculos como “Brincantes do amor divino” (2001) e “Girar” (2003). Dois personagens que fizeram parte da minha experiência como trabalho de ator e me despertaram para a percepção do estado de presença e a lógica do Palhaço foram, respectivamente, o José, dupla com Maria na história da Sagrada Família; e o Exu, enredo sobre os contos dos Orixás. Pude representá-los conforme o processo de criação que se pautou no método “Dança Pessoal”, desenvolvido pela bailarina e professora Graziela Rodrigues, com a construção da minha própria partitura corporal, o que me possibilitou algo diferente, como brincar em cena. O texto foi criado em conjunto com os demais do elenco, no decorrer do trabalho.

Já na graduação, cujo ingresso aconteceu em 2001, tive a oportunidade de realizar uma pesquisa pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, intitulada “Humanização no universo lúdico da criança”, quando então fiz o primeiro curso de Palhaço, juntamente com outros estudantes de várias áreas de graduação da Universidade de Brasília – UnB, situação essa em que fui batizado pelo nome de palhaço Marreco. A ideia era sair em duplas de palhaços nas Unidades de Internação Pediátrica do Hospital Universitário de Brasília – HUB e avaliar a percepção das intervenções pelos acompanhantes e profissionais da saúde. Outra situação que também tive problemas com o nome foi no batismo de *clown*. Eu ficava pensando que havia tantos outros, por que logo aquele? Aceitei, em princípio, por conta da logística ao ser batizado, que tem a ver com um desfile que acontece e

é com base no jeito de ser, no modo como se caminha, olha, mexe, gesticula, fala, posturas e atitudes, e outras características pessoais dilatadas. Atualmente, não consigo pensar em outra possibilidade, pois tem uma história correspondente. E eu até brinco que meu nome de palhaço é Marreco, porque minha família é de Patos (de Minas).

Certa vez, em visita à uma enfermaria pediátrica desse hospital, ocupada por uma criança que estava internada acompanhada de sua mãe, eu estava sozinho, atuava como palhaço Branco, figura com a qual eu mais me identificava quanto à certas características (Perfeccionista, sistemático, metódico, profissional da saúde), propondo e dominando o jogo. Contudo, em determinado momento, esbarrei na mesa que tinha um copo de suco, deixando-o cair. Foi quando a criança começou a dizer que iria contar para todos do setor o que havia acontecido, tomando para si a situação e liderando o caso. O que me restou foi aceitar aquela condição de perdedor, sem reclamar, assumindo o que eu tinha feito. Posteriormente, no corredor, enquanto ela contava para outras crianças, comecei a soltar bolhas de sabão, quando vi que seu olhar mudou para mim. Ofereci para ela brincar, como um gesto de fazer as pazes e ela concordou. Nos dias seguintes, fiquei refletindo sobre como eu negava ser Augusto (Mais atrapalhado, que tropeça, algo assim), talvez por resistência, defesa ou julgamento de valor sobre essa condição.

No decorrer dos anos seguintes, meu objetivo foi aprimorar a linguagem artística do Palhaço. Busquei fazer cursos com alguns mestres da palhaçaria nacionais e internacionais: Roberto Birindeli (2003); Marcelo Alves (2003); Dênis Camargo (2006); Hilary Chaplain (2006); Lérís Colombaioni (2006 e 2007); BP Zoom –Bernard Collins e Philippe Martz (2007); Chacovachi (2007); Doutores da Alegria/Palhaços em Rede – Raul Figueiredo, Roberta Calza e Val de Carvalho (2007); Ésio Magalhães (2007); Loco Brusca (2007); Julien Cottureau (2010); Ish Theater – Fyodor Makarov, Yolana Zimmerman e Noam Rubinstein (2010); La Mínima – Domingos Montagner e Fernando Sampaio (2010). Muitos deles

ministravam essas oficinas em festivais, como o “Festclown” em Brasília, bem como o “Anjos do Picadeiro” no Rio de Janeiro e em Salvador. Tenho muito a agradecer a esses grandes artistas pelos ensinamentos passados, vivências que irei levar para a vida toda. Em 2006, tirei o Registro Profissional de Palhaço, conhecido como DRT (Por ser emitido pela Delegacia Regional do Trabalho), por meio da atuação teatral, cursos até então realizados, pelo caminho artístico percorrido.

Em 2007, participei da primeira edição do Programa de Formação “Palhaços em Rede”, conduzido pelos “Doutores da Alegria”, organização que introduziu a Arte do Palhaço no universo da saúde. Teve como resultado a obra “Palhaços de Plantão”, em formato de cabaré musical. Recordo bem que em uma das apresentações, no antigo Teatro Galpão, hoje Teatro Hugo Rodas, em Brasília, eu estava em cena com a palhaça Gelatina, tocávamos flautas juntos, ela uma do tipo Barroca e eu uma Germânica, a cantiga popular “Peixe Vivo”. Estávamos concentrados, era um número mais sério, ela sempre acertando, tentando me ensinar, e eu errando, ela mais na figura do Augusto, professora, e eu mais na do Branco, aluno. E, surpreendentemente, caiu do teto uma Folha de Gelatina (Filtro para iluminação) vermelha, na nossa frente. Não teve como continuarmos sem parar e comentar sobre aquilo. Fui até lá, peguei, dei de presente para ela e disse: “Gelatina!”. Pude perceber que o público ficou contagiado, fomos aplaudidos por esse improviso, um gesto poético. Demos seguimento à música que, por sinal, compôs com a estética do acontecido. Foi emocionante!

Coordenei o “Grupo Nariso”, composto por palhaços que se apresentavam na Clínica Pediátrica do Hospital das Forças Armadas, instituição onde trabalhei de 2005 a 2008. Além da iniciativa do Projeto “Criolina e Batalhão de Palhaços - Arte em Ação na Saúde Mental”, evento esporádico que acontece no Hospital São Vicente de Paulo – HSVP, com a parceria de músicos e artistas colaboradores. Tínhamos visitas programadas duas vezes na semana, com atuação primeiramente nas enfermarias pediátricas, e às vezes escapulíamos para outras

clínicas. Não me esqueço de quando falei para a palhaça Mimosa que eu gostaria de aprender a prestar continência com os militares, eu achava aquilo um modo muito particular de cumprimento, não entendia o seu uso. Decidimos fazer essa saudação com as pessoas fardadas que encontrávamos pelo caminho e demonstravam de alguma maneira que corresponderiam nosso ato gestual. Provocamos desde a seriedade na devolutiva dessa ação, até a descontração, com risos e diálogos. E certo desconcerto, pela subversão da ordem estabelecida, o que possibilitou uma crítica sobre a estrutura organizacional. O grupo, no geral, era bem aceito e realizávamos avaliações periódicas para refletir sobre as potencialidades e fragilidades, e tínhamos supervisão de uma psicóloga do hospital.

2010 foi o ano que defendi a dissertação de mestrado, como já descrito. Após esse período, ministrei cursos de Palhaço para estudantes da Escola Superior de Ciências da Saúde – ESCS, lugar onde exerci a docência de 2011 a 2017. Nos encontros, eram desenvolvidos princípios básicos para o batismo de Palhaço, tais como: presença, escuta, olhar periférico, estado de ridículo, situação inusitada, atenção, encontro, relação, jogo, improviso, criatividade, ação e reação, expressividade, brincadeira, percepção, curiosidade, descoberta, surpresa, erro, apoio, generosidade, gestualidade, tônus, eixo, arquitetura, modelagem, movimento, coordenação, ritmo, bizarrice, exagero, transformação, caricatura, entre outros recursos aplicados. Ao final, era solicitado um poema, abordando o que puderam vivenciar, como a da palhaça Pastilha, escrito em 2012:

“A Essência”

E quando pensamos que já sabemos tudo sobre a vida,

a bendita vem e nos prega uma peça.

Uma peça? Talvez. Uma oficina? Espere aí!

Ouço risos.

Risos? Aplausos também?

Como isso é possível em meio a tanto sofrimento? Será um milagre?

Acho que já sei. Tudo começa com uma formação interminável que possui fundo

preto,

branco,

vermelho, preto no branco,

branco no preto,

Ambos vermelhos...

Se complementam, se excluem,

se contrastam, completam,

em harmonia,

ou em caos.

Mas isto não é o universo,

não é uma lata com tintas,

nem somente obra da minha pura e insana imaginação.

São coisas tiradas lá do fundo, moldadas...

São descobertas.

São viagens, contos, podem fazer parte de você, ou de mim.

Mas, no final, descobrimos que o que realmente importa é: ser.

Quando uma pessoa decide apenas “ser” e se esvazia do mundo,

esta se conhece verdadeiramente, e, se sentirá plena.

Encontrará a essência da vida.

Esta é a essência que possui fundo preto.

Vermelho e branco também, e,
mais vermelho ainda.

Enquanto ser no mundo, o Palhaço torna possível algo improvável, espécie de fantasia que aguça o olhar para perceber os detalhes. Ainda abrange questões políticas com espontaneidade, pois denuncia o que lhe causa desconforto, colocando-se no lugar de narrativa da alteridade e transpondo barreiras sociais. Cria um universo que, mesmo inadequado por causa do mal-estar inerente, seja viável de se estar.

O Palhaço expõe seu ridículo e circula pela ingenuidade, mostrando suas fragilidades e aceitando como se é. Causa uma estranheza aos olhos dos outros e, conseqüentemente, riso, pois justamente toca no que é de cada um, como um processo de identificação. Rompe com o que é esperado, a fim de desafiar a lógica da padronização para propor o que está fora da razão. O que é sem sentido está em jogo, em uma ação que se relaciona com o corpo vivo, ao mesmo tempo com a mente vazia, em que a presença deve ser um ato que se revela a cada instante, sem passado ou futuro.

Não é criar um personagem. É a pessoa em si, que se deixa mostrar por completo, como o infantil que se estabelece a partir de sua relação com o outro. O que se vê, portanto, é o sujeito revelando estruturas suas que estariam obscurecidas no cotidiano, mas que, pelo olhar, pela sensação, pelos gestos, pelas roupas, o Palhaço consegue transpor uma esfera humana muito peculiar, que se aproxima da criança em seu modo de ser, com liberdade para brincar, sendo essa uma essência do arquétipo que podemos observar. Vive como uma criança vive, ainda sem regras sociais. Ver um adulto olhando o mundo como uma criança olha, experimentando o que há no mundo como se visse pela primeira vez, com curiosidade, isso é libertador.

Quanto mais humano, melhor é o Palhaço. Nos laboratórios de estudos teóricos e práticos e, principalmente, na vida cotidiana, pude ir me apropriando mais das sensações que

temos quando colocamos um nariz vermelho. Parece que nesse símbolo está contido o segredo da revelação. No entanto, mesmo sem esse objeto significativo, a graça que se sente no corpo pode ser percebida em outras ocasiões, como quando estou na rua caminhando ou conversando com alguém e, de repente, aparece um desejo interno de reagir à alguma ação inesperada ou incidental: tropeço, queda, gaguejo, distração etc. Cabe a mim deixar isso acontecer ou não, a depender da circunstância da ocasião.

Eu poderia discorrer acerca de tantos acontecimentos que durante todo esse tempo tornaram-me um outro, a partir do que pude apropriar-me subjetivamente da concepção de ser quem se é. Assim para mim é o Palhaço. Difícil transpor essa dimensão cultural que perpassa a história em seus aspectos éticos, sociais, políticos, estéticos e outros mais.

Mais um momento: três rapazes, com vestimentas sujas, um segurava um cachorro e já havia subido na escada rolante de um shopping. Outro ajudava o terceiro que carregava uma bolsa de viagem e estava com medo de subir. Chegou minha vez, mas cedi a passagem e, mesmo relutando, eles foram. Fiquei olhando para o degrau que esse senhor, que temia em estar ali, iria pisar. Foi um fracasso: pisou no meio de dois degraus e cambaleou para trás, ia cair em cima de mim. O segundo amigo o ajudou e eu falei: "Segure firme!". A menina logo atrás parecia entediada com a situação, enquanto nós ríamos. Quase aconteceu uma tragédia. Acho que os deuses dos palhaços estiveram presentes e puderam nos ajudar, para que esse episódio tivesse um desfecho positivo, que no lugar da fobia, houve o apoio necessário para se fazer esse deslocamento, que mais parecia uma travessura infantil.

É pensando na própria morte que nós palhaços produzimos vida. Reconhecer as perdas, os fracassos e, assim, aproveitar-se disso como um motivo para rir do ridículo, aspecto sublime encarnado no humor. Fazer gestos grotescos, como no cômico. Brincar com as palavras fora de lugar, a respeito do chiste. Tecer laços nos mais diversos espaços, possibilidades das relações humanas.

1.0. O PALHAÇO

1.1. Origem da palavra e um pouco da história

“*Clown*”, no inglês, segundo Ruiz (1987), refere-se ao vocábulo campestre *clod*, ao rural, ao nativo. Enquanto “palhaço”, origina-se da palavra italiana *paglia* (palha), material para recobrir colchões, pano espesso com listras que era utilizado para fazer a roupa do palhaço. Na língua celta, “palhaço” é atribuído à pessoa que vive na fazenda, conhecida como esquisita, pitoresca (Ulanov, 1977).

De acordo com Puyuelo (1973/1987), o Palhaço “. . . desencadeia a excitação, testemunha os desejos libidinais e agressivos, porém os inocenta através da participação do outro na comunicação do riso” (p. 53). Segundo Lopes (1990, p. 169), “. . . para encontrar o germe do *clown*, é preciso descobrir as nossas falhas como seres humanos, é necessário desnudar o ator na busca da aceitação de seu lado ridículo e de tudo aquilo que nos torna ridículos aos olhos dos outros”. Burnier (1994) adiciona, “. . . o difícil está aí: não interpretar, mas ser. A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela” (p. 263).

A escolha do termo *Clown Essencial*, por Vigneau (2018), transmite tanto o respeito em não se utilizar a palavra “palhaço”, por ter muitas vezes um sentido pejorativo, quanto comunica a lógica do que é o ser em seu estado mais puro, a verdade sendo descoberta: “a pequena máscara do *clown* revela, então, num ritmo próprio, a alma da pessoa” (p. 27).

Vigneau (2018) entende que

alguma coisa ficou guardada sobre esse ser afastado da realidade, símbolo da liberdade e da fantasia, em contato com algo essencial que não figura em nenhum dicionário, mas que nosso sentimento interno reconheceu como válido. Seu vínculo privilegiado com o humor o converte, a nossos olhos, instintivamente, em um amigo incondicional do inalcançável (p. 128).

No entanto, costuma-se conceber que não há diferença entre essas duas expressões, “palhaço” e “*clown*”. Pois, de acordo com a linguagem artística concebida enquanto tal, ambas convergem para a mesma proposta. Fellini (1974/1983) problematiza: “O palhaço é mais de feira e praça, o *clown*, de circo e palco. Um bom acrobata é um *clown*, isto é, quase um artista, e julgará imprópria e ofensiva a expressão palhaço. Mas *clown* designa também o palhaço” (p. 105).

A trajetória da figura do Palhaço é antiga e diversificada, haja vista que esse arquétipo é representado há muito tempo, passando pelos variados lugares possíveis, cenários que resgatam o modo de vida das pessoas na relação que é estabelecida, ao tratar de aspectos culturais, históricos, políticos, sociais. Alguns mecanismos são utilizados por conta de romper com estruturas,

porque herda a permissividade dos bobos da corte, a jocosidade e a devassidão dos cômicos populares, a habilidade de (dis)trair o público dos palhaços dos circos modernos, e, desde os anos 60, a perspectiva humana de descoberta de sua comicidade própria através da exposição do ridículo, patético e ingênuo de si mesmo (Dorneles, 2006, O palhaço é um poeta que é também um orangotango, para. 3)

Palhaços oriundos desde a antiguidade, dos bufões aos *clowns* de Shakespeare, eram considerados pelas pessoas, assim transmite Vigneau (2018), como “seres grotescos e irreverentes que lhes falassem de si mesmos com total liberdade” (p. 19). Além do mais, essas figuras atuam como uma fonte reflexa do ser humano, ao se deparar com aquilo que é

desconhecido, mas que existe: “. . . autorizados a evidenciar em suas representações algo que ninguém se atrevia a mostrar, a dizer verdades que ninguém ousava formular, a ridicularizar os mais hipócritas comportamentos humanos e os pomposos ares de glória, revelaram a céu aberto rumores que os homens prefeririam silenciar dentro de si. . .” (pp. 19-20).

Tortell Poltrona “é um dos palhaços mais populares da Espanha na atualidade. Sua importância internacional está associada à dimensão política e histórica que adquiriu ao idealizar o Palhaços sem Fronteiras, uma ONG formada por palhaços que atuam em campos de refugiados de guerra . . .” (Libar, 2008, p. 154) em alguns países, com a participação do Brasil nesse projeto desde 2016. Em seu espetáculo, mistura tanto aspectos artísticos, quanto propõe certa crítica social na presença da plateia, envolvendo a sensibilidade com causas humanitárias, mas também o descontentamento ideológico.

Léo Bassi, palhaço italiano de família circence, tem sua trajetória artística marcada por uma concepção que causa espanto. Ele não utiliza o nariz vermelho como código identificador em suas apresentações, mas veste um terno e óculos pretos, bem como carrega uma maleta de mesma cor, o que aparentemente mostra certo poder, porém revela o lado absurdo que pode estar escondido, sendo tido como transgressor, “. . . quase um psicopata capaz de transpor limites e provocar reações como medo, frustração, nojo, susto e gargalhadas nervosas” (Libar, 2008, p. 173). Em seu espetáculo “Instintos Ocultos”, ocorrem cenas que rondam o horror, algo fantástico, beirando a perda da dignidade em face ao público, um processo inclusive catártico.

Chacovachi, argentino, é considerado o palhaço do terceiro mundo. Tem escrito em seu material: “Cuidado, um mau palhaço pode arruinar a sua vida!”. Especialista em ganhar dinheiro passando o chapéu, ao oferecer sua arte de rua ao público, ele “. . . consegue ser cruel sem perder a doçura” (Libar, 2008, p. 162). Essa demonstração traz consigo a

potencialidade política de suas apresentações, mas sem abandonar a sutileza com quem o assiste, dispendo de um excelente nível técnico.

No Brasil, Luis Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu, aproxima seu trabalho de uma experiência teatral, com estética refinada, mas que ao mesmo tempo mescla técnicas circenses, em que se apresenta como *clown* e se define como um palhaço-cidadão, ao se relacionar diretamente com as pessoas nos diversos ambientes cotidianos; ao passo que os “Parlapatões, Patifes e Paspalhões”, grupo formado por Hugo Possolo e Alexandre Roit, consideram-se como “palhaços”, não configurando completamente como teatrais ou circenses, mas sim artistas verdadeiros presentes em cena com aspectos peculiares (Libar, 2008). No entanto, essa visão não é unânime entre os palhaços pois, para alguns, este último grupo é considerado mais teatral e performático, brincando muito mais com o ambiente do teatro; e aquele, apesar da estrutura dramática de seu número, a estética e a performance são parecidas com a dos palhaços dos circos populares brasileiros, que traz o monociclo, malabares.

Márcio Libar, notável representante da palhaçaria brasileira, teve a oportunidade de conhecer e aprender as lições de Nani Colombaioni, um palhaço italiano de família circense, que detinha um elaborado sistema de trabalho e que teve o ensejo de atuar no filme “Os Palhaços”, do ilustre cineasta Federico Fellini. Libar (2008) observa que, para improvisar, é preciso ter rigor com o roteiro de ações físicas, ao contrário do que se costuma pensar. O tempo da improvisação varia de acordo com o espaço e o público, bem como a noção de que o espectador deve ver a vida e não o teatro.

Tornar-se um palhaço é um trajeto custoso. Algumas pontuações contemplativas de grandes mestres, expostas em oficinas de palhaços, podem ilustrar um pouco do que se trata: “Arquétipo do nariz: simboliza o erro”; “O palhaço é o perdedor”; “O palhaço deve ter estranheza, ele parece normal, mas não é”; “O palhaço é uma reserva ecológica de valores

humanos”; “O palhaço veste o figurino e não o contrário”; “A gente ri porque faz parte da nossa natureza humana, mas não aceita. O palhaço coloca isso diante de uma sociedade em construção. Vencer o conflito com a natureza”; “O palhaço representa a festa!”; “O palhaço não deve ter ego”; “Palhaço: elemento anárquico. Questiona o poder”; “O palhaço tem que deixar a torta bater na cara”; “*Los payasos somos locos, pero no nos pueden internar*”; “O Palhaço não tem causa, ele anda sem calça”; “A essência do arquétipo do Palhaço é a criança”: “Para a criança, tudo é novo. Para o Palhaço, é novo de novo”; “*La creación duele*”.

Estas são apenas algumas de muitas falas em formações de Palhaço, em que uma delas, “Palhaço bom nasce feito?”, proferida no “14º Anjos do Picadeiro”, Encontro Internacional de Palhaços no Brasil, relaciona-se à ética desse ofício, ao conceber que é um processo em constante desenvolvimento e que tem a ver com a própria pessoa, ao expor seu ridículo e aceitar sua condição de fragilidade diante do outro. Quanto mais os traços, gestos, posturas, atitudes, comportamentos no geral, aparecerem em uma cena de palhaço de maneira verdadeira, ampliada, caricaturada, melhor será seu desempenho, pois se trata de transparecer aquilo que normalmente as pessoas costumam ocultar socialmente.

1.2. A linguagem artística

O Palhaço age com seu corpo, seu gesto, sua voz, com sua presença para assim se relacionar. Esta lógica é abordada por alguns autores ao esclarecer que o Palhaço atua no momento presente, com a conexão dos acontecimentos ao redor, para solucionar problemas da vida humana, estando sempre aberto ao que lhe é apresentado. Além do mais, carrega a potência da liberdade, em que demonstra prazer nos detalhes do cotidiano, transformando suas fragilidades pessoais em força potencial artística, transpondo a lógica corrente (Brito, Silveira, Mendonça, & Joaquim, 2016).

Para essas autoras, o Palhaço trabalha em uma relação dialógica horizontal, a partir de uma ação humana amorosa e corajosa que atinge a confiança mútua, em que sua presença é intensa e permite ser livre o suficiente para brincar, estar em cena com o outro, sentindo alegria. O Palhaço proporciona fluidez, leveza e humor nas relações, além de espontaneidade. Os diálogos e ações acontecem sem julgamentos ou recriminações, vivendo o aqui e agora, o que caracteriza a aceitação do jogo que se estabelece (Brito et al., 2016).

A manifestação do riso, algo de complicado entendimento, pode surgir pela presença do palhaço interagindo com o próximo, ao expor o que está encoberto, lidar com a dor na intenção de aliviar o desprazer de uma maneira diferente, em que é possível desfrutar do absurdo sem ter a barreira da proibição. Para que isso aconteça, há de se ter uma conquista com o outro, o público, a plateia, o espectador. Encontro espontâneo que ativa potencialidades subjetivas, que contribuem para conectar os participantes, como na ideia do brincar.

Essa possibilidade de interação entre o palhaço e o outro ocorre por meio de uma escuta afinada da situação e do contexto, na qualidade de se perceber o que entra em jogo ou não na cena. Ocorre uma sintonia de acontecimentos, às vezes dentro da realidade e outras não, dando margem para aquilo que é da ordem da fantasia, da brincadeira, do impossível. Para atingir esse estado, é necessário ter a mente vazia, o corpo neutro, o olhar aumentado, uma abertura para o que possa surgir de maneira inusitada. Por isso que não se trata de criar um personagem, mas de uma Arte que transpõe características subjetivas da pessoa que atua, de forma ridícula: mais sensação do que sentimento, o irracional contrapondo com o racional.

A formação do Palhaço geralmente se dá mediante cursos que são ministrados por artistas que tenham experiência técnica nessa modalidade. Resumidamente, são realizadas atividades com imersão de estudos sobre o assunto e treinamento com exercícios que busquem o conhecimento de si e a experiência de vivenciar o próprio ridículo, com o objetivo de entrar em contato com aquilo que é de mais íntimo. O corpo é a base do princípio da

palhaçaria e o estado de graça é atingido pelo desnudamento do superego, do que impossibilita a liberdade de ser e estar, presença que requer a aceitação da perda e da vulnerabilidade, a incorporação de sensações e o esvaziamento dos pensamentos.

Libar (2008) descreve algumas das regras aplicadas em um “Retiro de iniciação ao *Clown*”, o qual participou, realizado pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas: “Era cada um por si – ou contra si. Do café da manhã até o almoço não se podia falar uma palavra sequer. Não tínhamos acesso a rádio, jornal, televisão ou telefone. Qualquer contato com o mundo externo seria intermediado pelo pessoal do LUME. Isolamento total” (p. 107). Experiência que propicia uma proximidade com as reservas intrínsecas ao cerne do sujeito, vivências que chocam com o que antes não se tinha conhecimento, novidade corporal que passa a ser, muito mais do que pensada, sentida.

A questão de não falar é considerada pelo autor como a mais difícil, por um lado. Porém, a comunicação é percebida de outras formas, principalmente com o corpo, além do olhar, em que o sentido fica aguçado e detalhes são vistos de maneira surpreendente. Foram dez dias de uma vivência ininterrupta, com a observação de características dos participantes que revelassem o ridículo de cada um, tendo como finalidade perder a vaidade. Ser ridículo nesse caso significa mostrar aquilo que as pessoas costumam esconder no cotidiano, e “. . . é justamente esse nosso lado esquisito, torto e feio que é a fonte mágica do risível” (Libar, 2008, pp. 107-108).

Dentre as atividades de treinamento, o “Picadeiro” é um exercício em que o palhaço vai para atrás da cortina e entra para apresentar algo que revele sua verdade. O riso surge de forma mais fidedigna quando a pessoa está em uma situação complicada, em apuros. E não quando racionaliza o que será feito. Exige generosidade e coragem, dignidade e sensibilidade, desprendimento e desapego, para se revelar (Libar, 2008). Situações humanas que podem ser colocadas em questão por meio do absurdo da ação, como lembra Dorneles (2006).

De acordo com Sato, Ramos, Silva, Gameiro e Scatena (2016), o palhaço mostra-se desajeitado, subverte a ordem vigente, criando uma situação cômica. Para isso, é necessário que a pessoa aceite suas falhas e sinta verdadeiramente suas emoções. Essas sensações acontecem de formas inusitadas, quando a máscara do *clown* entra em cena e mostra uma possibilidade de diversão, sobressaindo certo desajuste. Surge então o prazer do humor, capacidade de rir do próprio ridículo.

Ser *clown* exige uma postura de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de atenção plena e disponibilidade para o encontro. A partir de sua relação com o público, estabelece-se uma conexão de potência com o outro e não somente uma demanda individual (Kasper, 2009):

o corpo é o grande diferenciador na arte *clownesca*. Corpo que ultrapassa uma forma desenhada pelo figurino e pela maquiagem, compreendendo um “feixe de impulsos”. Corpo preparado para “pensar em movimento”, criado na experimentação, exposto, disponível para o jogo. (p. 207).

Esses processos acontecem a partir de uma relação com a alteridade, por meio de um canal de comunicação com o outro. Deixar ser tomado pelos acontecimentos imprevisíveis da vida é essencial na arte do Palhaço, isso significa arriscar-se e é ponto de articulação com a capacidade de improvisação, esta técnica considerada complexa. Nesse sentido, a questão do tempo é fundamental, pois o ator precisa agir conforme pede a situação (Kasper, 2009).

Sato et al. (2016) pesquisaram a atuação de palhaços profissionais em hospitais e pontuaram que a base da formação e da ação artística consiste em vislumbrar o estabelecimento de relações que viabilizem o jogo e a intersubjetividade. Para que isso ocorra de forma adequada, o palhaço deve ser capaz de se colocar no ensejo da cena, transparecendo a efemeridade da vida. O que importa é a presença, com o olhar e a escuta amplificados em direção ao outro, o que permite que ambos se afetem pela alteridade.

Ao dialogar com a essência humana, o palhaço busca sua própria verdade, estando aberto às possibilidades das situações, divertindo-se com tudo e respeitando a todos, conforme Brito et al. (2016). Essa experiência é sentida ainda por quem participa do contexto, pessoas que aceitam o convite de entrar nesse mundo brincante. Sua linguagem é móvel e adaptável, sem hierarquias de saber. Nesse sentido, ele atua com liberdade e espontaneidade no improviso da própria vida cotidiana, ao utilizar o riso como principal recurso.

Em seu modo de ação, o palhaço ao se apresentar ou realizar alguma intervenção, seja na rua, no teatro, no circo, no hospital, enfim, nos mais diversos cenários possíveis e imagináveis, busca compor um repertório que, por mais que tenha um roteiro, destaca-se pela sua capacidade de improvisar, vivenciar o momento presente, na qualidade de uma ocasião única, com a habilidade de experimentar afetos, emoções, sentimentos e, principalmente, sensações que são sentidas nos corpos que entram em jogo nesse contexto relacional. Para tanto, requer uma escuta afinada, em que sua visão de mundo fica alterada, com um olhar distinto que enxerga até mesmo o que, eventualmente, escapa.

O improviso, a transformação, o risco, a reinvenção, são recursos de construção de um *clown*, abrangendo uma potência política que opera em seus modos de atuação artística. São invenções de si na relação com os outros (Kasper, 2009). Ao improvisar, o palhaço estabelece uma relação com seu interlocutor, o que possibilita driblar aquilo que surge inesperadamente. Age com habilidade, flexibiliza confrontações de situações complexas e proporciona uma qualidade de interação humana mediada por emoções, que o levam a reconstruir simbolicamente o instante vivenciado (Sato et al., 2016).

Kasper (2009) investiga o processo de iniciação ao *clown* desenvolvido pelo LUME, provavelmente o mesmo que o Márcio Libar teve a oportunidade de participar. A autora assinala que aprender a ser *clown* envolve vários modos que vão desde os artistas do circo, passando por escolas e formadores, até mesmo a aprendizagem nas ruas. Existe um

movimento envolvendo a formação artística do *clown* principalmente no teatro, mas não somente. Confere que

. . . ainda na década de 1960, na França, a *École Internationale de Théâtre* dirigida por Jacques Lecoq, iniciou uma pesquisa a respeito do *clown*, criando um procedimento metodológico para construir um “*clown* pessoal”. Essa terminologia foi criada por Lecoq a partir de suas experimentações, quando, segundo ele, percebeu que “o *clown* não existe fora do ator que o representa” (p. 203).

A autora participou como observadora desse projeto, coordenado por Ricardo Pucetti e Carlos Simioni, do LUME, núcleo de pesquisa criado em 1985 por Luís Otávio Burnier, que busca investigar o *clown* a partir da antropologia teatral, cuja técnica chama-se *dança pessoal* ou *dança das vibrações*, que “produz intensidades, dinamiza energia física, desorganiza o corpo como um organismo (que, por exemplo, reproduz ações cotidianas), busca outras possibilidades” (Kasper, 2009, p. 205), visando construir técnicas não-interpretativas para o ator. Isso foge da interpretação de um personagem, do entendimento racional, para dar lugar à experiência. Livrar-se do pensamento lógico acaba sendo um desafio constante para um *clown*.

Tanto para o LUME, Lecoq e outros, o *clown* não vem a ser um personagem, baseado em uma interpretação de ator. Mas está associado ao ato de explorar e ampliar aspectos como o ridículo, a ingenuidade, o paradoxo, relacionados ao mundo de cada ator em busca de sua descoberta pessoal. Trata-se de certa produção e reinvenção de si, incluindo a subjetividade, além da abertura para outros mundos. Outras possibilidades surgem fora dos padrões convencionados, quando o palhaço brinca com essas questões que emergem, colocando em evidência esse jogo (Kasper, 2009). É um trabalho complexo e estruturado.

A partir da observação da iniciação em *clown*, Kasper (2009) reflete que:

tratava-se de um trabalho muito intenso de produção de deslocamentos. Deslocamentos quanto à postura corporal, deslocamentos em relação às atitudes costumeiras, à percepção, às formas habituais de ação e reação, aos modos de sentir, de agir etc. Uma aprendizagem também no sentido de abrir outras conexões possíveis entre cada participante e tudo o que estava em volta. (p. 204).

Kasper (2009) explica que existe um caráter inusitado, *nonsense*, para criar ações extracotidianas e desenvolver os *clowns*, construindo novos gestos, modos sublimes de perceber o que surge a partir de tais deslocamentos. Faz-se necessário não somente repetir, mas codificar esse processo. Para a autora, uma metamorfose também é considerada na construção do *clown*, como um conjunto de impulsos, ações que ocorrem simultaneamente: “Dentre as técnicas comuns encontramos a produção de uma atitude de abertura, de um estado de alerta e de conectividade” (p. 208).

Compreende-se que o *clown* tem sua própria lógica e modo de agir, sentir, pensar, ou seja, singularidade que transpõe algo da existência do ator que o cria, em que tudo se dá pelo corpo para além do biológico, na relação dos encontros (Kasper, 2009). Por esse enquadramento, Bolognesi (2001) argumenta que

. . .o palhaço domina uma série de situações: o roteiro dramatúrgico propriamente dito; o estado de atenção e descontração do público; o conhecimento de suas possibilidades corporais para a execução dos movimentos; uma atenção redobrada para os motivos e momentos que possibilitam o exercício da improvisação. (pp. 108-109).

Para o autor em questão, Palhaço tem um sentido de universalidade que se apresenta de maneira única, o que lhe confere uma configuração especial, a partir de um corpo que não é perfeito e acabado, sendo, portanto, um corpo disforme, onde a ênfase recai no ridículo ao explorar os limites: “Frequentemente, os palhaços recorrem à sexualidade, motivo maior para

realçar os desejos que se mantêm adormecidos no dia a dia. É um corpo livre das regras da moral, em que predomina a licenciosidade” (Bolognesi, 2001, p. 110).

Com base nessas características, fica claro que o material básico do Palhaço é seu próprio corpo, envolvendo seus atributos individuais e sua subjetividade, em que não existe um texto pré-estabelecido, mas sim uma lógica que se preza por improvisação e criatividade do artista. Sua personalidade é estampada de forma singular em gesto, fala, habilidade, figurino, maquiagem (Bolognesi, 2001). A roupa e os adereços do Palhaço aumentam o imaginário coletivo daquilo que normalmente as pessoas tentam esconder, como o chapéu furado, a calça remendada, os sapatos grandes e o nariz vermelho, máscara esta que liberta o espírito (Matraca, Wimmer, & Araújo-Jorge, 2011).

A matriz do circo é o corpo, ora sublime diante do possível fracasso dos ginastas, ora grotesco com a gargalhada provocada pelos gracejos dos palhaços. O corpo, assim, como um organismo vivo desafiando seus próprios limites. O artista, por sua vez, sabe da possibilidade da derrota a que está submetido, porém ele se desnuda para mostrar toda a sua potência, como admite Bolognesi (2001) ao considerar que o corpo de um Palhaço tem o controle espiritual do artista, em um completo estado de alerta, o que faz o público interagir em seu espetáculo performático, quando a improvisação serve-lhe como ferramenta básica, em que surge o inesperado como essência marcante.

Outra virtude de relevância é a maneira de criticar o mundo. Matraca et al. (2011) apontam que o Palhaço denuncia o regime totalitário, ao falar a verdade, mesmo com uma aparência grotesca. Sua postura é revolucionária, utilizando-se do riso e da alegria, o que lhe confere a característica de um herói às avessas ao encontrar soluções para sua arte e se manifestar diante das desigualdades culturais. Dentro desse plano, ele inverte a ordem das situações, ri de suas próprias fraquezas, subverte os limites sociais e dribla a tragédia. O Palhaço provoca algo de uma forma séria, a partir do riso.

O riso, como explanado por Matraca et al. (2011), destitui o poder, além de agir de modo dialético na superação do opressor, atuando no interior do sujeito social, podendo ser encontrado em todos os lugares. Kasper (2009) destaca que o

. . . palhaço é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo — no nosso ponto de vista — muito além de sua história pessoal. Nessas explorações, que são experimentações vitais, criam-se formas singulares de subjetivação, de abertura para a alteridade, que permitem fugir da identidade, tornar-se outro, aprendendo a rir de si mesmo. (p. 206).

Rir de si, inicialmente, é a trajetória que se segue para estabelecer um jogo com o outro. Cabe aprender, com o tempo, o que é de mais íntimo e despertar um estado de consciência que deixa aflorar particularidades inerentes à vida. O comportamento passa a ser guiado por um fundamento diferenciado, porém que tem diretamente relação com elementos subjetivos do sujeito que o representa.

Salienta-se, portanto, que o Palhaço não é um personagem, pois se trata de questões que a própria pessoa revela dentro de uma proposta caricaturada, em que os traços tanto físicos quanto de personalidade estão expandidos, ao resgatar características pessoais e interiores para se fazer representar. Portanto, ser Palhaço não é fácil. Exige um trabalho de formação, com constante estudo e aperfeiçoamento da linguagem artística e do processo criativo inerentes a essa abordagem.

1.3. O Branco e o Augusto em seus opostos

Com base na abordagem da linguagem artística considerada tradicional, o Palhaço é conhecido pela dupla clássica que é bem traduzida na seguinte acepção:

O *Clown* Branco (Footit) atuava como um tipo autoritário e despótico no jogo e na relação com o Augusto (Chocolat), dando-lhe bofetadas e chutes ao bel-prazer, fazendo-o de serviçal, repreendendo-o, corrigindo-o e tratando-o com malvadeza, esperteza e malícia; sempre tentando redimi-lo e ludibriá-lo por artimanhas e superioridade intelectual. Já o Augusto apresentava-se como figura estúpida, crédula e inapta, sempre atrapalhado, sem conseguir realizar as coisas de forma eficiente e correta (Olendzki, 2016, p. 34).

A autora descreve características da história de alguns palhaços, marcando diferenças entre os tipos Branco e Augusto, no que tange aos seus papéis, o que fortalece o jogo ou a sua performance. Evidencia-se que o palhaço Branco é soberano, enquanto o Augusto subalterno, união de contrastes que configuram traços humanos no cotidiano das pessoas, subjetividades em diferenças sociais, aquele mais consciente de si, organizado, adequado e este o oposto, com comportamento atípico, estranho. Alguns atributos marcam essa linguagem artística, como o estado de sensações corporais e as relações que se manifestam entre os sujeitos envolvidos.

É a partir desse jogo que fica estipulada a dinâmica que se verifica enquanto personalidades envolvidas na trama, seja ela como Branco ou Augusto. Para Olendzki (2016), é estabelecida uma espécie de duelo, em que tanto discrepâncias quanto semelhanças são qualidades convocadas nas constantes ações e reações da dupla. É justamente essa contradição que possibilita a relação que permite o momento de pilhéria que alcança o riso. Nesse quesito da graça, o que se observa, em muitos casos, é uma correspondência identificatória do público com a proposta da brincadeira, ressonância afetiva que aparece no lugar do silêncio, um efeito risível.

Se o Branco se mostra como um ser superior, bem-sucedido, mais inteligente, vaidoso, prepotente, petulante, soberbo, ligado aos padrões, valores sociais e acertos; o Augusto apresenta-se como um indivíduo marginal, inútil, estúpido, associado à criança e ao animal, ainda às necessidades básicas, que tem confronto com a ordem, o poder e o sistema instituídos, mas que, com alegria e liberdade, faz peripécias e traquinagens, malandragens e travessuras, é inocente, perspicaz, fantasioso e distraído, como descreve Olendzki (2016).

Quanto à dialética do Branco e do Augusto, Olendzki (2016) presume que

. . . pode ser associada à vários possíveis contrastes que se expressam, se confrontam e operam mutuamente. O inteligente e o imbecil; o astuto e o ingênuo; o cidadão de bem e o vagabundo; o patrão e o empregado; o homem-da-lei e o fora-da-lei; o que ordena e o que obedece; o que ensina e o que aprende; o que bate e o que apanha; o que tem e o que não tem. A ordem e a desordem; o padrão e a exceção; o superior e o inferior; a vaidade e a despreensão; o artil e a inocência; a posse e a miséria; a razão e a desrazão; a lógica e o absurdo; a realidade e a fantasia; o intelecto e o instinto (p. 40).

Ser Branco ou Augusto está para além de realizar ações pré-estabelecidas ou de acordo com um plano elaborado. Requer um conhecimento profundo relacionado às características da própria pessoa, revelação do que está oculto, mas que é mostrado para o outro sem temor, de forma ingênua, no sentido do ridículo que emerge. Expressões que são exibidas conforme o lado interior de cada artista, aquele aspecto que mais identifica os traços de caráter, que exibem a essência do sujeito. Isso não deixa de incluir habilidades específicas que o palhaço pode apresentar em suas intervenções. Porém, é o estado da presença que singulariza a relação, já que tanto pode sobressair características de uma figura como de outra, a depender da proposta do encontro cênico.

Uma observação apontada por Olendzki (2016) é que a dupla clássica pode se alternar

de acordo com a proposta do acaso da situação de cada cena ou mesmo pelo contexto designado, o que significa que um palhaço geralmente considerado Branco atue como Augusto e vice-versa. Há as inversões desses papéis em um mesmo jogo. Explora, também, que o público participa do jogo, quando é capaz de assumir uma parte ou outra, contrapondo ao que lhe é apresentado, assim como objetos que, na relação com o ator, ocupa um ou outro lugar. Ou seja,

. . .um palhaço Augusto pode não ser apenas um palerma, idiota, subjogado e tonto que apanha e obedece, pois ele também pode mandar, agredir, ter a pretensão e o desfrute da vaidade, da superioridade, da negação e da inteligência. Qualquer fixidez dos tipos pode levar à estereotipia, à mecanicidade, à representação formal, esvaziada e decalcada (p. 47).

No jogo dessa dupla de palhaços, para que exista o efeito esperado, que comumente resulta em riso, é necessário que se tenha uma escuta amplificada entre ambos, com uma percepção aguçada daquilo que se passa, assim como a aceitação do conflito que surge acerca dos estados envolvendo as possíveis relações e acontecimentos dos fatos que, por vezes, ocorrem de maneira inusitada. As duas figuras podem até ter desafios parecidos perante aos episódios de sua existência. Todavia, a visão de mundo de cada uma é distinta, o que não impede de haver um conflito brincante e possibilidades de se estar juntos na luta pela vida, ao declarar sentidos que vão da fraqueza à fortaleza.

Na contemporaneidade, Olendzki (2016) transparece que não se tem uma tendência definida das atuações dos palhaços, se seguem a proposição clássica do Branco e do Augusto, se são em dupla, trio ou em conjunto, enfim, refere que não ocorre uma regra para isso. Alega que “no decorrer do tempo, a dupla clássica *Clown* Branco e Augusto, surgida no circo moderno europeu, foi tomando outras configurações, sentidos e formas, transformando-se de modo dinâmico e criativo, perpassando diversas concepções, poéticas e estéticas da arte do

palhaço” (p. 42).

Junior (2011) identifica o palhaço Branco como “*Clown*” e o Augusto como “Excêntrico”: a interlocução “. . . entre a vontade de ordem e a desordem (O *clown* e o excêntrico) faz desatar a situação que abrigará a piada, sempre lançando mão do humor grotesco, muitas vezes ingênuo, para esconder um toque de picardia, outras vezes intencional para ocultar um propósito pueril” (O riso grotesco, para. 7). Ele sinaliza algumas características que palhaços de circo usam para compor sua encenação, como a voz, o corpo, a linguagem em si.

No Brasil, utiliza-se mais a nomenclatura “palhaço” e não “*clown*”, sendo que a maior parte dos palhaços segue a linhagem do tipo Augusto, ainda chamado de Toni ou o dito Excêntrico (Olendzki, 2016). A autora elucida que no circo o “mestre de pista”, apresentador, cumpriria com a função do palhaço Branco, atuando como aquele que apresenta as atrações, que detém certo domínio do picadeiro nos espetáculos. Isso se dá pelo processo criativo que cada palhaço compõe seu percurso. O caminho é árduo e lento, porém atraente, constituído pelo aperfeiçoamento constante diante dos cursos, encontros, festivais, entre outros eventos. Além das experiências dos aspectos humanos no cotidiano, condições fundamentais para a assimilação dessa essência.

Em seu trabalho, Góis & Lacerda (2016) buscam a essência do palhaço nos personagens Zampanò e Gelsomina, do Filme “A estrada da vida” (Fellini, 1954/2008), tidos como os tipos Branco (Dominante) e Augusto (Dominado), respectivamente. Esses dois personagens principais são então delineados: “a ação de cada um deles corresponde à lógica de seu próprio universo” (p. 95). Realçam que o cerne dessas figuras é explicitado nessa dramaturgia, acentuando características tanto do Branco (Zampanò) quanto do Augusto (Gelsomina), viabilidade estética no âmbito da linguagem artística do Palhaço.

Góis & Lacerda (2016) citam dispositivos da trajetória artística e acadêmica do artista,

como espetáculos, dentre outros, envolvendo a temática do Palhaço. Expressão a qual não distiguem de *Clown* quanto ao significado. Tentam diferenciar a terminologia com base em alguns autores, sendo *Clown* atribuído ao Branco e *clowns* a outros no geral, como ao Augusto. E, apesar do vocabulário adotado, reforçam que a missão dos palhaços é fazer rir. Para tanto, desenrola-se uma relação com o público, em que seus propósitos são colocados em evidência e, portanto, “. . .o riso acontece devido à identificação da plateia com a ação realizada, desta forma, rimos de nós mesmos e assim nos tornamos mais tolerantes” (p. 94).

Fellini (1974/1983) observa que, de certo modo, os palhaços estão espalhados no mundo e ilustra cenas cotidianas consideradas absurdas ou grotescas. Ele se dizia um palhaço Augusto, talvez um Branco: “O médico de louco que, por sua vez, enlouqueceu. . .O jogo é tão certo que, se te vês por acaso ante um *clown* branco, tendes a ser um augusto, e vice-versa” (p. 112). Ainda descreve características de palhaços de sua época, alguns Augustos (Silencioso, murcho, triste, mendigo, bêbado) outros Brancos (Engraçado, sabichão, impertinente, acerado, misógino), tal como Hitler e Freud sendo Brancos, Mussolini e Jung Augustos.

1.4. Da perda ao riso

O clown não existe fora do ator que o joga. . .
Achamos que somos belos, inteligentes e fortes,
mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório,
que, quando se expressa, faz rir (Lecoq, 2021)

No picadeiro, o palhaço deve se despir totalmente como um efeito de tirar sua máscara para revelar a mais íntima realidade interior e transparecer isso para o público, o que eclode no riso. Márcio Libar é um exemplo dessa construção e seu *clown* Cuti-Cuti nasce em uma

concepção como esta: “Eu era um pano de chão torcido, sem mais nenhum sinal de vaidade” (Libar, 2008, p. 113). Em sua página do *Facebook*, declara-se como “artista por natureza, ator por temperamento e palhaço por personalidade e escolha”. Esse caminho é rigoroso, haja vista que o sofrimento não é bem aceito socialmente, no sentido de não deixar transparecer o mal-estar que muitas vezes acontece e, em vez disso, propaga-se a felicidade como um bem a ser conquistado, sendo essa ideia habitualmente mostrada no universo das redes sociais, midiáticas e tecnológicas no geral.

As relações sociais encontram-se desgastadas devido à vários motivos, permeados por sentimentos como raiva, culpa, medo, dando lugar a constantes conflitos tanto internos quanto externos ao sujeito, que são disfarçados e que extravasam de modo explosivo em alguns casos. O riso pode entrar como um meio auxiliar e o grande desafio é buscar o entendimento de como tornar essa tarefa saudável, que seja recompensadora tanto para quem o faz, como para quem o recebe. Isso não significa que tenha de ser uma constante agradável, haja vista que o sofrimento é inerente ao ser humano e que o conceito de felicidade, pela vertente freudiana, é tido como momentos episódicos, como uma utopia.

Carregar uma armadura que oculta a naturalidade em ser livre, o âmago do espírito, a própria existência, exige um gasto de energia psíquica que causa desconforto, ao passo que a liberdade de expressão fica comprometida, o ir e vir torna-se prejudicado, a espontaneidade cerceada. Em momentos de crise política, de padrões sociais fixados, do culto ao corpo perfeito, de intolerâncias de todos os tipos, o que resta a ser feito para amenizar tamanho mal-estar?

Em seu livro *Clown Essencial*, Vigneau (2018) procura refletir sobre uma saída plausível, ao considerar que “a pessoa se revele em seu sentido mais completo, na busca por uma ampla integração consigo mesma. Por isso esse trabalho, às vezes, aproxima-se muito do bufão, este ser mais livre, que não teme o grotesco nem a livre expressão da verdade” (p. 29).

O julgamento não tem lugar nesse contexto e o riso é inserido como mediador de um sofrimento passível de ser ressignificado, aceitação de circunstâncias da realidade sem manobras manipuladas ou simuladas para se cumprir a norma vigente.

Vigneau (2018) esclarece que, além do olhar e dos gestos corporais, a sensibilidade do grupo e a percepção do que acontece são aspectos importantes. O palhaço oferece e recebe de seu espectador o que é bom ou mau, interior ou exterior, subjetivo ou objetivo, prazer ou desprazer, questões essencialmente humanas, imersas na cultura: “por isso, é preciso entender e cultivar a percepção de que, o que ocorre com o outro tem muito a ver comigo” (p. 46).

Com uma visão particular dos fenômenos do mundo, o Palhaço não concorda necessariamente com o que está em voga. Pelo contrário, costuma fazer uma crítica reflexiva sobre os paradigmas existentes na sociedade, desde situações sociais a fatores políticos. Isso porque sua atuação transparece as entranhas das estruturas humanas, o que eventualmente não é revelado e fica como um sistema corrompido, em que uma pequena parte ocupa uma posição de poder, enquanto a maioria é subjugada ao autoritarismo imposto de forma disfarçada. Todavia, seu modo de realizar esse ato é por meio de uma relação artística, assim como exhibe Vigneau (2018, p. 62): “Para ele, uma de suas principais linguagens é a poética do simbólico”.

Enfatiza-se:

assim, introduzimos que o horizonte do que o palhaço escuta é a tragédia da vida, a sua realidade mais extensa de miséria e impotência, de pobreza e desencontro que se mostra sempre como uma repetição insensata. O palhaço é um realista, mas não um pessimista. Ele mostra a realidade exagerando as deformações que criamos sobre ela (Dunker & Thebas, 2019, pp. 30-31)

Em seu percurso de dificuldades, intempéries, quedas, o Palhaço é conhecido como o perdedor, porém segue avante na estrada da vida em luta do que acha ser capaz de perseguir.

Para tanto, há de se obter o que é conhecido como vulnerabilidade, “. . . a exposição da combinação única que cada um faz, com o seu jeito de conduzir a sua errância, de lidar com sua desposseção e de enfrentar suas perdas. . .” (Dunker & Thebas, 2019, p. 80). Essa é uma maneira de rir de si mesmo, ao aceitar seu próprio ridículo, para que se tenha um mínimo de condição de humanidade e para se estabelecer em uma sociedade que se mostra exigente demais, que prive a liberdade de ser quem se é.

1.5. Arte e Psicanálise: o palhaço e o psicanalista

Ana Cristina Dunker, no prefácio do livro “O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas”, evidencia que tanto a escuta do palhaço quanto a do psicanalista são importantes para compreender as relações humanas. No preâmbulo, os autores Dunker & Thebas (2019) destacam: “Quem sabe fala, quem não sabe escuta” (p. 13). Nesse fragmento consta a ideia do não saber, ao mesmo tempo da fala e da escuta, pontos importantes para a atuação dos seguintes sujeitos em sua função: “O psicanalista, que passa o dia a escutar o sofrimento e os desejos dos outros e o palhaço, que dedica sua existência a nos fazer escutar de outra forma a comédia e a tragédia humanas” (p. 14). A partir disso e com base nessa obra, surgem alguns questionamentos sobre a relação que pode ser estabelecida entre as áreas em questão: Arte e Psicanálise.

Pela Psicanálise, o que interessa reportar, principalmente, é o mecanismo que confere à relação transferencial seu caráter de estabelecimento de uma espécie de interlocução por parte do analisante endereçada ao psicanalista, por meio da associação livre, na qual conteúdos devem ser escutados com uma atenção flutuante, em que significantes, palavras, aparecem espontaneamente. De algum modo, o inconsciente comparece por um lapso ou um ato-falho, bem como nos sonhos e nos chistes, manifestando-se por essas vias. Seja pela

condensação ou pelo deslocamento freudianos, respectivamente metáfora e metonímia lacanianas, o que se configura refere-se à conteúdos da subjetividade.

A energia libidinal armazenada comparece nos sonhos, enquanto memórias encobridoras da infância e restos diurnos, de forma fragmentada, como que marcados por uma inscrição no nível do indizível, que passa a ser simbolizada a partir de um relato o qual é passível de ser interpretado. A elaboração dos pensamentos oníricos assemelha-se ao que é contemplado em uma sessão de análise pessoal ou em uma produção artística, na tentativa de ver a verdade pela imagem que não pode ser dita e a palavra pelo dito que não pode ser visto. Suscita-se, então, uma das perguntas de investigação da pesquisa: o palhaço, como o psicanalista, convoca o aparecimento do sujeito do inconsciente? “Assim como o ator esquece seu corpo quando está atuando, também o psicanalista precisa esquecer que está na posição de analista . . .O próprio Lacan sugere a posição do analista como a de um ator que esquece que está atuando, cujo corpo está mergulhado na transferência” (Matuella, 2020, p. 52)

Dunker & Thebas (2019) discursam sobre a habilidade de improvisação de alguns artistas que contemplam uma capacidade de escutar em ato, como o que decorre na clínica psicanalítica, ao “arriscar com palavras, acolhendo e devolvendo o que a pessoa diz de forma a ajudá-la a se escutar melhor” (p. 21). Os autores conheceram-se e decidiram ministrar um curso juntos, com o foco na questão de brincar e se entender, onde alguns princípios eram utilizados: “foco no outro, atenção ao tempo, cuidado com as palavras, inversão de perspectivas e violação calculada de expectativas” (p. 23), além de quesitos não muito claros para eles, por não ter havido um roteiro elaborado.

Quem escuta de forma empática pretende perceber os resultados obtidos no analisante e no público, de acordo com Dunker & Thebas (2019): “o psicanalista deve necessariamente fazer sua própria análise, e o palhaço passa por uma profunda experiência existencial em sua formação ao longo de sua prática” (p. 26), conforme suas funções. Os autores advertem que

escutar pode ou não dar certo e aconselham não acreditar tanto no que dizem psicanalistas e palhaços. Reforçam que “. . . a regra de ouro para a escuta implicada do psicanalista seja: ‘mantenha-se na situação’” (2019, p. 45), prática semelhante à atuação do palhaço, em que se exige uma escuta expandida e uma atenção constante ao que ocorre em seu campo para, assim, agir de acordo com o que lhe apresenta em determinado instante, até mesmo se surpreendendo com o que aparece. O olhar se amplia com a intenção de aumentar a sensibilidade de captação das representações simbólicas que possam sobressair nessa peça dialógica de interação entre as partes envolvidas.

Por isso a importância de exercer a função desse tipo de escuta implicando-se no tempo presente, sem desviar o foco do acontecimento, quer seja diante de um público ou ao atender um analisante, permeando os campos da Arte e da Psicanálise. Uma vez que “sustentar a presença é muito mais importante do que se ocupar com seu papel, seja de palhaço, feliz ou infeliz, seja de bom ou mau terapeuta” (Dunker & Thebas, 2019, p. 45). Quinet (2019) explica: “É a presença em corpo, voz e olhar tanto no palco quanto do analista na sessão analítica que, ao causar desejo, nos implica em nosso inconsciente” (pp. 38-39), fragmento do que o autor desenvolve sobre o conceito de “Inconsciente Teatral”. Entra a dimensão corporal como sustentação da verdade do sujeito.

O psicanalista trabalha na clínica de forma a conceber que seu ponto máximo está na interpretação, o que proporciona na pessoa o aparecimento de sua singularidade e, segundo Dunker & Thebas (2019), “ele quer, portanto, encontrar o palhaço *daquela* pessoa” (p. 34). O *Clown* se apresenta no instante antes da ação em si, o que pressupõe para ambos a consciência de uma mente vazia, “. . . mas também o momento no qual a loucura, como jogo entre o sentido e a falta de sentido, dará sua palavra” (p. 68), conforme os autores. Isso perpassa como uma encenação, em que é importante a ideia de ter o cuidado necessário para adentrar, de certo modo, no mundo do outro e participar da vida daquele que lhe é apresentado. Porém,

com o palhaço é certamente diferente, quanto ao processo comunicacional entre um e outro, artista e espectador, devido às particularidades dos meios de ação do *clown*, pois adentra em aspectos mais próximos daquilo que é da relação do encontro, em que se pode ter uma interação mais tímida, ou uma mais extrovertida, com colocações pessoais de cada parte, ressonâncias dos afetos que participam do jogo.

A escuta clínica do psicanalista não tem um tempo lógico para sua conclusão em determinada sessão, tanto quanto em um espetáculo de palhaço pode acontecer um episódio imprevisível e isso ter que ser levado em consideração. Dunker & Thebas (2019) alertam que há cortes que não dão certo no sentido de fazer o analisante elaborar, escutar a si mesmo; assim como cenas de palhaços podem sair desconcertadas perante a plateia. Em relação a essas condições, os autores reforçam que: “o bom escutador é um fingidor que finge completamente sua tolice que chega a fingir a ignorância que deveras experimenta” (p. 72).

O ato de escutar pede que se tenha uma abertura empática àquele que fala, de forma que, o que acontece enquanto narrativa deve ser ouvido com uma amplitude que busque apreciar o que ocorre no momento presente do dito, sem remeter ao passado ou pensar no futuro: “escutar é uma experiência que se renova a cada encontro. . .A viagem da escuta é, portanto, a experiência do risco, do perigo e da travessia. . .” (Dunker & Thebas, 2019, pp. 129-130). Para os autores, “escutar é abrir-se para a experiência, acolhendo a vulnerabilidade. . .” (P. 171).

Não escutar é algo automático, que acontece sem a clareza de que o entendimento está sendo prejudicado. Como quando se está entre amigos dialogando e de repente é feita a típica pergunta se entendeu o que foi dito, o que pode ter uma resposta afirmativa, outra duvidosa e não raro uma negativa, esta decretando que a comunicação estabeleceu-se de forma imprecisa. Muito do que se aplica nesse caso está relacionado ao não verbal, quer seja pelos olhares,

gestos, posturas, atitudes. Como explanam Dunker & Thebas (2019): “ignoramos que escutar se faz com todos os sentidos e não apenas com a nossa audição” (p. 179).

Conforme a comunicação é realizada, o conteúdo dito segue um fluxo de acordo com a organização do pensamento, mantendo-se alinhado com o que se quer dizer ou mesmo saindo da continuidade do que é dito, o que foge do esperado, de maneira repentina. Essa eclosão imprevisível é um meio de permitir a passagem do que está em um território da consciência e que não é conhecido, para outro que se torna visto, ou melhor ouvido, e escutado. Tais “. . .desvios, ruídos e imperfeições da comunicação apontam para a hipótese de que há alguém` ou `algo` responsável pela emergência desses fenômenos” (Dunker & Thebas, 2019, pp. 39-40). Trecho que se refere aos atos falhos e aos sonhos. Os autores complementam: “isso que está sendo dito mais além ou mais aquém do que o outro quer dizer é o que se poderia chamar `inconsciente`” (p. 40).

Uma conexão com o momento presente, que tanto se comenta na palhaçaria como um todo, é exercida com trabalho e técnica artísticos. É importante destacar que cada palhaço terá seu próprio percurso. No entanto, algo singular que perpassa a função do palhaço e do psicanalista é o ato em si de escutar. Dunker & Thebas (2019) abordam os tipos de escuta dos tupis enquanto ouvidos: Direito; Esquerdo; Terra; Água; Ar; Fogo e Todos Integrados. Reconhecendo esta última possibilidade como uma escuta empática e lúdica, tipo característico da que o palhaço utiliza enquanto recurso primordial para sua ação, estado em que se conecta com a presença, de tal modo que sua atenção torna-se ampliada em relação a tudo o que lhe passa, ou seja, vivencia as situações de uma maneira que a percepção consciente torna-se dilatada.

1.6. Ao brincar, surge o infantil

Não se apresenta um *clown*, é preciso ser, como quando nossa natureza profunda vem à luz, nos primeiros medos da infância (Lecoq, 2021)

Marcas traumáticas deixadas na infância interferem de forma a repercutir na criatividade enquanto capacidade de expressão subjetiva, condições ameaçadoras da própria integridade afetiva do ser humano. A dificuldade de simbolizar essa fragilidade repercute em relações sociais prejudicadas e, conseqüentemente, acarreta sofrimento psíquico, como situa Vigneau (2018): “em várias situações, às vezes anônimas e em outras especialmente delicadas, um adulto com algum tipo de autoridade lançou sobre nós seu veredito castrador, em geral projetando sua própria projeção interna” (p. 42).

O autor exemplifica o caso de sua filha que, aos dois anos, brincava de forma afetiva com um bicho de pelúcia, abraçando-o. Essa alegoria de um

abraço ancestral permite nossa primeira liberdade de expressão, a de mostrar-nos tão amorosos como realmente somos em nosso estado mais puro, e me parece que se pode considerar como nossa primeira criação, nosso primeiro grande ato criativo, dotando um objeto totalmente inanimado de presença, caráter, sentimentos, desejos, necessidades e medos (Vigneau, 2018, p. 55).

Resgatar a experiência da criança interior é, por certo, um desprendimento que permite o encontro de lugares psíquicos não somente confortáveis, mas ainda desconfortáveis, visto pela vertente de que o infantil não necessariamente está ligado a algo bom, pois refere à potência de características advindas do inconsciente. A pessoa “adquire a liberdade de poder acionar a energia e as riquezas que lhe eram próprias em sua infância, fazendo-o de uma forma consciente, quando desejar ou necessitar. . .” (Vigneau, 2018, p. 79). Para o autor, não se trata de se eximir das responsabilidades do adulto, mas se doar às condições que a criança tem por sua natureza de ser: “. . .espontaneidade, despreocupação, contato verdadeiro,

criatividade, capacidade de assombro e outras riquezas” (p. 80). Contraponto destoante, pois enquanto a criança é livre para ser e estar, o adulto parece que vive aprisionado a preocupações que geram ansiedade, depressão, em vez da alegria de existir.

Como driblar essa situação? As demandas sentimentais existentes durante os ciclos de vida das pessoas passam por contextos dos mais variados tipos. Uma criança pode sofrer um processo de exclusão na escola e, com isso, deixar de brincar ou ter sua liberdade de criação ameaçada. Um adulto pode ter estampado um sorriso no rosto cobrado a partir de um preceito social estabelecido, mas no fundo carregar uma dor que é represada.

Por seu turno, o *clown* vem dizer que esses descompassos fazem parte do cotidiano e que, ao serem aceitos, podem contribuir para um processo de desconstrução e reelaboração desses aspectos psicológicos, “porque ser palhaço é justamente brilhar diante do mundo a partir da própria inadequação social, física ou intelectual” (Vigneau, 2018, p. 87). Aceitação dos defeitos escondidos, que então são revelados ao público de maneira humorística,

. . .quando a pessoa consegue finalmente expor-se diante de seu público, protegida por essa máscara tão vermelha quanto o próprio coração, entregando no palco a loucura que sai de dentro, sabendo que não será julgada nem transgredida, sua dignidade é devolvida à sua menina ou menino interior (p. 87)

Existem inscrições na infância que são levadas para a vida adulta, as quais impedem o caminhar natural do sujeito, ao passo em que ficam presas no passado, cobertas de danos psíquicos que interferem no fruir das relações. O *clown* não somente permite contrapor essas ideias que aprisionam, mas resgata a ingenuidade da criança para, então, mesmo fantasiando, ter a liberdade necessária aos instantes de alegria, por meio de brincadeiras ou apenas pela arte de ser e estar. Essa ilusão que a criança sugere e que o Palhaço sustenta, um faz de conta levado com seriedade, é tida como um dos elementos do comportamento infantil, um meio de dar e receber as notícias de seu universo afetivo, um considerável potencial criativo, já que

“ao criar um mundo ilusório, a criança torna-se ativa no mundo, e seu brinquedo não é apenas um objeto material, mas algo intermediário entre seu mundo interno e a realidade” (Rodrigues, 2005, p. 40)

Tem algo nas pessoas que desaparece enquanto energia vital que, todavia, reaparece em circunstâncias capazes de provocar uma motivação intrínseca, assim como se procede em alguns palhaços que costumam apresentar certo desânimo ou desmotivação no cotidiano, mas que de repente acende um vigor surpreendente por meio de sua lógica no estado de atuação da linguagem artística elencada, em que “. . . está plenamente presente, de forma aberta e reconhecida, o espírito de revanche, a reivindicação de algo que na infância e por várias circunstâncias não se pôde realizar, que foi castrado ou simplesmente proibido” (Vigneau, 2018, p. 133). O palhaço volta nesse lugar do passado, enfrenta os próprios fantasmas, os traumas infantis, para conseguir lidar com a diversidade de questões que podem, de alguma forma, acionar ou destravar uma memória da infância. Situação que, se não trabalhada, pode provocar um bloqueio no momento da cena.

Brincar “é a atividade humana que mais nos conecta com a gente mesmo e com os outros. . . Brinco, logo escuto. . . Esse o grande desafio de quem busca ser palhaço: reencontrar sua criança, e apresentá-la ao adulto, promovendo um concílio da inocência com a experiência” (Dunker & Thebas, 2019, pp. 49-50). Essa constatação compreende que o Palhaço remete ao infantil como expressão, ao revelar emoções que foram censuradas com o tempo na cronologia da vida, em que a sociedade, com o padrão de não se expor à naturalidade de uma criança, acaba por reprimir o que seria mostrado pela espontaneidade pueril. Porém, como é sabido que o brincar faz parte da constituição psíquica das pessoas, importa-se, então, que recursos lúdicos sejam inseridos no contexto social como indicador de saúde mental.

A psicanálise infantil trabalha de modo a acessar a subjetividade da criança, com suas nuances e peculiaridades, nos pontos que marcam sua constituição psíquica, por meio de manejos singulares, como a brincadeira. Esse fazer junto confere um mecanismo que se pretende acessar as fantasias, os traumas, o desejo em si, que costuma ser acometido por um superego tirânico, o que pode ser ameaçador e prejudicar o desenvolvimento saudável. Nesse sentido, o Palhaço com sua perspicácia esteticamente brincante, intermedia esse contato com a realidade, mesmo ela sendo angustiante demais. E nisso, o que seria guardado como conteúdos aparentemente desorganizadores, entram em questão para então se suceder algum aplacamento do mal-estar.

A criança tem, no brincar, um modo de se perceber na vida a partir de sua relação com o adulto, quando se sente conectada, segura, amparada. Para ela, essa dinâmica da brincadeira permite-lhe sentir-se participante de acontecimentos que adentram o campo subjetivo, que fazem parte de seu desenvolvimento. Magalhães (2009) elabora uma comparação do humor da criança com o poeta, quanto ao impossível de dizer, mas que contorna um lugar possível de ser. Ao se referir “. . . à intensa seriedade com que a criança realiza seus jogos na infância, Freud afirma que o brincar é determinado por desejos e que, quando brinca, a criança, tal como um poeta, situa as coisas de seu mundo em uma nova ordem, de forma prazerosa” (p. 81-82)

Nessa concepção, palhaços são capazes de resgatar esse movimento da brincadeira ao interagir com o outro e provocar o riso, além de contribuir para o surgimento de questões escondidas que se articulam de forma inconsciente, mas que por outra via pode comparecer em ato no momento dessa intervenção artística, tendo em vista que “a brincadeira não é apenas uma atividade autogrificante e prazerosa, ela é também uma forma de pensar e simbolizar” (Dunker & Thebas, 2019, p. 54). É quando pode ser dito, de algum modo, como a criança enxerga sua própria realidade, sem temer o que poderia oprimir, impedir a livre

passagem do significante. Um prazer que resulta em riso é observado no comportamento da criança em processo de aprendizagem, haja vista não haver repressão social, em que a censura não dita as normas a serem seguidas, conforme realça Freud (1905/2017), em contraponto ao que acontece com os adultos: “o estudante busca salvar o prazer da liberdade de pensamento, que vai sendo perdido com os ensinamentos acadêmicos” (p. 181).

O brincar é considerado algo sério para a criança. Nesse sentido, o Palhaço tem a aptidão de reconhecer a censura inerente na sociedade para, assim, transpor o que está reprimido, ao representar o lado infantil e transitar entre a realidade e a fantasia, espécie de um resgate do eu interior. Essa composição conecta-se com um jogo que, por sua vez, consegue acessar a subjetividade por via do lúdico. Dunker & Thebas (2019) consideram que “. . .nosso grande desafio é promovermos o encontro do adulto que somos com a criança que acreditamos ter sido, mas que continua viva em algum lugar de nós” (p. 186).

Os autores elaboram: “*Ludens* originou a palavra *ludere*, que significa ilusão. . . *Ludere*, portanto, nos remete a enxergar novas possibilidades ou oportunidades. É no eixo *Ludens* que reside nosso potencial inovador!” (Dunker & Thebas, 2019, p. 186). Essa proposição faz lembrar da noção de criatividade enquanto lugar da falta, invenção que surge a partir do vazio a ser preenchido pela Arte. Para o Palhaço, essa particularidade é uma marca que, por meio da sensibilidade de não pensar em nada, estabelece uma escuta aguçada com o que lhe é apresentado e, com seu estado de graça, possibilita o surgimento de sensações capazes de causar o riso.

Pode-se pensar, portanto, que o artista desperta emoções diversas, assim como o escritor criativo aludido por Freud (1907-1908/1996). Segundo o autor, o poeta existe no mais íntimo das pessoas e as circunstâncias da criatividade podem ser comparadas ao brincar infantil, que para a criança é uma maneira de construir sua realidade. Elabora que o adulto, ao resgatar fontes de brincadeiras do passado, enfrenta melhor as adversidades da vida por meio

do humor ou mesmo constrói fantasias como substituto ao que antes era brinquedo. Reflete que existe um prazer obtido por uma ética a partir de uma técnica em forma de devaneios, o que afeta a mente de quem lê, de modo a obter satisfação, detalhe estilístico também alcançado pelo Palhaço.

2.0. O HUMOR

2.1. Humor e ridículo

Questão de destaque do *clown*: o erro. Por mais que seja penoso admitir as falhas que ocorrem na sociedade decorrentes de diferentes fatores, o que retrata a dignidade em ser palhaço é justamente se assumir enquanto perdedor e, por meio dessa conduta, colocar-se com uma postura humilde perante o próximo, expondo sua vulnerabilidade diante de uma situação que pode terminar, portanto, em riso. Essa capacidade de rir de si mesmo é ressaltada por Freud (1927/2014) como um fator que compõe o humor.

Libar (2008) expõe que o Palhaço, ao errar, trabalha com a perda da vaidade, ri de sua pessoa e brinca como criança. O autor ainda reflete quanto à concepção de amor, que um famoso palhaço norte-americano Jango Edwards explora e, que, quando o público entende este princípio, tudo pode acontecer, até mesmo algo que pareceria um incômodo à primeira vista, pois existe uma relação de cumplicidade e aceitação do jogo que é proposto.

Um fato acentuado em apresentações de Palhaço é que, às vezes, pode surgir um fracasso no resultado da cena, por diversas razões, como problemas técnicos ou pela dramaturgia em si que não agrada a plateia, ou por ser estreia de um novo número, entre outros aspectos. O importante é que, mesmo na perda, seja um processo executado com integridade ao se arriscar em fazê-lo, haja vista que “isso está na base da filosofia do palhaço:

é a nossa dor que nos faz fracos, vulneráveis, indefesos, estúpidos. Ao mesmo tempo, também é essa mesma dor que nos faz únicos, ímpares e belos. Dignos de compreensão, compaixão e amor” (Libar, 2008, p. 196).

Vigneau (2018) aborda sobre a temática do riso no lugar da dor, por meio do que ele nomeia de *Clown Essencial*, em que prioriza a descoberta do eu interior das pessoas, seu lado infantil. O autor percorreu por diversos lugares do mundo com esse intuito, ao propor ações pelo humor e outros mecanismos que retratam o lado mais escondido da realidade humana, tanto o desconforto e o conforto; o escuro e o claro; a fragilidade e a potencialidade; o negativo e o positivo, paradoxos de acontecimentos cotidianos que costumam ser ignorados ou censurados ao tratar da verdade do sujeito.

Uma pergunta que Vigneau (2018) coloca: “Por que e, sobretudo, como fazer rir de nós mesmos?” (p. 15). Ele enfatiza que o riso pode estar mascarado em sua finalidade, ao servir para aliviar a dor, mas ainda causar raiva, medo, vergonha, entre outros sentimentos contrários ao que seria voltado para evitar o desprazer. Indaga: “. . . quais são as gargalhadas que podem dissolver as couraças do ego, apaziguar os monstros, curar as feridas mais íntimas e devolver-nos nossa verdadeira essência?” (p. 16).

Então, os Palhaços passaram a ser vistos como sobreviventes à uma moral social que, com sua lógica ao avesso, romperam com estruturas e padrões estabelecidos, e que segundo Vigneau (2018), “celebraram e festejaram que até as sombras mais loucas são parte do ser humano” (p. 20). Nesse sentido, o autor acrescenta que “sem dúvida, é necessário para isso aproximar-se das feridas: é preciso reforçar a fé na vida e na sua ordem caoticamente perfeita” (p. 22).

Ser o que se é realmente, de verdade, na realidade, é uma conquista que o Palhaço garante, não sem sofrimento. Pelo contrário, esse desvendamento expõe o que há de vulnerabilidade, o que é escondido socialmente, traços traumáticos pregressos e que deixam

rastros de prejuízos psíquicos que, contudo, na medida em que podem ser revelados, terminam por se moldar de modo transparente o que poderia ficar apenas escondido. Vigneau (2018) realça que “. . . desde o princípio e para a grande maioria, não nos ensinaram a viver de acordo com nosso sentimento interno” (p. 140), experiências de descoberta do eu interior, do estado puro do ser.

Detalhes como as habilidades e objetos utilizados na atuação do Palhaço servem de suporte ao que já é da própria pessoa: o corpo. O figurino, a maquiagem e adereços ajustam a aparência dessa figura, aumentando seus traços no sentido de caricaturá-los, ou seja, tudo aquilo que se costuma esconder por algum motivo ou outro, o *clown* revela, despindo-se de qualquer vaidade. Consegue desconstruir a realidade e subverter a ordem. Torna-se vulnerável, mas ao mesmo tempo solta pilhérias ao rir de seu ridículo, incluindo suas fraquezas. Desfruta da vida, mesmo pensando na morte ao fazer gracejos com ela.

2.2. Rir de si

Em 1905, no livro “O chiste e sua relação com o inconsciente”, Freud (1927/2014) demonstrou que o ganho de prazer pelo humor surge de uma economia afetiva. Para ele, o humor pode ocorrer de duas maneiras: apenas com uma pessoa, que faz o processo humorístico e um espectador faz o papel de ouvinte da história, e outro modo entre duas pessoas, sendo uma a que conta e outra objeto de tal participação.

Um exemplo do primeiro caso é o condenado à forca na segunda-feira que comenta: “É, a semana começa bem” (Freud, 1927/2014, p. 323). Kupermann (2010) concorda que essa passagem anuncia um dito humorístico quando o eu seria extinto, característica marcante do humor em relação à teoria psicanalítica. Já quanto ao segundo método, Freud esclarece que acontece quando alguém descreve de forma humorística o comportamento de outras pessoas,

sendo o observador aquele que sente a satisfação. O autor conclui que o humor pode ser dirigido para a própria pessoa ou para outras, o que acarreta prazer tanto em quem faz quanto naquele que participa.

Acerca de como o humor concebe que o eu consegue tirar graça de uma situação de desamparo, como o enfrentamento da morte, Kupermann (2010) esclarece que Freud avalia o humor como uma ilusão por um lado e por outro se distancia de algo psicopatológico, o que pode caracterizá-lo como o triunfo do narcisismo. Explana que, segundo Freud, “. . . ao contrário do piadista, o humorista poderia prescindir do público para extrair graça da sua arte, o que aponta para um estado de solidão que parece acompanhar, em maior ou menor grau, a capacidade para o humor” (p. 198). O autor pontua que, se todo ato criativo pressupõe a solidão, no humor essa questão é realçada pela desidealização que acontece. O superego ao invés de sádico e tirânico, apresenta-se como benevolente e tranquilizador.

O humor “. . . não apenas possui algo liberador, como o chiste e a comicidade, mas também algo de grandioso e exaltante . . .” (Freud, 1927/2014, p. 325). A grandiosidade está na supremacia narcísica, quando o Eu se recusa a ser atacado e o que se torna essencial é a conquista de satisfação. Para Freud, o humor exhibe algo de rebeldia, em que preza pelo princípio do prazer e rejeita as exigências da realidade, competência apontada como propriedade de rir de si. Coelho (2018) enfatiza que “em linhas gerais, a essência do humor consiste em afastar, por meio do dito humorístico, uma determinada situação que poderia originar afetos penosos” (p. 189). Mérito que auxilia a manejar as adversidades.

Esse rir de si, para alguns autores, é no sentido figurado, de conseguir aceitar as próprias vulnerabilidades e, aos olhos dos outros, isso ser passível de riso, já que também toca em aspectos de fragilidades daqueles que se relacionam com o Palhaço, ou seja, estar confortável com o riso dos outros sobre o artista, o que se torna uma potencialidade. Seria se apropriar desse lugar de rir dos próprios defeitos, assumindo o ridículo como tal, sendo que

quem ri disso é o outro, e não o *clown* em si, necessariamente. Não é achar graça em uma condição qualquer e dar risadas a partir disso.

Assumir os erros, admitir as falhas, reconhecer as fraquezas, aceitar o que há de mais esquisito, quanto a si, são aptidões obtidas pelo humor. Atributo que exige um abrandamento do próprio ego que passa a não se submeter à coibição do superego, o que deixa mais fluida a passagem para um comportamento inclusive considerado revolucionário, porém permitido, “. . .justamente por não se submeter às lógicas externas ao desejo do sujeito. No humor o desejo e o sujeito se afirmam diante da mórbida lógica civilizatória de repressão e culpa” (Rodrigues, 2015, pp. 51-52). Magalhães (2009) coloca que “aquele que produz humor demonstra, na verdade, que o que lhe acontece de terrível não passa de ocasiões para obter prazer”.

Morais (2008) resume:

O humor, assim como a arte, é um destes caminhos onde o princípio do prazer triunfa sobre o princípio da realidade, dentro do campo da saúde psíquica, onde o desejo se realiza e se contrapõe à pulsão de morte, onde, na situação-limite de encontro com o real, a pulsão se inscreve no campo das representações, produzindo um efeito simbólico. Se o chiste é um modelo para se pensar o inconsciente, o humor é uma forma sublimada de lidar com as dores do existir, sem perder a graça (p. 120)

Dessa forma, “o humor se avizinha dos processos regressivos ou reacionários que tanto nos ocupam na psicopatologia” (Freud, 1927/2014, p. 325), em que participa de “manifestações que podem ser utilizadas para libertar o Eu de algumas situações difíceis que estejam afetando suas diferentes realidades. O humor auxilia muitas vezes a se superar o horror, ou mesmo o medo da morte, buscando sempre afirmar o sucesso do Princípio do Prazer” (Souza, 2009, p. 08). Freud elucidava o caminho que o processo humorístico pode ocorrer em seu amplo aspecto, indo da neurose à loucura, tratando ainda sobre a saúde psíquica. Fica a questão: em que consiste o ato humorístico?

Supõe-se que seja na retirada do investimento psíquico do Eu, que desloca para o Supereu da pessoa que faz o humor, já que “o terreno em que nos sentimos seguros é o da patologia da vida psíquica; nele fazemos nossas observações e adquirimos nossas convicções” (Freud, 1927/2014, p. 328). A possibilidade que se sugere é o sobreinvestimento do Supereu modificando as reações do Eu. Em vez da severidade direcionada para o ego, pelo engessamento estrutural, coações comportamentais, proibição mental, tem-se a permissão e livre passagem de seguir um curso emancipado de convicções imperativas. Em outros termos, “. . . com a afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do eu, Freud considerou que a formulação humorística representaria a vitória do princípio do prazer sobre a crueldade das circunstâncias reais” (Coelho, 2018, p. 189).

Apesar de ser tido como severo, o Supereu consentiria certo ganho de prazer ao Eu, mesmo o humor não proporcionando um riso consideravelmente intenso como no chiste ou no cômico. D’Agord (2021) contribui com essa ideia, incluindo que “o Eu não pretenderia se afetar pelos traumas do mundo externo, demonstrando que esses traumas não passariam de ocasiões para obter outros prazeres” (p. 65). O Supereu assumindo uma ilusão. Segundo Freud (1927/2014), “o principal é a intenção que o humor realiza, seja atuando sobre a pessoa mesma ou sobre uma outra” (p. 330), evitando o desprazer. Portanto, não são todas as pessoas que têm a capacidade de produzir o humor, assim, é um dom valioso e incomum.

Por mais que exista uma condição cruel, o que poderia provocar demasiada angústia, o humor atua como se deslocasse o que seria um incômodo para algo mais aprazível. O que importa é sentir alívio onde ocorreria conflito, sossego no caos, paz na guerra. Operação de resgate da esperança de se existir, diante da possibilidade da perda, ou seja, adquirir o ânimo necessário para não deixar ser levado por aquilo que é forte o suficiente para oprimir, pressão cultural que inclusive deprime, riso contido, perda da graça.

Outro pensador, que viveu na mesma época de Freud e trabalhou sobre o humor, é Pirandello (2002), que se questiona sobre o que é o humorismo. Considera que é um tema complexo, que muitos estudiosos do assunto não têm uma visão tão clara e objetiva a respeito, pois existem várias características envolvidas, definições com sua parte de verdade, apesar de não serem necessariamente verídicas. Para ele, alguns humoristas possuem determinadas aptidões, outros não. Elabora uma reflexão sobre o fluxo mental do ser humano, que é composto por conteúdos diversos, alguns acessíveis, outros até mesmo inimagináveis, haja vista a multidão de detalhes preenchidos pelo percurso e história de vida de cada indivíduo. O autor insinua que o sujeito é representado por uma máscara exterior, mais serena e bonita; por outro lado existe a interior, distinta, destoante.

Pirandello (2002) concede uma apresentação do humorismo situando-o como uma “contradição fundamental”, necessária para que haja a elaboração entre um extremo e outro, como o choro e o riso. Apesar disso, o autor problematiza tal fato, já que não se pode definir ao certo sobre o que se trata esse conceito. Como o “humorismo não existe; há escritores humoristas. O cômico não existe; há escritores cômicos” (p. 100). A questão, portanto, dentro dessa proposição, não é taxar uma definição, mas sim saber que existe essa dúvida, pois os pensamentos se articulam na mente do humorista em formato de contradição, apontando o “sentimento do contrário” nos ditos, nos comportamentos, nas circunstâncias vividas por aquele que o propaga: “os aspectos dolorosos da alegria e os risíveis da dor são os pressupostos filosóficos do humorismo, para Pirandello” (Lima, 2009, p. 29).

Em seu trabalho sobre as características do humor em Freud e Pirandello, Lima (2009) não levanta muitas contribuições para diferenciar tal conceito na visão desses autores, mesmo porque ela concorda que seja algo complexo. Para a autora, ambos diferenciam o humor do cômico e um importante ponto em comum é que “a disposição de espírito humorístico vem da infelicidade dos homens” (p. 29). Também admite que o sentimento do contrário do

humorismo pode ser visto no humor freudiano, pois no lugar do desprazer, surge o prazer, ao dar a volta diante de algum sofrimento, o que resulta em um abrandamento, culminando no riso ou no alívio da tensão. Esclarece que esse sentimento do contrário não se trata somente de uma oposição simples, mas é algo que se destaca pelo aparecimento de instâncias psíquicas, em que uma estava submersa e adveio naturalmente como um modo de expressão, e outra surge logo em seguida contrapondo a anterior e causando um impacto que é sentido de maneira risível ou mesmo por um lance de surpresa.

Segundo Motta (2009), o humor tem o poder de proporcionar uma saída bem sucedida ao sofrimento, por liberar a energia represada. A autora supõe que existem diversos tipos, conforme a emoção envolvida, bem como um preceito associado é o de que tem referência à infância, pela semelhança afetiva à essa época, “tal como o humorista ri de seus afetos atuais” (p. 72). Ela refere Lacan no momento em que lembra da criança que ri quando um adulto tira a máscara nesse tipo de brincadeira. E interpreta que “o riso está ligado ao para-além, além do imediato, além de qualquer demanda” (pp. 73-74).

Do mal-estar que permeia os fenômenos cotidianos, surge a satisfação proporcionada pelo humor que, para Motta (2009), “é mais transitório do que outras espécies do cômico, e seu efeito é menos intenso ou profundo” (p. 73). Porém, é de uma nobreza marcante por ser mediador de conflitos internos. No lugar do desprazer ao qual as pessoas são acometidas, aparecem conteúdos que sofrem alguma transformação dos sentimentos e emoções aprisionados, resultante da sensação risível do momento, o que gera prazer.

Na medida em que se ri da própria fragilidade, deparando-se com a inevitável vulnerabilidade humana, resta a potência de se vangloriar com a liberdade subversiva que transforma a perda em aceitação, para então criar um outro estado de ânimo, de humor, que expande o ego em um movimento que carrega vitalidade nas relações. Motta (2009) problematiza a questão social do riso a partir do seguinte:

Minois (2003), por sua vez, aponta que o riso foi uma reação instintiva de autodefesa do corpo social diante das ameaças potenciais da cultura, tendo por objetivo amenizá-las, aliviando a tensão por uma espécie de psicanálise social e expondo clinicamente todas as proibições que ameaçam fazer saltar o verniz da civilização (p. 76)

2.3. O lugar do mal-estar

Sofrimento psíquico, enfraquecimento do ego, fragilidade emocional, são dores que acometem a mente das pessoas e que estão inseridas em um quadro que mostra a angústia que parte da população tem vivenciado: ansiedade, depressão, compulsões, dependência química, distúrbios alimentares, entre outros problemas. A origem desses males pode até ter associação biológica. No entanto, o avanço deles tem se dado particularmente por aspectos ambientais, sociais, midiáticos, tal qual a noção idealizada do corpo, o modelo de bem-estar, a referência de beleza, requisitos que, se não cumpridos, geram frustrações. Ao passo que a capacidade de reconhecer essas desmedidas e, conseqüentemente, amenizar esse desconforto não é contemplada. O que parece necessitar de algo que tampona esse vazio a qualquer custo.

Cumprir com o ritmo exigido pela sociedade é uma tarefa que leva à certos questionamentos, como a necessidade de acompanhar um padrão estipulado, o que evoca a reflexão sobre o modo como as pessoas vivenciam isso. Conforme Soares (2001), na medida em que se tem de desconsiderar questões pessoais, o sentimento de desamparo pode acompanhar o sujeito. A autora reconhece que, frequentemente, a angústia é mascarada ao invés de ser vivenciada. Rodrigues (2015) evidencia que “a cultura parece estar diminuindo os espaços para a elaboração das perdas e das dores, promovendo um contexto em que todos são incitados a negar o que pensam e sentem, em prol de comportamentos performáticos” (p. 48).

O movimento que poderia provocar a queda da pessoa, em vez de atacar o sujeito,

sacode-o a um ponto de não permitir que seja mortífero. Essa dinâmica repercute em uma reviravolta da percepção do que é necessário fazer para que não haja uma paralisia mental. Rodrigues (2015) supõe que “ao atravessar a dor e angústia de perder as certezas e as idealizações, o sujeito pode se permitir ser falho, não saber, e dessa forma, ser capaz de desconsiderar suas pretensões narcísicas” (p. 129), o Supereu acolhendo o Eu. O humor mediando a proposta de reverter sensações angustiantes em benefícios afetivos, “. . .novas formas de pensamento, que podem se desdobrar na construção de um novo modo de estar-no-mundo, e isso passa pela angústia . . . mas também pelo riso” (Ferraz, 2009, p. 87).

A angústia é tida como um sentimento inefável, aquilo que não se consegue dizer. Como, então, manejar esse evento? Pelo viés do humor, manifestado pelo riso que advém de uma circunstância desfavorável, essa aflição é atenuada. De acordo com Corrêa (2009),

se esta é uma proposta que parece inicialmente risível, podemos lembrar que o riso se impõe como uma maneira violenta de romper o silêncio, ou substituir a fala por outra que, por nada dizer, fala muito. Nada mais psicanalítico do que o incompreensível do riso ou da quebra entre a dinâmica e o estático nos textos de humor (p. 7).

Com relação ao mal-estar que assola o sujeito de várias formas, há de se avaliar o que acontece para, então, proceder ao manejo do caso. No entanto, existe um percurso que se considera relevante em se tratando de adquirir medidas capazes de resolver ou diminuir o problema que, para Soares (2001), seria obter graça nas adversidades, o que auxilia no enfrentamento das dificuldades.

Soares (2011) infere, em parte, que o humor, em situações complicadas, serve como meio de fuga da realidade, uma válvula de escape. Porém, o conceito de tal termo para a Psicanálise indica o contrário, que há um entendimento de que é uma maneira de perceber o que acontece e, mesmo assim, procurar rir da possível desgraça, tirar da dor algum conforto ao pensar na morte para produzir vida e, em meio ao caos, obter leveza em vez da pesada

carga imposta. Para Ferraz (2009), é nessa vulnerabilidade que se ganha força, e “se o homem é o único ser que tem consciência de sua morte, e pode pensar sobre ela, é também o único que pode rir da própria morte. Mais que um suposto poder do homem, isso revela a potência de criação do humano” (p. 86)

O humor é capaz de apaziguar a alma, amenizar o desespero da dor, diminuir o sofrimento de existir, lidar com o horror, suportar o medo da morte. Não é à toa que essa noção contempla um ponto de vista subversivo, no sentido de inverter o que poderia ser desprazeroso, para uma versão de prazer, mesmo imerso em contextos de dificuldades. Caminho que Morais (2008) levanta para o trabalho na neurose, em que “a psicanálise carrega em si a dimensão do trágico. E nesta dimensão trágica da existência, o chiste, o humor e o riso aparecem como formas efetivas de se lidar com o mal-estar” (p. 122). Seria como se afastar do sofrimento existente, mas por um trajeto de vida, sem a necessidade de utilizar recursos autodestrutivos.

A dor que o sujeito sente pode ser diminuída pela via do humor, enquanto possibilidade de se defrontar de maneira mais amena com o sofrimento que o assola. Ribeiro (2008) exemplifica algumas concepções de humor para outros autores, mas que de acordo com a Psicanálise, remete à “tese do triunfo do eu, que se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade e se recusa a permitir que seja compelido a sofrer diante das intempéries da vida, e o faz de forma espirituosa e leve, sem ser arrogante nem niilista” (p. 106).

Por outro lado, Zilles (2003) apresenta uma versão diferenciada que gera certa confusão no entendimento da questão em si. Considera que “o humor é próprio do povo. É uma atividade que deixa o próprio eu em segundo plano e age diretamente para o outro. Poucas vezes deixa espaço para supervalorizar o próprio eu, o campo do individual, pois tal atitude é inconciliável com o verdadeiro humor” (Zilles, 2003, p. 87). Apesar de não

convergir com a concepção humorística freudiana, o autor problematiza a sociedade atual, que carece de humor por estar cada vez mais ligada às preocupações pessoais, como a vaidade, o que faz pensar no amadurecimento do sentido da vida para que não haja desequilíbrio.

O sofrimento psíquico passa por graus variados e a melhora desse desconforto depende das medidas adotadas. Desde um acolhimento com escuta qualificada, acesso às redes de apoio com referências significativas (Família, amizade, vizinhança, entre outras), serviços de Saúde Mental disponíveis, além de meios que irão atuar de forma a contribuir com a redução do mal-estar que aflige as pessoas, tal como o humor, qualidade de recurso que proporciona conforto perante a angústia, “. . . sinaliza que o sujeito consegue manter seu amor-próprio mesmo diante do fracasso e da derrota; entretanto, como é possível na contemporaneidade manter esse ‘amor-próprio’ em meio a intensa competitividade a que todos estão submetidos? Hoje vivemos sob o ritmo das inovações tecnológicas, dos produtos descartáveis, em que nunca há tempo a perder” (Rodrigues, 2015, p. 137)

A expressão do riso é libertadora ao inflar o superego tornando-o benevolente, de acordo com as acepções freudianas. Nesse sentido do humor, Ribeiro (2008) considera junto com Freud que a felicidade existe transitoriamente e que a alegria perdura por um determinado momento, enquanto é realizada uma espécie de liberação da censura para satisfazer o ego, o que não significa necessariamente ceder ao próprio desejo, mas atingir um estágio em que rir da tribulação passa a ser algo sublime pela capacidade de reconhecer o sofrimento humano e, mesmo assim, ter uma atitude mais apaziguadora diante da dor.

2.4. Uma saída perante a angústia

D’Agord (2021) relembra uma curiosidade, que “a história do uso do termo *humor*, por sua vez, nos indicará uma dupla vertente que interessa à leitura psicanalítica. A palavra de

língua portuguesa ‘humor’ tem origem no latino *umor*. Na medicina praticada por Galeno, a saúde dependia do equilíbrio de quatro humores ou fluidos do corpo: sangue, fleugma, bile amarela e bile negra. . .” (p. 65). De outro modo, frequentemente a palavra “humor” é utilizada em um sentido que tem a ver com o estado de ânimo da pessoa, em que ela pode estar desde triste a alegre, apresentar episódios de depressão ou de euforia. Ainda se diz popularmente desse ou daquele indivíduo que tem bom humor ou que é bem-humorado, no sentido de uma boa disposição perante a vida, que percebe os acontecimentos com descontração, que faz graça.

Uma associação possível sobre a conceitualização freudiana desse termo é que, quem tira proveito de um contexto pavoroso para transformá-lo em algo pacífico, captando uma visão imagética simbólica do fenômeno mais branda, por conseguinte, adquire maior aptidão em desfrutar de sua história com mais animação, cuja motivação até mesmo facilita a interação social e o relacionamento afetivo com mais regozijo que, ao invés do pesar pela derrota, sobressai o contentamento pelo desvio do obstáculo encontrado.

Com base nisso, o humor é relevante para situar a ferida existente em outro patamar. No lugar do espaço da consciência de um fato tenebroso que é ocupado por uma compressão de carga imposta pelo superego, quando ressalta uma espécie de condenação, entre outros afetos energeticamente negativos, advém, então, o júbilo da transposição de tal conflito e a obtenção do êxito em poder apontar o riso como medida inédita para evitar a insatisfação. Rir da fragilidade humana, mas dentro de um propósito agregador de forças sublimatórias que ressignificam a situação de desagradado, é um caminho que se perpetua enquanto compreensão do que acontece e contribuição no processo de manejar os problemas da existência.

As constantes manifestações de ódio, tanto nas redes sociais quanto nas atividades rotineiras do ser humano, são conflitos que massacram a subjetividade, prejudicando as relações interpessoais a um ponto de passagem ao ato, da violência. Será que haveria uma

maneira com que o humor barrasse essa devastação dos sentimentos que se rompem em comportamentos agressivos?

Com sua característica subversiva, o modo humorístico de agir, a partir de um pensamento revolucionário, condiciona uma esfera de perturbação em um campo de apaziguamento. O ego apresentando-se com poder suficientemente forte para afastar as adversidades diante de um quadro que hesita em ser destruído. É encontrar calma na agitação, silêncio no barulho, repouso no cansaço, tranquilidade no desespero, pausa na aceleração. Respirar fundo e enfrentar a realidade, mesmo com a barbaridade que se exhibe.

Para que isso ocorra, tem de haver um deslocamento da energia libidinal dirigida ao ataque egóico, para uma serenidade na reação dessa catexia, ou seja, suavizar o superego e suspender sua imposição quando, logo, manifesta-se o estimulante arrebatamento em poder gozar de um prazer que antes se aparentava como um desprazer. Adquirir essa postura perante as atrocidades é questão não apenas de praticar isso como uma técnica a ser incorporada, mas uma filosofia inserida na mente, no corpo, no espírito, no que há de mais sublime, reflexos translúcidos da alma, um passo da destruição até a construção, um salto para a vida.

Para Ribeiro (2008):

Os analisandos que, durante o percurso analítico, conseguem ter atitudes mais amenas, ternas e afetuosas consigo mesmos, que conseguem rir dos próprios tropeços, sem dúvida, caminharão no sentido de se afastarem da fatalidade na qual se encontram. .O humor abre a possibilidade de as defesas se deslocarem e mudarem de posição e de lugar. Há um esvaziamento do estilo dramático da narrativa do paciente que neste momento se depara com a inutilidade do gozo que, até então, manteve o sujeito preso ao seu drama (pp. 109-110).

Uma ilustração dessa transformação pode ser vista por Corso & Corso (2011), que trabalham sobre o humor no filme “Shrek” como um conto de fadas, ao contemplar a ideia de

que é um caminho importante para lidar com os erros e fraquezas, e inserir a capacidade de rir de si mesmo. Pontuam as soluções encontradas pelo então temeroso e assustador ogra que gostava de viver sua solidão, porém com um final célebre na via do amor com Fiona, princesa que se transforma em ogra durante a noite. De acordo com os autores, “compartilhar uma brincadeira é permitir que algo flua entre os participantes, sem certeza dos limites entre um e outro” (p. 182), o que não é simples, pois o fato disso dar certo sem nenhuma intercorrência, exige certa abertura para que haja esse encontro, além de uma comunicação bem estabelecida. Portanto, um desafio nas relações sociais diante de estados angustiantes, por abordar uma característica liberadora, apesar de rebelde, como propôs Freud (1927/2014).

2.5. Processo sublimatório

Pela particularidade do humor em adquirir um outro estado psíquico que não o de tensão, pressupõe-se que esteja associado à um modo de funcionamento análogo à sublimação, entendimento de uma nova direção da energia psíquica, que vai ao encontro com um terreno apaziguador. Para Kupermann (2010, p. 200), “. . . a elucidação dos enigmas suscitados pela metapsicologia do humor tenderia a despertar a atenção para o problema da sublimação e seus paradoxos, especialmente os que envolvem a presença simultânea, no processo sublimatório, da dimensão ilusória e criativa, agressiva e terna, dolorosa e alegre”.

Onde poderia ter um afeto de decepção, com um resultado de insatisfação, decorre um desfecho menos sombrio, mais acolhedor. Um redirecionamento da pulsão que, no Dicionário Enciclopédico de Psicanálise, de modo mais geral, Kaufmann (1996) caracteriza como “um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico das excitações que provêm do interior do corpo e chega ao psiquismo, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação com o corpo” (p. 439).

Rodrigues (2015) está de acordo que a sublimação é um assunto complexo para a Psicanálise e “dentro da obra freudiana não existe um texto dedicado exclusivamente a ele, diferentemente do que ocorre com outros termos” (p. 77). Acerca do conceito de sublimação em Freud, Nazar (2009) comenta sobre o ganho que o artista tem em sua obra, pois adquire uma satisfação na representação, em vez da pulsão ser deslocada para um objeto: “o prazer em contemplar a obra refere-se ao fato de cada sujeito encontrar nela o estranho-familiar de sua própria experiência subjetiva do vazio” (p. 45). Ponto em que se pode pensar que, assim como para a Psicanálise, a Arte reflete sobre o invisível do que existe, mas que comparece de maneira geral por meio das manifestações do inconsciente, como nos sonhos: o desejo, o real, o gozo.

O artista, por meio de sua criação, utiliza-se de um mecanismo sublimatório, “representação do estético – efeito de Belo . . .” (Nazar, 2009, p. 52), como medida para se evitar a castração, já que a relação sexual seria impossível no sentido do gozo objetal, como sintetiza a autora. Essa é uma característica que se destaca enquanto fenômeno artístico ao convocar a verdade do sujeito e apresentá-la por uma via possível, quando o criador “. . .se utiliza da fantasia para, diante dos outros, oferecer até mesmo algo sério, porém driblando o compromisso com a seriedade esperada, brincando com sua própria experiência do vazio sem ter que evidenciá-la cruamente” (p. 55).

A sublimação é um conceito difícil de se definir, haja vista que Freud não o elucidou de uma forma sistemática. Pode-se entender como uma definição em que o elemento sexual é desviado de sua finalidade corporal, não ocorre recalçamento (Nazar, 2019), ou seja, “. . .usa a linguagem para fazer surgir o vazio da criação” (p. 72). O que é importante ressaltar é que “o fenômeno estético é fundamentalmente sublimatório, porque na impossibilidade de nomear o desejo – campo de destruição absoluta -, ele manifesta a verdade em seu esplendor pela

manifestação do belo” (p. 75), sendo que o resultado obtido por uma obra tem valor estético tanto para quem realiza quanto para quem presencia.

Existem algumas proposições para conceituar a sublimação. No caso, a mais didática refere-se ao desvio do objetivo da pulsão sexual, como Rodrigues (2015) explana que “a sublimação seria um meio particularmente eficaz que o sujeito encontrou para percorrer novos caminhos pulsionais, podendo criar novos sentidos para a vida e para a afirmação de seus desejos” (p. 81). Ao se deparar com a perda do objeto e a dor de existir, uma solução encontrada é deslocar o que seria destruição para criação, como no ato sublimatório, no humor, na escrita poética ou na produção artística, dado que

se a arte é um modo de viver a sexualidade, ela o é pelo caminho da inibição do fim pulsional. A pulsão toma, aqui, a via da sublimação: ela mantém o élan pulsional na esperança de que este possa ter como finalidade algo distinto dos outros destinos que a pulsão poderia tomar (Nazar, 2009, p. 92).

Percebe-se que, para evitar ou mesmo diminuir o sofrimento, são necessários métodos diversos, alguns simples e outros não. Convém destacar que a felicidade eterna é, de certa maneira, utópica. A energia libidinal represada pode se manifestar por um lado saudável, sublimatório, porém segue determinadas vias inadequadas, uma delas a enfermidade, marcada pela incapacidade de simbolizar a dor psíquica no sentido de sua elaboração. Neste caso, ocorre um processo psicossomático, uma ação entre a mente e o corpo, pulsão, aspectos inconscientes.

Nazar (2009) esclarece que o ato criativo tem a função simbólica de apaziguar o sintoma, de forma sublimatória. Ao se utilizar “. . . dos mesmos campos pulsionais que o aprisionaram, mas agora num desvio da alienação, a obra ocupa o lugar do que era para o Outro, lugar de falo, e assim tem-se a dessexualização, na medida em que o corpo se liberta de sua posição fálica” (Torezan, 2012, p. 39), o que concede ao sujeito um lugar seguro o

suficiente para não se corromper em outras escolhas destrutivas, preservando seu modo de se constituir subjetivamente.

A sociedade contemporânea é regida por uma lógica que busca a felicidade com prerrogativas baseadas no saber científico e nos avanços tecnológicos, o que pode provocar uma anulação do sujeito, haja vista não acompanhar o que é exigido, fazendo-o procurar por saídas drásticas em busca do prazer ou alívio do sofrimento, movimento que “. . . elide a condição *sine qua non* da subjetividade humana, que se refere à inexistência de um objeto que satisfaça o desejo humano e, logo, à subjetividade constituída por um vazio insuperável” (Torezan, 2012, p. 43).

Sendo assim, pelo descumprimento de uma lei que instaura a castração, percebem-se modos degradantes de comportamentos tanto nos terrenos sociais, políticos, quanto individuais. Torezan (2012) concorda que “. . . as formas contemporâneas de subjetivação impulsionaram a psicanálise lacaniana a traçar novos contornos teóricos, resultando nas intituladas *neuroses de borda, fenomenologias de borda* ou *estados-limite*” (p. 45). O ato criativo, ou a Arte em seu sentido mais amplo, poderia servir de mediação simbólica e mesmo sublimatória nesses acontecimentos, aliviando o sofrimento psíquico que, por vezes, é minimizado em análise? E, por extensão, o humor, com sua propriedade de atenuar o desconforto, que “. . . assim como a arte, é a possibilidade de produzir novos sentidos a partir da experiência do sem-sentido do real” (Ferraz, 2009, p. 85).

O lugar do Real referido é o mesmo do inconsciente, do impossível, e “. . . a impossibilidade que o define é a da relação sexual, ela própria manifestada pela angústia de castração” (Kaufmann, p. 445). Aquele que o humor se defronta para, então, exercer um papel mais ameno, de não dar tanta atenção a esse sentido cruel que compromete o equilíbrio do ego. O que se destaca é a “. . . transformação do afeto. Da desgraça, extrair o prazer de uma risada. Operação refinada, das mais elevadas, ao lado da sublimação. Se a sublimação eleva

seu objeto à dignidade de coisa, o humor extrai, da indignidade de seu objeto, um prazer nobre e refinado que, se não faz desaparecer a indignidade, pelo menos a torna suportável” (Coelho, 2018, p. 190). Arte e Humor como equivalentes moderadores do sofrimento.

Torezan (2012) concede a importância da sublimação via ato criativo como proposição do advento de certo apaziguamento, a partir do momento em que se estabelece o contato com o desejo, com a Coisa, das Ding, o Real, que é avassalador, mas pode ser aceito. O vazio que é encontrado no Real lacaniano, a falta, tem a ver com o destino que a sublimação consegue obter em relação às pulsões sexuais. O que seria *das Ding* para Freud e a *Coisa* para Lacan, comparece agora enquanto algo inacessível, objeto em si, que pode emergir diante de outros mecanismos, como a Arte e, “assim, a dignidade advinda da sublimação está no fato desta não elidir o vazio, mas sim sustentá-lo, permitindo que o Real ganhe forma. . .” (p 73) tanto na criação artística, mas ainda na humorística.

Essa compreensão esclarece, de certo modo, a articulação entre sublimação e consequentemente sua relação com o ato criativo, assim como explicita Torezan (2012) que “. . . é com o ato criativo que o objeto ganha a possibilidade de representar a *Coisa*. Portanto, o ato criativo é essencial à sublimação, e a sublimação está na essência do ato criativo, que se dá a partir do nada, no vazio e sem nenhuma intermediação do eu” (p. 97). E o Humor é um outro artifício que pode ser utilizado com essa finalidade, que em vez de se submeter “. . . aos ditames sociais idealizados dá lugar a uma rebeldia criativa, presente nos processos sublimatórios” (Rodrigues, 2015, p. 57).

2.6. Traços humorísticos do Palhaço

Em sua investigação, Ramalho (2009) elabora uma construção a respeito do Palhaço, que “representa uma energia viva, com a sinceridade de assumir ser limitado, de assumir a sua

dor e de ser capaz de rir dela, com o objetivo de transgredi-la” (p. 29). Porém, quem ri disso é o outro e o *clown* não se sente mal por isso, já que oferta sua dor para o prazer do outro, e este ri porque se encontra em um processo de identificação ou no sentido de que o que acontece não é consigo.

Essa autora confere desde uma atitude contestadora de normas vigentes, à sua capacidade de improvisação. Além disso, recorre a uma comparação junguiana de que seria semelhante ao Trickster, cujo arquétipo tem a ver com certa rebeldia, no sentido de desafiar as estruturas, que remete ao infantil, àquilo que é inconsciente, paradoxos que são humanos e sublimes, mas animais e grotescos:

Mesmo de forma sutil, oferece novas possibilidades para aquilo que se encontra rígido na cultura. Acaba sendo um questionador social, já que possui a permissão para brincar e reverter muitos padrões. Personifica assim o criativo, o insólito, o não usual, a não-norma. Por isto, usa roupas, sapatos, maquiagem, nariz e cabelos que estão livres de modelos conservados (Ramalho, 2009, p. 30)

O Palhaço dribla o sofrimento com suas peripécias subversivas, estampa a verdade que, inconsciente, surge como um retrato do que geralmente está encoberto por não poder ser acessado naturalmente nas ocasiões corriqueiras. Assume as fragilidades pessoais, os tropeços vividos, os erros cometidos, os problemas sofridos, as dores sentidas, vulnerabilidades que sofrem espécie de metamorfose, dando lugar ao inusitado, haja vista que acontece uma revelação potencial de vida, pelo caminho da aceitação de que é um perdedor, mesmo no horror.

Ir de um extremo a outro por meio da brincadeira, no sentido de inverter a visão racional do que é estabelecido enquanto normal, é o que se evidencia na atitude do Palhaço, segundo Ramalho (2009). Trata de maneira familiar o que é estranho, e/ou reciprocamente, o que culmina no rompimento de categorias formatadas. Aquilo que está encoberto, surge por

meio de sua atuação, haja vista a sua acuidade em enxergar não somente a comédia, mas também a tragédia. Para a autora, “na mitologia e na tragédia grega, é Dioniso quem aponta para a condição humana, que nos vem ensinar o mesmo que os poetas sempre transmitiram: que a vida é um jogo de pares de opostos, e estes são parte de uma unidade permanente” (p. 32)

Perante uma organização da sociedade que radicaliza as condutas a serem seguidas, exige-se uma postura de benevolência ao cumprir com o que é imposto, em alguns casos de maneira austera. Com essa cobrança, há pessoas que não conseguem acompanhar o compasso determinado e padecem. As leis são necessárias para que haja a ordem pública. No entanto, “consideramos também que é onde a figura arquetípica do palhaço se encaixa, numa ética que também é revolucionária e libertária, pois se dedica à transformação do homem, rompendo padrões estereotipados e resgatando a alegria no cotidiano” (Ramalho, 2009, p. 35). O autor reforça o efeito transgressor que o *Clown* atinge. Sendo, portanto, uma Arte relevante nesse processo de contestar a ordem pela via do humor, pois se consagra enquanto uma pessoa “. . . que tem o poder de vencer o medo, a tristeza e o terror, através do riso” (p. 37).

Em momentos de angústia, ansiedade, medo, desespero, episódios que refletem experiências sentidas como ameaça de morte, é produzido um aumento de tensão psíquica. O humor pode ser considerado como meio de diminuir essa sobrecarga, reduzindo o desconforto por pensar que se trataria de uma situação passageira, que na pior das hipóteses resultaria em uma perda, falta a ser aceita, haja vista a incompletude do sujeito em ter a felicidade legitimada como certa, que sempre será decretada enquanto projeto de vida. O que não procede, verdades inconscientes que fogem do controle, promessas sociais de consumo, embelezamento, medicalização, que mascaram os sentimentos.

Um exercício que se observa o humor é o “Flop”. Corresponde a um jogo de palhaços, em que uma pessoa é a protagonista e outra faz papel de apoio na cena, ou vice-versa. No

percurso do ato proposto, há um tropeço, lapso de um instante inusitado que deveria seguir naturalmente, mas é interrompido. Constrangimento pela vulnerabilidade presente. É quando o ator erra o texto, o microfone de um apresentador é cortado. Um prazer embutido, que triunfa sobre a realidade cruel. A situação humorística advém contornando o mal-estar, assumindo muito mais do que um risco rebelde, uma postura que engrandece e tranquiliza.

3.0. O CHISTE

3.1. Chiste e palavra

Muitas vezes, a atitude conferida aos palhaços expressa um grito de guerra, como em um dado momento de um seminário na Espanha ministrado por Vigneau (2018), em que o participante veementemente gritava: “Viva a merluza livre! Viva a merluza livre!” (p. 66). A veracidade desse momento era tão intensa que o público respondia “Viva!”. Não importa o sentido figurado das palavras que foram usadas para esse episódio, contudo se acreditava em algo que, possivelmente, tratava-se de celebrar o êxito sobre uma suposta pessoa autoritária. Para o autor, isso transfigura em um simbolismo de celebrar a vida pela criatividade mesmo em épocas de crise, em condições desfavoráveis, em circunstâncias dolorosas, em períodos angustiantes.

Transitar entre o que é ilusório e o que é realidade, através da palavra, possibilita uma mediação simbólica que proporciona certo conforto, mesmo que momentâneo, perante algum embaraço. Quanto a essa consideração, Dunker & Thebas (2019) destaca que “. . .os traços do palhaço mostram uma profunda afinidade entre a ficção e a verdade das coisas” (p. 31). Verdade que, para a Psicanálise, reflete o inconsciente, o que surge de forma inesperada, fora

de lugar: “quando rimos do palhaço, rimos de nós mesmos porque escutamos por meio dele a verdade sobre nós” (p. 32). Apontamentos que norteiam a ideia do chiste.

A revelação dessa configuração que se encontra omitida percorre um caminho desconhecido que pode aparecer na fala como uma espécie de equívoco. Para isso, é necessário ouvir de forma atenta aquilo que é pronunciado pelo emissor e esse efeito é sentido de maneira reverberante pelo receptor. Escutar, segundo Dunker & Thebas (2019), perpassa por funções da linguagem que situam o que se quer falar com o que é escutado, porém de um modo que além do afeto é necessário haver uma certa sintonia entre as partes envolvidas.

Dunker & Thebas (2019) compara o chiste com a interpretação analítica e ressalva que há diferença entre este, o humor e o cômico. De acordo com eles, o chiste tem um caráter verbal, uma compilação de conteúdos como em uma piada; o humor está ligado às emoções, sentimentos e afetos, ao liberar o que se encontra reprimido pela censura; o cômico como um gênero que aborda certo roteiro incluindo determinadas funções. Os autores concordam que tanto um palhaço quanto um psicanalista devem dispor desses elementos em seus repertórios.

3.2. A palavra fora de lugar

Freud (1905/2017) inicia seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente* recordando alguns autores: Jean Paul (Poeta), Kuno Fischer, Theodor Lipps e Theodor Vischer (Filósofos), entre outros. Esses teóricos abordaram principalmente sobre o cômico, incluindo o chiste em seus estudos. No entanto, sabe-se que esse tema não foi considerado de grande interesse pela comunidade psicanalítica, mesmo sendo “conceituado como uma das formações do inconsciente, ao lado dos sonhos, dos sintomas e dos atos falhos (Richter, 2015, p. 171).

O chiste é reconhecido pelo riso que eclode na palavra fora de lugar, quando disposta de modo que repercute em uma concepção cujo fundamento é incerto, com um direcionamento voltado para algo imprevisível. Sua transitoriedade ofusca o sentido, o que reporta ao inconsciente enquanto região da falta, vazio que contorna o não dito, o invisível que surge de maneira inesperada que, no entanto, tem um valor analítico importante, assim como Balbo (1999) considera ao abordar sobre os casos que atendia com base na Psicanálise, que “. . . os ditos espirituosos e os trocadilhos pareciam funcionar surpreendentemente para desobstruir caminhos antes difíceis de serem trilhados” (p. 13). Para Rodrigues (2015, p. 21), “. . . significam a realização disfarçada de desejos reprimidos, ou seja, as piadas possibilitam dizer, em tom de brincadeira, aquilo que se deseja e que de outra maneira nunca poderia ser falado ou escutado”.

Por mais que seja confuso saber se uma expressão é um chiste, um fator marcante desse modelo de produção do riso é o fenômeno do discurso imprevisível, o qual repentinamente eclode como se escapulisse do inconsciente, passando no pré-consciente e, por fim, sendo enunciado pelo consciente por meio da fala: “quem deixa a verdade escapar assim, num momento de descuido, sente-se feliz, na verdade, por se livrar do fingimento” (Freud, 1905/2017, p. 152). Transparência que reluz o que antes era desconhecido por si e pelo outro que, no entanto, resulta em algo revelador.

Válido o apontamento de Natércia (2005), quando elucida que o chiste é caracterizado por ser breve, sofre condensação e, assim, condiz com o que é inconsciente, tendo no riso sua eclosão. A autora assegura que para funcionar bem, é necessário que se conheça a cultura do lugar e que se tenha um efeito de surpresa ao transpor a linguagem chistosa. Difere da piada, que é uma história que pode ser contada por mais de uma pessoa sem trocar o conteúdo, em que a entonação pode mudar de acordo com a característica pessoal, uma revelação de um riso que pode ou não comparecer, a depender não somente do enredo, mas da maneira como se

narra, da receptividade de quem ouve e, além do mais, pode não ser engraçada. Pelo contrário, se mal utilizada atravessa a “. . . ética e o respeito à alteridade, ofendendo e agredindo minorias e indivíduos em situações desfavoráveis” (Rodrigues, 2015, p. 28).

Não é programado, ensaiado, diagramado cronologicamente com início, meio e fim. O chiste é. Acontece pelo aval do outro que, por meio do riso, decreta-o como próprio ao evidenciar a verdade que retrata o inconsciente, mas que ainda se reflete por identificação na relação com o ouvinte, que é contagiado por uma energia explosiva de uma graça que até mesmo não se deixa significar. Freire (2008) pondera que é naquele que ouve, e não em quem faz o dito espirituoso, que ocorre mais intensamente a satisfação obtida nessa construção, que poderia ser intrusiva, porém passa a ter um caráter social na articulação do efeito rizível.

Alguns chistes declaram a verdade pelo cinismo embutido neles, como aqueles propagados em casos judeus, de acordo com a exposição de Freud (1905/2017). Ele se refere a outros gêneros, tais como o obsceno e o hostil, além do absurdo. Coloca ainda suas duas fontes, a técnica e as tendências. O autor informa que muitos chistes têm seus efeitos de acordo com a época em questão, como elemento da atualidade que, posteriormente, são esquecidos e perdem sua essência e que “rigorosamente falando, portanto, não sabemos do que rimos” (p. 146).

Um jovem recorda que, em um momento de bom humor, com o ânimo aflorado, ele teve o privilégio de proferir três chistes durante sua conversa com uma amiga enquanto almoçavam: “Teve algum ‘feedback’ com seu ex?” (‘flashback’); “No meu ‘antepassado’ . . .” (‘passado’); “Quando vi que ele estava com uma faca no bolso de trás da bermuda, tive ‘vontade’ de morrer!” (‘medo’). Significações distintas das que racionalmente poderiam ser proferidas, que sabidamente ditariam um outro sentido. Apesar disso, uma alteração dessas frases foi transferida de um local do não saber para o da verdade do sujeito, zona da falta, território inconsciente, que culminou no manifesto chistoso.

3.3. A técnica do chiste

Uma conhecida frase de um agente de loteria e pedicuro de Hamburgo, Hirsch-Hyacinth, é anunciada por Freud (1905/2017) para tratar sobre a técnica do chiste: “E, tão certo como Deus me dará tudo de bom doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um semelhante, de modo bem *familionario*” (p. 27). O poder de riso surge pela combinação dos dois termos, familiar e milionário, tido como um mecanismo de condensação. Porém, o resultado aparece somente depois, como uma triangulação, canais da comunicação (Emissor, mensagem e receptor) e, além do mais, o cenário, o tema e a plateia são essenciais. Algumas criações não têm necessariamente um efeito destacado de obtenção do riso, mas no geral sim: “‘Como anda você?’, pergunta o cego ao *paralítico*. ‘Como você está vendo’, responde o paralítico ao *cego*” (p. 52).

Basicamente, a técnica do chiste, segundo Freud (1905/2017), corresponde a uma enunciação de uma oração advinda do inconsciente, que aparece deslocada e, de certo modo, causa uma interrupção na fala supostamente ordenada, o que propõe uma alteração na rota do discurso, desvirtuando o sentido, que faz despertar o riso, que “. . . é justamente o resultado de um processo automático que só foi possível pelo afastamento de nossa atenção consciente” (p. 219). Para o autor, esse alcance decorre tanto na primeira pessoa, quanto na terceira, enquanto a segunda estaria ligada ao objeto referente à sentença que se encontra manifestamente desarticulada. A produção chistosa na terceira pessoa exige uma conexão de energia investida semelhante à da primeira e, além do mais, o tipo do processo que acontece em relação ao conteúdo deve ser o mesmo tanto para quem ouve quanto para quem faz.

O importante é assinalar que alguns chistes têm uma formação que segue os elementos que os compõem de um modo específico, características de suas diversidades, sendo que “a

condensação permanece a categoria superior. Uma tendência à compressão, ou melhor dizendo, à parcimônia, domina todas essas técnicas”, como aclara Freud (1905/2017, p. 64). O autor salienta que, apesar de raros, outros casos são os chistes de deslocamento, cuja análise é complicada. Indica que o chiste tendencioso é relevante pelo teor sexual e agressivo, que o caracteriza mais ainda como material recalçado, diferente do chiste inocente. Destaca-se que “. . . a natureza e o efeito do chiste estão ligados a certas formas de expressão, a recursos técnicos, entre os quais os mais evidentes são os diversos modos da condensação, deslocamento e representação indireta” (p. 236).

Independente do tipo, existem chistes que são considerados como tal pelo entendimento do contexto da frase ou pela natureza da proposição da palavra. Devido à grande variedade de técnicas que Freud (1905/2017) compõe, torna-se difícil separá-las e conceber um sentido preciso, já que “essa diversidade é perturbadora” (p. 63). No geral, resumem-se em: I) Condensação; II) Uso do mesmo material e III) Duplo sentido, cada qual com subtipos próprios. Sinaliza outras técnicas, algumas menos apreciadas enquanto sua elaboração, como os trocadilhos, que são espécies de chistes, porém feitos por um esforço pequeno. Ainda comenta que há chiste com técnicas bem distintas, que podem ser muito incompreensíveis.

Mediado pela palavra desviada de seu sentido, o chiste surpreende pelo que há de mais enigmático na sentença que é declarada. Existe um tom que profere algo para além daquilo que é falado, o que se encontra na obscuridade subjetiva, nos recônditos dos pensamentos que, por ser inconsciente, não aparece usualmente. Como o que ocorre no absurdo chistoso ao esconder uma significação que, por ser despropositada, torna-se um chiste, como declara Freud (1905/2017) que “a psicogênese do chiste nos ensinou que o seu prazer vem do jogo com as palavras ou da liberação do absurdo, e que o seu sentido pretende apenas proteger esse prazer de sua remoção pela crítica” (p. 187).

Todavia, muitas vezes não se sabe se a expressão denota um chiste ou não, pois não existe uma regra pré-estabelecida, a não ser a partir da apuração do processo, de acordo com Freud (1905/2017). Considera, de modo claro, que em muitos casos não é possível identificar se é um chiste verdadeiro, pela particularidade de compreender essa investigação, como nos chistes de analogia, ao situar que “. . .nosso prazer com um chiste resulta da impressão somada que seu conteúdo e sua forma produzem sobre nós, e que nos deixemos enganar pelo predomínio de um fator em detrimento do outro. Somente a redução do chiste nos permite afastar o equívoco do julgamento” (p. 133).

A complexa tarefa de dissecar as vias de composição do chiste muitas vezes não é conseguida por completo, haja vista que diversas variáveis podem entrar nesse jogo de orações verbais. Freud (1905/2017) adverte: o “. . .que é um chiste para mim pode não passar de uma história cômica para outra pessoa” (p. 151). Ainda explora que “antes de todo chiste, há algo que podemos designar como jogo ou gracejo. . .O jogo com as palavras e os pensamentos, motivado por certos efeitos prazerosos de economia, seria, portanto, o primeiro estágio do chiste” (p. 183). Para tanto, é necessário inibir a crítica e, conseqüentemente, surge o sentimento de prazer.

Fazer um chiste é deixar de lado todo e qualquer julgamento, é trazer à tona o que está recalcado, é deixar fluir os pensamentos mais longínquos, é não ter um raciocínio lógico, é se livrar das preocupações e esvaziar a mente para receber a eclosão repentina da palavra. Freud (1905/2017) simplifica que “onde o argumento procura trazer a crítica do ouvinte para o seu lado, o chiste se esforça para deixar essa crítica de lado. Não há dúvida de que o chiste escolheu o caminho psicologicamente mais eficaz” (p. 190). Coelho (2018) reforça essa compreensão, de que a piada, como esse autor prefere utilizar, apesar de não corresponder bem à conceituação terminológica, consegue dissimular inclusive as vontades envolvendo

agressividade e sexualidade, desvia o impedimento social e transgride enquanto ato, pois “diz o que não pode ser dito” (p. 189).

Freud (1905/2017) informa que, dependendo da circunstância, o que poderia causar prazer pelo então considerado chiste, pode ser interpretado de forma distinta da esperada e proporcionar desconforto, a depender da pessoa a quem é dirigida e/ou de acordo com o contexto que estabelece a receptividade para esse acontecimento, a disposição de entusiasmo. Adiciona que “a ausência de elementos que possam despertar sentimentos contrários à tendência do chiste, é uma condição indispensável para que a terceira pessoa colabore na conclusão do processo do chiste” (p. 207) e implementa que “cada chiste demanda assim seu próprio público, e rir dos mesmos chistes é uma prova de grande compatibilidade psíquica” (p. 215).

Evidencia-se, conforme Freud (1905/2017), que “o riso faz parte das expressões de estados psíquicos altamente contagiosas; se levo o outro ao riso ao contar o meu chiste, sirvo-me dele para despertar meu próprio riso. . .” (p. 222). Essa sentença carrega o fato de que rir é um acontecimento acidental e, além do mais, contagiante em sua essência. O efeito de ressonância afetiva entre as pessoas que participam desse fenômeno é mesmo surpreendente e de um nível do não saber. Para o autor, ocorre uma economia de gasto psíquico que é utilizado para a obtenção de satisfação. Rodrigues (2015) sintetiza que “no dito espirituoso ocorre algo a mais: a fruição de um prazer, seja na satisfação de intenções sexuais e agressivas, seja na fruição estética ou na criação de laços sociais” (p. 52). Algo que estaria inibido entra em jogo e é revelado por essa via.

Diante da obra freudiana, *Witz* é traduzido como “chiste”, mas tem o sentido de “espirituosidade” ou “engenho”. Acentua-se que chiste é diferente de piada, tradução esta para o português, que não contempla a especificidade do dispositivo em si, e “. . . é justamente esse amplo leque semântico da palavra *Witz* que traz dificuldades para os

tradutores das mais diversas línguas” (Buhonovsky, 2018, p. 73). O termo *Witz* seria o mais sensato, ao se referir como algo *espirituoso*, a graça tirada do que é consequência de um ato verbal, que irrompe um circuito linear e extrapola o ponto do juízo crítico para ascender uma súbita emoção que provoca o riso. Freud (1905/2017) arremata que

o trabalho do chiste não está à disposição de todos, e em geral somente poucas pessoas o têm em abundância – das quais se diz, de maneira distintiva, que são espirituosas. – “*Witz*” aparece aqui como uma capacidade peculiar, algo no nível das antigas “faculdades da alma”, e se mostra, ao manifestar-se, bastante independente das outras – inteligência, fantasia, memória etc (p. 199).

3.4. Analogia com o trabalho do sonho e o infantil

Por que imagens que aparecem em relatos de determinados episódios dos sonhadores são consideradas estranhas? Esse fenômeno é tido como uma manifestação do inconsciente. A realização de um desejo que se configura é um reflexo do que pode ser confortável, diante de uma história de lucidez das circunstâncias da vida, mas que muitas vezes comparece como algo no sentido do real, da falta, do vazio, do horror. Richter (2015) deduz que assim como os sintomas e os atos falhos estão ligados ao desconforto, os sonhos podem apresentar efeitos semelhantes, sendo estes percebidos como um processo individual. O chiste é considerado como um extrato inconsciente, porém que envolve um trabalho social, em que é compartilhado um gozo cujo resultado é o riso por parte de quem o ouve, enquanto a pessoa que o executa desenvolve uma atividade psíquica que rompe com os entraves de conteúdos recalçados e permite o livre acesso desse material, participando dessa sensação rizível.

No relato de um sonho, geralmente está contida uma narrativa descontínua, fragmentada, com muitas imagens que se condensam e se deslocam, de acordo com a

perspectiva freudiana, ou que apresentam uma estrutura de metáfora e de metonímia, conforme a abordagem lacaniana. Seu conteúdo pode até ser interpretado, porém é na disparidade de uma compreensão aparentemente ilógica que se sustentam os sonhos. O que se torna imprescindível destacar é a origem inconsciente desse material, como nos chistes. Entende-se que “o absurdo, num chiste, muitas vezes substitui o escárnio e a crítica contida no pensamento por trás dele, e nisso o trabalho do chiste faz como o trabalho do sonho; isso é aqui novamente confirmado” (Freud, 1905/2017, p. 153). Efeitos catárticos que se resumem em uma representação simbólica, a partir de fragmentos mentais que encontram saída pelo mecanismo onírico ou por processos chistosos, tal qual o riso quando se manifesta de maneira desconectada do saber consciente.

Segundo Freud (1905/2017), o processo do chiste assemelha-se ao trabalho do sonho, sendo este “. . . todo o conjunto de processos transformadores que levaram os pensamentos latentes do sonho para o sonho manifesto” (p. 229). De acordo com o autor, o sonho seria a realização de um desejo inconsciente a partir de restos diurnos e memórias encobridoras da infância, que apresenta mecanismos específicos. Em contrapartida, enfatiza que o chiste surge de um processo inconsciente de forma involuntária, com atributos como a brevidade, a condensação e em menor grau o deslocamento. Ainda situa que o chiste não tem uma relação de compromisso como no sonho, já que não ignora a inibição e mantém o vocábulo ou o absurdo, este um tema peculiar: “há outros caminhos para reconquistar o absurdo e dele extrair prazer; a caricatura, o exagero, a paródia e o burlesco se servem dele e assim criam o absurdo cômico” (pp. 250-251).

Quanto à certas diferenças, Freud (1905/2017) considera que o sonho não tem relação social e evita o desprazer, enquanto o chiste é um dos processos psíquicos mais sociáveis e objetiva a obtenção do prazer. Ainda agrega que “o sonho é sempre um desejo, por mais irreconhecível que se tenha tornado; o chiste é um jogo que se desenvolveu” (p. 256).

Rodrigues (2015) insere o sonho como desejo reprimido que se satisfaz por espécie de alucinação de conteúdos que se deformam, distorcem-se, apagam-se, mas que são tolerados, assim como os chistes, sendo estes desejados não apenas por quem faz, mas ainda por quem ouve. Esses traços, que se inscrevem de modos distintos, fazem pensar nas reproduções infantis quanto aos devaneios que são declamados na intenção de se comunicar, indo de uma confabulação que se assemelha aos artifícios oníricos, aos manejos da linguagem pueril que, costumeiramente, exhibe-se como galhofas.

Com o passar do tempo, o desenvolvimento subjetivo cria uma bagagem de acontecimentos os quais podem ser reconhecidos como peculiares para cada período da vida. Não é de se admirar que tanto a criança quanto o idoso possuem modos semelhantes de se apresentar enquanto comportamento mediado pela maneira de pensar e agir, seja nas brincadeiras ou nas atitudes que se distanciam da censura e tocam no infantil que existe em cada pessoa. Ao contar uma história e desenrolar seu conteúdo pode acontecer, e não raro, a surpresa do aparecimento de um chiste, “. . . um modo de eliminar (mesmo que apenas temporariamente) a força da crítica racional” (Bohunovsky, 2018, p. 72). Momento de descontração risível, pela espontaneidade advinda de ideias livres, não racionalizadas. Esse “. . . efeito de prazer obtido através das combinações de palavras não se relaciona com a articulação de sentidos, pois o que importa é o deleite que se pode extrair delas” (Mucury, 2014, pp. 56-57).

O chiste associa-se ao infantil não somente pela leveza envolvida na ocasião do fenômeno, mas ainda por um estado regredido que culmina no riso, a partir do encontro de características que são atualizadas em relação à fatos passados, como recordações fora dos padrões esperados, destoantes das normatizadas cotidianamente, algo que, de tão estranho, torna-se engraçado. Familiaridade de uma verdade oculta que advém nas relações que permitem acessar essa máxima. Richter (2005) frisa que é por meio “. . . da brincadeira com

as palavras que podemos atingir o prazer inerente a uma tirada espirituosa, ouvindo-a ou criando-a. Da criação indispensável para a construção de algo risível, de algo que brinca com as palavras, para a criação artística o passo não é longo” (p. 180).

O Chiste, o sonho e o infantil confluem características em comum, contudo mantêm o que é próprio de cada um. Se no primeiro advém um discurso inconsciente que eclode repentinamente; no segundo, imagens oníricas formam-se ao despontar em dramaturgias que mesclam desejos com vivências corriqueiras; já o terceiro é concebido por uma inexperiência que é explorada pela espontaneidade no comportamento enquanto naturalidade no modo de ser. Nesses casos, observa-se a diferença entre eles, mas também a semelhança de uma suspensão da censura.

3.5. O chiste na palhaçaria

O Palhaço é capaz de produzir o chiste nas suas interações com o outro, a despeito de ser um artifício complexo em sua utilização. Dessa forma, está mais ligado ao improviso, já que o mecanismo se dá acidentalmente, sem um texto pré-programado. Considera-se que não é uma tarefa fácil para que esse ato aconteça, porque não se trata do nível do saber, da vontade, mas do que está em um lugar até mesmo inacessível pelas vias comuns da consciência. E é nesse sentido que a fala, por meio da palavra, do corpo, do gesto, é expressada após ter acontecido um processo mental de quebra da barreira psíquica da censura, para assim surgir o dito espirituoso, o qual será tido como tal somente se houver o riso do terceiro que participa da relação.

O chiste é construído, em sua maioria, por palavras que advêm de instâncias inconscientes, que têm uma dimensão significativa, incluindo primordialmente cunhos sexual e agressivo, porém lidas de maneira equivocada, ou com frases entrecortadas, ou expressões

que soam um tanto estranhas no plano consciente, racional. Balbo (1999) ressalta esse mecanismo, o qual “. . . mostra que quando se diz alguma coisa se diz também outra. Se diz algo que não poderia ser dito pela censura da consciência” (pp. 19-20). O autor assinala o efeito da estrutura chistosa na clínica psicanalítica, refletindo que o analisante pode apresentar conteúdos subjetivos importantes a partir de tal manejo com o inconsciente, por meio dos significantes que comparecem através desse recurso. Semelhante quando, ao improvisar, o Palhaço encontra elementos de surpresa, correspondendo a um efeito chistoso, comprovado pelo riso do outro.

Assim como evidencia Richter (2015, p. 178):

Encontramos nas tiradas espirituosas uma maneira de lidarmos com nossos conflitos psíquicos, possibilitando-nos descargas de representações recalçadas. Uma sociedade onde o chiste fosse mais corriqueiro, mais frequente, talvez pudesse se constituir em uma sociedade com sujeitos psiquicamente mais sadios, permitindo-lhes essas pequenas, porém eficazes válvulas de escape para seus conflitos psíquicos. Daí decorre a seriedade e a relevância dos chistes.

No seriado “El Chavo del Ocho”, mais conhecido como Chaves, aparecem passagens de momentos chistosos. É um programa mexicano dirigido por Roberto Gomez Bolaños, cujo roteiro aborda o contexto de uma criança órfã que, juntamente com outras, enfrentam algumas complicações com adultos da vila onde moram. De algum modo, utiliza-se do *Clown*, da ideia humorística, com anedotas simples, criativas, de fácil entendimento e ainda a comicidade física como repertório dos personagens, que se dispõem da ingenuidade, entre outras propriedades. Alguns são tipicamente considerados como palhaço Augusto (Chaves, Chiquinha, Quico), outros como Branco (Dona Florinda, Professor Girafales).

Para ilustrar, segue uma dessas aventuras, que faz parte do episódio “O fantasma da Vila”, produzido em 1977, em que carrega certo paradoxo: Chaves, pensando em ter matado o

Sr. Barriga com uma pancada acidental, conversa com a Chiquinha:

Chaves: “Vão me colocar na cadeia...”

Chiquinha: “E vão te fuzilar lá na cadeira perpétua...”

Chaves: “E vão me enforcar na câmara de gás...”

Chiquinha: “E vão te asfixiar lá na guilhotina...”

Chaves: “E vão me levar para a penitenciária...”.

Quico, ouvindo tudo, interrompe a conversa com seu bordão: “Ai, calem-se, calem-se, calem-se, que vocês me assustam!”.

As crianças fazem uma confusão com o que é verbalizado, atrapalham-se quanto à função de cada um dos locais, como se o enforcamento fosse mesmo feito na câmara de gás ou a asfixia mecânica provocada pela guilhotina. Fica clara, quando se assiste ao quadro, a angústia expressada nos equívocos das palavras, mas também no corpo, gestos e expressões faciais, certo desespero em acreditar que seria verídica aquela fatalidade disfarçada, o medo, a culpa. O telespectador consegue rir dessa suposta tragédia, o que poderia ser tida como uma maneira humorística de encarar o terror da morte, além do chiste que é validado pelo riso, o que descarrega a tensão e alivia o desprazer. Na verdade, tudo não passa de uma trapaça, em que o Sr. Barriga finge estar morto. Posteriormente, Seu Madruga chega e leva o corpo do então falecido até sua casa, quando o falso defunto pega um lençol emprestado para se fazer de fantasma e assustar as crianças à noite no cortiço. Depois de tudo, o mistério é revelado. Fantasia e realidade entrecruzando-se em um formato de brincadeira que, por sinal, consagra-se como séria até segunda ordem.

Martino (2013), em seu artigo, estuda sobre a comunicação poética dessa trupe clássica e as estratégias utilizadas para compor as cenas típicas, algumas universalmente risíveis: “de um lado, nota-se o emprego constante de trocadilhos e mal-entendidos nas interações verbais entre as personagens, ao mesmo tempo em que o grotesco e o estereótipo,

representados na forma de um humor corporal bastante acentuado, é uma das características principais” (p. 47). O autor ainda identifica, em algumas circunstâncias do seriado, a perspicácia de criticar a sociedade, uma maneira descontraída de trabalhar alguns fatores sociais.

Um outro trecho também comporta certos traços do chiste:

Seu Madruga: “Pois é, é que essas crianças são uns verdadeiros políglotas!”

Professor Girafales: “São o quê?”

Seu Madruga: “Políglotas, esses das cavernas.”

Professor Girafales: “Trogloditas! O senhor não sabe o significado do vocábulo ‘troglodita’?”

Seu Madruga: “Eu não sei nem o significado do vocábulo ‘vocábulo’!”

4.0. O CÔMICO

4.1. Cômico e gesto

O aspecto gestual, imagético, corporal, é uma notória referência ao cômico, tido como um fenômeno complexo, cujas peculiaridades são tematizadas por campos como a Arte e a Filosofia. Para muitos filósofos, é um mecanismo que tanto pode ser prazeroso no sentido do efeito rizível, como também ocorrer uma situação desconfortável, em que o riso em si não necessariamente estará presente. Por sua parte, alguns artistas conseguem usufruir dessa ação na construção do personagem, apesar de não ser uma tarefa simples, pois necessita de um momento de desatenção, que não se dá necessariamente de maneira programada dentro de uma dramaturgia cênica. A comicidade sendo tratada nos gestos, mas ainda no caráter, nas situações do cotidiano e no teatro, nas cenas artísticas, levando junto de si uma possibilidade

de reflexão crítica da sociedade. Recurso que o Palhaço se utiliza no sentido do riso circunstancial, em ato no momento presente, com seu corpo, sua voz, espontaneamente, não somente provocando risadas, mas ainda levantando questões pertinentes à humanidade.

O corpo é uma ferramenta fundamental para o Palhaço construir a dimensão cômica. Detalhes que soam como estranho, uma careta marcante, um modo diferente de se locomover, uma postura incomum, são indícios do que foge da concepção normatizante, do que poderia ser tido como dentro de uma linha idealizada, mas que na verdade extrapola algum critério que poderia não ser compreendido ou aceito, porém é permitido por se tratar de um preceito estético:

Com seu gesto provocador, seu olhar firme, seu comportamento absolutamente infantil e suas emoções à flor da pele, o *clown* inspira a imaginação do público para que este, por sua vez, percorra a outra metade do caminho até chegar à ideia, à vivência do espírito, para que, de alguma maneira, alcance o enredo, o encontro, com seus próprios pés (Vigneau, 2018, p. 62)

A ideia de se trabalhar a linguagem artística do Palhaço com o foco corporal tem a ver com as insígnias geradas culturalmente, quer seja um signo físico, uma memória mental, um símbolo artístico. Vigneau (2018) assim ressalta: “Nossa história está gravada em nosso corpo, como bem sabemos desde muito tempo” (p. 103). Cabe assinalar que um mesmo aspecto corpóreo, então, pode tanto ser evidenciado pelo eu quanto pelo outro, uma relação de espelhos que permitem descobertas internas e externas, compreensão de si e do mundo, olhar de dentro e de fora, particularidades que mostram o que há de singular no que é do sujeito em questão, o que faz emergir estados da subjetividade de quem se trata. Seria como imitar alguém, gesto, postura, atitude, fala, comportamento em geral, o que permeia estados somáticos e psíquicos.

Dunker & Thebas (2019) recorda que o palhaço não representa um personagem, ele simplesmente é, com suas características próprias, subjetivas, singulares. O que acontece é que essas particularidades são realçadas de maneira a ampliá-las e mostrar o que é escondido socialmente: “dos humoristas, nós rimos das piadas. Dos palhaços, nós rimos deles. De como eles *são* tontos. De como eles *são* atrapalhados. De como *são* desajeitados” (p. 32), o que reporta ao comportamento das crianças, dos ditos loucos, entre outras pessoas que exibem algo diferente do comum: extraordinário, grotesco, bizarro. Outro ponto abordado pelos autores é que o Palhaço, na visão antropológica, é considerado como o marginal, que está entre um caminho e outro, entre o dentro e o fora, que é estranho aos olhos dos demais.

Estranhamento que projeta aquilo que está por trás da beleza esperada, que sobressai em dinâmicas da vida capazes de atingir o absurdo do humano, com um exagero que mostra algo que é feio diante do que se espera ser bonito. Causa incômodo, comentários são feitos direcionados àquela roupagem, de maneira sobressaltante, visto que toca no que é desconfortável subjetivamente, pode ser espantoso, no entanto não deve ser invasivo, inconveniente, agressivo, pois a ideia é que o riso seja obtido pela graça de vivenciar o momento com certo prazer e não o inverso. Assim como Jessurum (2012) concorda que a “comicidade tem relação com a feiura, que logo se unirá à ideia do grotesco. O artista deve conhecer muito bem seu público e a cultura do mesmo para poder diferenciar o que gera a comicidade daquilo que produz efeito contrário: desagrado, distanciamento, bronca ou ódio, etc” (p. 117)

Gestualidades embutidas nas relações, ao produzir efeitos de imagens pela comunicação interpessoal. Trilha que opta pelo desconhecido para, então, suceder a uma descoberta de caminhos disponíveis e vivenciar as surpresas inesperadas, o que marca na experiência subjetiva não somente o imaginário pré-estabelecido em circunstâncias

programadas, mas o que advém de situações atípicas de acordo com a realidade a se deparar. Atos estimados como caricaturas humanas, preenchidas por excentricidades.

4.2. Características do mecanismo

No livro “O chiste e sua relação com o inconsciente”, Freud (1905/2017) tenta evidenciar as características de mecanismos do cômico, identificando a imitação nos casos de situações que ocorrem com a caricatura e o desmascaramento. Cita Bergson que garante ter “. . .efeito cômico tudo o que, em uma pessoa viva, faz lembrar um mecanismo inanimado. Sua fórmula para isso é: *‘mécanisation de la vie`* [mecanização da vida] . . . A mesma fórmula também cobriria todos os casos tratados por Bergson como (*raideur*) rigidez cômica: hábitos profissionais, ideias fixas e expressões repetidas a cada oportunidade” (p. 296). Certas condições freudianas a respeito do processo cômico são destacadas, como o estado de ânimo e a expectativa gerada, que contribuem para o prazer cômico, enquanto a ocupação intelectual da mente é desfavorável à essa sensação. O autor aborda de forma breve sobre o sexual e o obsceno cômicos, efeitos de um desnudamento comparado à excitação sexual.

O cômico tem uma variedade de ocasiões em que pode ser observado e Freud (1905/2017) lembra da pantomima enquanto modalidade teatral como um recurso desse tipo, mímica que narra com o corpo, capaz de produzir o riso. O autor delinea que “antes de tudo, alguém pode produzir o cômico em sua própria pessoa para divertir os outros – fingindo ser desastrado ou burro, por exemplo” (p. 282), como o que acontece no cômico de situação, que pode ser dentro da realidade ou da ficção, a depender do caso, sendo que tais episódios podem acontecer com qualquer pessoa. No que lhe toca, Bergson (1900/2018) elabora um compilado sobre o riso centrado na comicidade, cujo método busca o agrupamento de efeitos cômicos (Formas, gestos e movimentos, situação, palavras, caráter) de uma maneira singular.

Em seu reconhecido texto “O riso: ensaio sobre o significado do cômico”, Bergson (1900/2018) inicia seu trabalho perguntando “. . .o que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville* e a cena de uma comédia refinada?” (p. 37). Questões filosóficas inseridas no contexto social e que, por sua vez, exibem uma complexidade em seu entendimento, haja vista a dificuldade de se lidar com aspectos internos do ser humano. O autor percebe que não se pretende fechar a problemática da fantasia cômica em uma definição, porém, evidenciá-la como uma vertente viva.

Uma característica de destaque do riso é que ele é essencialmente humano, diferente da natureza e dos animais, a não ser que se imprimam aspectos do homem (Bergson, 1900/2018). Outra propriedade bergsoniana é a insensibilidade ou indiferença contida no cômico, pois “basta que tampemos os ouvidos ao som da música em um salão de dança, para que imediatamente os dançarinos nos pareçam ridículos” (p. 39). O cômico produz uma imagem como se adormecesse a alma e é quase incompreensível o sentido de como isso acontece. Além do mais, o autor explicita que o riso é um fenômeno de grupo e que somente tem resultado quando as pessoas que dele se usufruí fazem parte da mesma comunidade, a chamada paróquia.

Quanto ao cômico das formas, um exemplo citado por Bergson (1900/2018) é o de uma pessoa que tropeça e cai, causando riso naqueles que observam. Por quê? Para ele, acontece uma certa *rigidez do mecânico* no que estaria em movimento, impedindo a continuidade da ação, o que muda o hábito contínuo da pessoa, que seria caminhar sem nenhum impedimento. Como um efeito da distração, o cômico é acidental. De modo semelhante, enquanto a sociedade exige das pessoas que se vivam bem, que alcancem um equilíbrio, certo automatismo de hábitos obtidos, o riso se conecta ao social enquanto ruptura do que é esperado, “uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade

gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico e o riso é sua correção” (p. 45).

Viñas (2015) fortalece a ideia bergsoniana de que a vida em si segue um ritmo que busca a liberdade, criatividade, é flexível, mas quando toca na matéria de modo a se enrijecer, origina o cômico devido a uma transformação em algo mecânico. Rodrigues (2016) também reforça esse pensamento, de que “. . . a comicidade é a constatação, realizada pela consciência, de um enrijecimento da flexibilidade da vida” (p. 17), o que inclui a distraibilidade, que interrompe o fluxo da continuidade do movimento vivo que se encontra automatizado.

Isso pode ser visto em episódios cômicos onde o que está em jogo é aquilo que deixa de ser algo natural e passa, por um instante, a ter uma imagem de causar algum impacto que possibilita o advento do riso, como quando uma pessoa concentrada em proferir sua palestra, de repente começa a soluçar a um ponto de não conseguir mais falar, o que vai dando a impressão de que o corpo se torna uma máquina de espasmos involuntários que produzem ruídos característicos e que, no exemplo citado, torna-se engraçado devido ao contexto da história. O palestrante teria a chance de se sentir desconfortável, ou de rir de si, deslocando a condição de seriedade para uma outra de descontração, ou mesmo de pedir ajuda, a depender do caso. Contudo, a cena é por si hilária, de acordo com as particularidades cômicas apresentadas.

A rigidez englobando a distração marcam o riso cômico nos episódios cotidianos humanos, como “. . . os movimentos tornados mecânicos, a fala que perde sua fluidez, os costumes que pretendem deter o fluxo natural. O cômico seria a lembrança da fluida criatividade da vida” (Nunes, 2021, p. 25). No lugar do encadeamento das palavras elaboradas e bem colocadas, adequadamente organizadas em um pensamento lógico, eis que aparece o soluço ao palestrar, interrompendo todo o cerimonial que fora planejado. É como entender

que “. . . os homens riem da mecanicidade, ou seja, do lado social de si mesmos quando alguns servem de espetáculo a outros pela rigidez de seu corpo e de seu caráter” (Santos, 2018, p. 153). O que não deveria acontecer por sair da rota esperada do costume formal, comparece inesperadamente, causando uma reação em quem assiste, geralmente risível.

Outros questionamentos levantados por Bergson (1900/2018): “o que é uma fisionomia cômica? Como se explica o ridículo de uma expressão facial? E o que nela distingue o ridículo do feio?” (p. 46). Não é simples descrever essas características e absorver o sentido disso, porém parece referir a um enrijecimento natural humano, como se os traços corporais ficassem congelados, em vez da mobilidade esperada, “um tique consolidado, uma careta permanente, eis o que veremos ali” (p. 47). Caricatura que mostra a aparência com seus exageros, à semelhança do narrado pelo autor, de um “movimento pelo qual ela cortou esta boca, retraiu este queixo, inflou esta bochecha, parece que conseguiu realizar sua careta, ludibriando a supervisão moderadora de uma força mais racional” (p. 48).

No que se refere ao cômico dos gestos e movimentos, Bergson (1900/2018, p. 49) confere que “. . . são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo”. Basta pensar em uma determinada cena que configure um personagem realizando certo movimento e uma parte nele se repetindo como um aparelho automático, para resultar no cômico. Pois, “. . . a vida bem viva não deve se repetir” (p. 51). Em relação a isso, há uma concepção do efeito cômico que remete à profissão, quando a aparência sobressai mais do que a função em si, “o espírito imobilizando-se em determinadas formas, o corpo enrijecendo com determinados defeitos” (p. 60), o que é percebido quando um cobrador de ônibus inicia gesticulações com as mãos sem parar, como algum tipo de coreografia, aparentando seguir uma melodia musical, em pleno expediente, o que desponta como engraçado para quem vê.

Cenas que representam situações cômicas podem ser observadas cotidianamente, no que se refere à rigidez material do corpo enquanto alma latente, como um médico que sai do consultório apressado e, olhando no celular, esbarra no carrinho de curativo, deixando cair sua maleta, perante outras pessoas que estão passando no corredor. Ou seja, para Bergson (1900/2018, p. 58), “é cômico qualquer incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa” (p. 58). O autor cita casos em que a timidez pode fazer rir por destoar daquilo que é tido como normal, o que faz com que o corpo se materializa em algo que tem o caráter de preocupação. Ainda ilustra que para passar da tragédia para a comédia, basta se sentar, “um corpo dominando a alma” (p. 59).

Outra visão que se tem é a do cômico de situação, como o efeito de uma progressão em que o crescente resultará em algo inesperado. Em uma cena cômica de palhaços, soldados um ao lado do outro obedecem ao comando do capitão que presta continência para o primeiro, este para para o segundo e assim por diante. Contudo, ao final da fila, o último pensa que existe mais um e acaba realizando o gesto sozinho, o que gera um mecanismo risível, o vazio que surpreende. Porém, Bergson (1900/2018) alerta que “. . . é preciso fazer certas restrições à fórmula, pois há muitos esforços inúteis que não fazem rir” (p. 74).

Episódios cômicos são notáveis quando se atinge o evento cênico de parar o fluxo das ações, paralisando a paisagem corporal, desenhando um quadro que se transforma em uma imagem orgânica que comove pela surpresa, “lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem a vida, enfim” (Bergson, 1900/2018, p. 75). Pausa dramática que “acaba por tornar cômica toda desventura que sofremos por falha nossa, qualquer que seja a falha, qualquer que seja a desventura” (p. 78).

O grito solto de um aluno ao ver uma barata na sala de aula, além de atemorizar a vítima, assusta os demais, o que suspende aquele instante de silêncio, a explicação pela professora, algum tipo de atividade que pudesse estar sendo realizada. Este desconcerto incitará alguma reação no público e, bem provavelmente, risos serão liberados. Indivíduo que se imobiliza diante de um fato chocante, o que, ainda que sem prejuízos, até mesmo por não haver riscos, é engraçado por si só. A solidez, “. . . o inteiramente feito, o mecânico, por oposição ao maleável, ao continuamente movente, ao vivo; a distração por oposição à atenção, enfim, o automatismo por oposição à atividade livre, eis, em suma, o que o riso enfatiza desejando corrigir” (p. 94).

Sobre o cômico das palavras, de maneira geral, ocorre quando se enuncia frases extraordinárias, estereotipadas, de forma absurda e tendo o automatismo inserido neste processo. Por outro lado, esse seguimento adota basicamente a proposta do cômico de acontecimentos quanto à repetição, inversão e interferência entre as séries, haja vista que a linguagem transmite o pensamento e este, por sua vez, é algo que se vive (Bergson, 1900/2018). Em relação ao dito, o autor esclarece que é tido como cômico quando faz rir daquele que o pronuncia ou é espirituoso quando se trata de um terceiro ou de si mesmo. No entanto, devido à complexidade de abordagem diferencial de tais temas, concorda que “. . . o mais comum é que não possamos decidir se o dito é cômico ou espirituoso. Ele simplesmente é risível” (p. 82). O cômico tem efeito de imagem, que converte a pessoa em coisa, já o espirituoso faz lembrar sobre o aspecto levantado por Freud (1905/2017) acerca do chiste, que remete ao inconsciente com a palavra fora de lugar.

Depreende-se que a linguagem tem um tipo de funcionamento semelhante quanto à rigidez mecânica, visto que tem a audácia de apresentar suas nuances, como as expressões feitas. Bergson (1900/2018) reforça:

sabemos que se deixar levar, por rigidez ou velocidade adquirida, a dizer o que não se gostaria de dizer ou a fazer o que não se gostaria de fazer é uma das grandes fontes do cômico. É por isso que a distração é essencialmente risível. É por isso também que rimos do que pode haver de rigidez, de acabado, de mecânico, enfim, nos gestos, nas atitudes e até mesmo nos traços fisionômicos (Bergson, 1900/2018, p. 85).

Que o cômico porta certa problemática em seu entendimento, isso é certo. Contudo, o que se espera em seu efeito é o fato de causar o riso. Esse acontecimento está centrado em um evento de surpresa aos olhos de quem vê? Quanto a isso e na categoria do cômico de caráter, Bergson (1900/2018) chega a comparar a lógica cômica com a do sonho, em um sentido de imaginação mais amplo que atinge o social, como o disfarce no geral. Para o autor, “uma natureza falsificada mecanicamente, eis então um motivo francamente cômico, sobre o qual a fantasia poderá executar variações com a certeza de obter o sucesso de uma boa gargalhada” (p. 54), como acontece quando um animal faz um gesto considerado humano ou o contrário, um urso no zoológico que posa para tirar foto, um cachorro que se alonga a pedido do dono ou uma pessoa que imita um galo cantando.

Poderia ser indagado se esse absurdo cômico assemelha-se aos aspectos da dita loucura, que por vezes se apresenta em corpos, gestos, ações, de forma bastante parecida com o que Bergson (1900/2018) explicita, ao comparar uma variedade do cômico com o que se apresenta nos pensamentos oníricos. Mas

. . . nem a loucura em geral nem a ideia fixa nos farão rir, por se tratarem de doenças. Elas suscitam a nossa piedade. O riso, como sabemos, é incompatível com a emoção. Se existe uma loucura risível, só pode ser uma loucura conciliável com a saúde geral do espírito, uma loucura normal, poderíamos dizer . . . O absurdo cômico é de mesma natureza que aquele dos sonhos (p. 118).

Bergson (1900/2018) desenvolve que “. . . se a ilusão cômica é uma ilusão de sonho, se a lógica do cômico é a lógica dos sonhos, podemos esperar encontrar na lógica do risível várias particularidades da lógica do sonho” (p. 119). O cômico ilustrando o sonho e vice-versa, pelo que há de bizarro, desconexo, mascarado. Por aquilo que é tido como coisa, algo disforme, que se encontra desconfigurado. Imagens suspensas por um caminho que, em vez de seguir um fluxo organizado, percorre uma tessitura que se cessa e se codifica de maneira estranha.

4.3. Dimensão cultural

Culturalmente, o cômico está ligado ao aspecto de ser um fenômeno humano, por se tratar de questões tanto individuais quanto sociais em contextos subjetivos e relacionais, em que o riso atua de modo a apontar o que está estático, mostrar quando o corpo se paralisa, ou a constante e incessante ação, uma postura prolongada, uma atitude comportamental repetitiva. Existe um modo de funcionamento padrão que é buscado com a exigência de seguir um fluxo específico, sem interrupções, automático, mas que pode ser um meio de se alienar da espontaneidade da vida e ficar submetido à essa demanda. É desse lugar que emerge a comicidade, problematizando de maneira risível conteúdos de situações cotidianas. Rodrigues (2016) consente que “. . . uma sociedade sem humor, sem a capacidade de reconhecer o cômico, tende a se enrijecer em hábitos cristalizados, a se estereotipar em atitudes pré-fabricadas e a permanecer cega para o caráter endurecido de seu modo de proceder” (p. 16)

Acerca dessa ideia de cumprimento de uma certa ordem social, Monteiro (2020) traz um estudo sobre a noção bergsoniana de sociedade fechada, em que,

“. . . a fim de garantir razoável e confortavelmente sua sobrevivência, os seres humanos partilham de uma moral fechada que os pressiona, com o auxílio das

instituições, notadamente da religião, à manutenção da ordem, de padrões de comportamento aceitáveis e previsíveis. Essa moral fechada se caracteriza pela obrigação que é, em alguma medida, fruto da educação pelo hábito, ou seja, do adestramento” (p. 182).

A autora está de acordo que o riso cômico se situa justamente nesse ponto que coloca em evidência essas características da cultura, de pessoas, lugares, épocas, histórias, onde “o sonhador, o distraído, o viciado são socialmente desajustados. O desajustado é indesejável nas sociedades fechadas, ele representa a inadequação à moral aceita, um ser que não absorveu as imposições sociais e morais do convívio coletivo completa ou parcialmente” (Monteiro, 2020, p. 287). Nesse modelo social, há um contraponto polarizado imposto como ideal, em que é proibido praticar os extremos, tem de haver um controle da flexibilidade comportamental e “o contrário disso poderá soar como falta ou excesso, isto é, como um comportamento excêntrico. As excentricidades não são bem vindas na sociedade fechada” (p. 290).

Monteiro (2020) elabora uma provocação crítica sobre as investigações bergsonianas quanto ao riso ser um gesto social com caráter punitivo, pois tanto pode servir para denunciar costumes ou manter certos hábitos, mas ainda como simplesmente prazer, fonte artística, para quem faz e quem recebe. Santos (2018) intervém com um discurso semelhante, de que o riso bergsoniano pune o que está fora do alcance daquilo que é tido como normal, equilibrado, deixando de ver uma outra face da comicidade, na medida em que “. . . o riso não julga o homem de modo justo, pois, ao generalizar os comportamentos, não possibilita a reflexão sobre a individualidade de cada um” (p. 147), o que representa a proposta negativa da intenção cômica risível, conforme o autor.

Se uma pessoa transita pela rua no automático de passadas normatizantes, sem nenhum tipo de descanso, o que se espera é uma continuidade em que não existirá nenhuma novidade e chegará em seu destino como habitualmente o faz, comum e corrente. Em vez

disso, se houver alguma pausa, um empecilho, contratempo, vacilo como escorregar, ou uma motivação, entusiasmo que deixe o momento descontraído, em que os passos se transformem em uma dança, uma parada de samba, essa paisagem terá uma proporção que comove, sai de uma sensação natural a outra que repentinamente eclode como cômica. A crítica do riso não apenas condena a preocupação que o ser humano tem de acompanhar o parâmetro social padronizado, mas também conforta em saber que não necessariamente há problema nisso, de se ter a liberdade em escapar da rotina exigente e imposta. É aceitar essa adversidade espontânea e se divertir com ela. Santos (2018) consegue captar bem essa compreensão:

Nesta perspectiva, o riso de um grupo social pode ajustar um indivíduo à sociedade, mas também fazê-lo despertar de seu mecanismo repetitivo, isto é, pode fazê-lo refletir sobre sua rigidez e sobre sua própria condição mecânica e mudar. Afinal, a sociedade pune com o riso o que ela mesma produz: o mecânico, o automático, o rígido (p. 151).

Autores que pesquisam o tema percebem que esse disfarce da sociedade em reprimir a individualidade para satisfazer princípios gerais apregoados tem no riso um motivo de acusar as distorções comportamentais. Viñas (2015) enfatiza que o grupo social suspeita das disposições excêntricas humanas, de “. . . toda rigidez de caráter, toda deformidade do espírito e ainda do corpo, já que constitui um indício de que alguns indivíduos estão perdendo a flexibilidade enquanto abandonam o automatismo dos costumes adquiridos” (p. 46). Importa frisar que o riso corrige esses aspectos, porém não se trata apenas de um estabelecimento de regras e leis, separando o que é particular de cada sujeito. De outro modo, longe de qualquer repressão, o cômico entra em jogo como diversão, um jeito brincante de se inserir nas estruturas rígidas da vida. Apesar de que esse processo mais espontâneo de entretenimento não é algo decretado como certo, por ser disparado automaticamente, o que impede seu controle quanto a um manejo mais libertário em alguns casos.

Por fim, Bergson (1900/2018) termina sua obra de forma poética, comparando o riso com o mar, que tem sua turbulência, mas também sua paz. Além disso, enxerga-o como alegria. Todavia, perpassa por caminhos difíceis, não somente doce, mas também salgado, na medida em que assim é a humanidade, “mostra no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Um mecanismo que abrange uma complexidade em sua compreensão” (p. 124).

4.4. A comicidade no Palhaço

O Palhaço tem uma revelação cômica ao se transformar em um objeto ou qualquer figura que não seja humana, ao agir como uma bola rolando ou imitar uma ave, o inusitado que proporciona uma reação no público de forma a se comover com o que lhe é exposto, transpondo a lógica corriqueira e emitindo uma imagem fantástica, o que resulta no riso, dado que “. . . riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa” (Bergson, 1900/2018, p. 61).

Conforme Bergson (1900/2018), “. . . os elementos do caráter cômico serão os mesmos no teatro e na vida” (p. 97). O autor busca elaborar essa concepção ao problematizar que o cômico provoca o riso onde o que se observa são os defeitos leves de uma pessoa e ao mesmo tempo interroga-se qual a diferença dos graves, não chegando, portanto, a uma conclusão quanto a isso. Estabelece que, no âmbito social, o considerado é o efeito de isolamento que ocasiona o ridículo, a partir dos preconceitos de uma sociedade, o que causa certa rigidez no humano, ao ponto de uma manifestação risível.

Quando Bergson (1900/2018) discorre sobre a proposta de uma observação exterior pelo poeta cômico, no sentido de buscar o ridículo fora e não internamente, o Palhaço vai na contramão dessa consideração, pois se trata de assumir o próprio ridículo. Talvez aqui o autor

esteja considerando um caráter específico do cômico que, para o Palhaço, esse rir de si mesmo teria mais a ver com o humor freudiano.

O riso transita entre efeitos paradoxais em que, como aponta Souza (2016), “. . . já foi taxado de agressivo, sarcástico, sardônico, amigável, punitivo, grotesco, irônico e tantos outros adjetivos” (p. 16). O autor procura estudar sobre o riso cênico a partir da teoria bergsoniana, em que é gerado pela imposição do mecânico no vivo. Uma vez que a vida é flexível, quando ocorre a rigidez teria, então, uma situação risível. Congelamento do movimento, transformação que lembra uma imagem paralizada, como ao se espantar ou se surpreender com alguma ocorrência, petrificação que suscita estranheza, o que possivelmente produz risadas.

Alguns personagens são citados por Souza (2016) como exageradamente obsessivos, com certas manias repetitivas, o que os tornam cômicos, pois interrompem suas ações costumeiras, “. . . como se o espectador soubesse a maneira como o personagem vai agir” (p. 18). Porém, assente que essa regra não pode ser utilizada em todos os casos e considera um exercício difícil para se obter um resultado satisfatório, já que tem uma tendência inconsciente nessa ideia, uma distração.

Em relação aos procedimentos bergsonianos que exibem o lado mecânico, de acordo com Souza (2016) há de se ter o cuidado para a ação não se tornar angustiante, ao invés de conceber o riso. Reflete que “. . . a atenção do espectador se desvie para o arranjo mecânico, mas sem perder de vista a esfera da vida. . . Assim, não só o conteúdo da cena é capaz de proporcionar o efeito risível, mas também a forma como ela é apresentada” (pp. 25-26). Contudo, discorda que tais dimensões por si mesmas proporcionam o efeito cômico. É preciso que haja os pontos em conjunto, caso contrário o desfecho pode ser sofrido, ou seja, “é na surpresa destes encontros entre rigidez e flexibilidade que o riso poderá surgir” (p. 28).

Ao usar o cômico, o Palhaço estabelece possibilidades que configuram esse efeito e culminam no riso, como quando faz um gracejo, mostra-se desengonçado, gesticulações e caretas esdrúxulas. Dessa maneira, é capaz de se utilizar do recurso bergsoniano para compor a cena cômica, contanto que incorpore essa condição de mecanização da vida em momento de distração, aspecto inusitado. Por conseguinte, “o riso não surge necessariamente como uma tentativa de destruir estes controles, punir o objeto risível, retirá-lo da rigidez mecânica e flexibilizá-lo, mas sim como fruto da diversão proporcionada pela brincadeira” (Souza, 2016, p. 30).

A ação para ter um resultado risível é multifatorial, um ofício complexo, pois “apenas o aspecto mecânico dificilmente proporciona a comicidade, do mesmo modo que o público nem sempre pune o objeto risível, mas, por vezes, se torna cúmplice e brinca com ele” (Souza, 2016, p. 30). Há de se considerar a conexão estabelecida com determinada platéia, o jogo que surge, o conflito que se apresenta, a resolução que se sucede. Sentimentos e emoções que emergem, que retratam condições humanas, que despertam aquilo que está esquecido na memória ou mesmo a manifestação de sensações inéditas. O autor elucida que o ator cênico pode empregar os mecanismos bergsonianos para atingir o riso. No entanto, reconhece que seja uma junção de fatores no campo da expressão e representação corporal que ajudam na composição desse resultado. Evidencia que um aspecto complicado de ser estabelecido é a mecanização do que é vivo, já que se exige um efeito de distração. Versão esta que vai ao encontro do que o Palhaço apropria-se para representar suas peripécias, como se enrijecesse algo animado.

5.0. O SUJEITO DO INCONSCIENTE

5.1. Máscara que desmascara

Interessante a reflexão que Libar (2008) faz sobre a representação do Palhaço enquanto sujeito da própria história: “É quando ele sai da mera condição de personagem ou máscara e passa a existir na dimensão de arquétipo da humanidade, que vai além do universo do espetáculo de circo ou de teatro” (p. 190). Suas principais referências não seguem uma tradição de escola necessariamente ou fazem parte de um grupo, mas existem em uma perspectiva peculiar do que vem a ser o Palhaço, como ele próprio se reconhece em seu espetáculo solo *O Pregoeiro*. Desse modo, explana: “E tudo com um objetivo muito claro: criar impacto, fazer rir, comover, provocar reflexões. Desarmar as defesas do espectador para que eu possa proferir verdades inexoráveis sobre o amor e a morte” (p. 191).

Cada detalhe torna-se importante para o Palhaço, na medida em que age de maneira extracotidiana com sua visão extraordinária, que ressalta ao olhar comum. O que as pessoas geralmente costumam esconder, o *clown* revela, tal como Lacan (1957/1998) coloca sobre o riso, que é a ação de um “desmascaramento” (p. 136). Verdade que é mostrada com todas as potencialidades e fragilidades que podem advir nas contradições inerentes ao que é do humano, compassos e descompassos, comédias e tragédias, bem-estar e mal-estar, vida e morte.

A transformação provocada pelo reconhecimento de vulnerabilidades subjetivas é assinalada por Vigneau (2018) diante do impacto que o Palhaço é capaz de produzir, como a percepção “da solidão e da vergonha de ser como somos” (p. 23). Isso é apaziguador na medida que interfere no modo de ser e estar no mundo sem mecanismos de defesa, quando se tem liberdade, sem se afastar dos mistérios subjetivos que circundam o inconsciente e que

mascaram os fantasmas da essência humana, e de certo modo auxilia na maneira de se sentir pertinente na vida: “de alguma forma, todos rimos e choramos no mesmo idioma” (p. 24). O autor ainda confere em seu trabalho que “surgiam a inocência, a ingenuidade e a amorosidade (componentes habituais do jogo do *clown*), porém, também brotava a dor, a vergonha e a sua raiva” (p. 26). Paradoxos que produzem uma discussão inerente ao que é do humano, substâncias necessárias ao desenvolvimento e à constituição psíquica.

O passado das pessoas interfere no modo como enxergam o mundo e a partir disso se comporta perante o outro. Algo que pode ser ameaçador ou libertador. O trecho nota:

Assim, pouco a pouco, de dentro das trincheiras e com as ferramentas do *Clown Essencial*, acompanho a pessoa até que ela, protegida atrás da pequena máscara do nariz vermelho, vá apaziguando lentamente seus demônios e seus terrores, transformando, pouco a pouco, o temido olhar do outro, vinculado às antigas mensagens e suas feridas, em um verdadeiro canal de inspiração para sua própria criatividade (Vigneau, 2018, pp. 34-45)

Com a verdade interior, despindo-se de todas as concepções de padrões sociais pré-estabelecidos e tidos como corretos, o Palhaço relaciona-se com o público no sentido de permitir uma quebra da censura em que, no lugar do medo, da culpa, surgem desejos, sonhos, questões que no imaginário social seriam impossíveis de acontecer, pois “o que vemos no olhar do outro não é mais do que o que nossas vozes internas nos dizem sobre nós mesmos. . .” (Vigneau, 2018, p. 35)

O palhaço se relaciona com o outro pelo encontro que se sucede, pela necessidade de . . . perceber no olhar do público o eco da sua própria voz, tanto para o reflexo dos seus mais delicados gestos quanto para o mostrar da sua irreverente careta, buscando, no fundo, a simples confirmação do sentido da sua existência: ‘Só em vossa presença eu

realmente existo`, é o que parece dizer o *clown* a seus interlocutores (Vigneau, 2018, p. 45)

Vigneau (2018) elucida que em alguns momentos os participantes em *Clown Essencial* escondem-se em personagens internos e não expõem sua verdade, o que impede uma valorização do outro nesse engano apresentado, pois

todos esses personagens ocultos são, em geral, repletos de raiva, de vergonha, de frieza ou de medo, e permanecem grudados em nossa alma como sanguessugas. Eles castram nossa liberdade e espontaneidade, nosso gozo e poder, nossa confiança e transparência, nossa capacidade de escolha (p. 51).

Os encontros nas oficinas com Vigneau (2018) são marcados por fortes emoções, relatos em que os participantes entram em contato com sentimentos e sensações, verdades ocultas, lembranças da infância. Esses episódios são explorados e compartilhados por pessoas que se comprometem em se entregar completamente à vivência do *Clown Essencial*, com seriedade e sigilo, além da certeza de que apesar de intensos e por vezes conflitantes, os momentos são acolhidos por quem ali se encontra com as diversas situações e histórias de vida, com o diferencial da tomada de consciência de si e transformação subjetiva a partir daquela cena.

Alguma competência interna que é capaz de emergir enquanto sustentação de uma fraqueza é desenvolvida por Vigneau (2018):

Diante disso, não me cabe a menor dúvida de que o nariz de *clown* dá, quando veste de ingenuidade a todos os que experimentam, uma proteção eficaz para transitar por esses delicados territórios, sem se apegar às emoções, sem deixar que o drama nem qualquer outra emoção nos engula, e sem perder de vista esse lugar interno, neutro, imperturbável, que sorri de tudo e nos devolve a liberdade (p. 98)

Tempos Modernos, filme de Charles Chaplin (1936/2018), propicia uma reflexão e discussão psicanalíticas em diversas ocasiões que problematizam conteúdos inseridos nos quesitos pessoal, familiar, social, político, entre outras condições culturalmente expostas na sociedade. Um lance que possibilita enxergar uma considerável observação sobre a borda que limita o sujeito é visto quando aparece Chaplin e sua namorada, em determinada cena, no quarto andar de um Departamento de Brinquedos, em que ele começa a patinar sozinho e ainda se arrisca a vendar os olhos, desafiando-se e mostrando seu virtuosismo em fazer aquilo. Na beirada da pista de patinação há escrito “*Danger*” (Perigo), precipício que circunda a vida e a morte. Sua companheira fica atônita, mal consegue se equilibrar com os patins e tenta socorrê-lo, quando ele tira a venda e, então, saem daquele lugar, percebendo o perigo que estavam inseridos. Antes ele estava destemido, depois medroso. Como um palhaço quando vivencia alguma ameaça e mesmo assim segue transformando a realidade por meio de sua aventura em não deixar que aconteça uma queda fatal, mas que esse pensamento resgate a capacidade de continuar a vida, inclusive perante o trágico.

5.2. O saber sobre o inconsciente

Elia (2004) ressalta que “o saber sobre o sujeito não está ao alcance de todos, e não estará ao alcance de ninguém que não queira se dar ao trabalho psicanalítico” (p. 10). O autor aponta que o saber em Psicanálise e sobre o inconsciente não é atravessado por uma linguagem erudita, tampouco pelo senso comum, assim como a aceção do sujeito. Ainda fica evidenciada a problemática de admitir se o sujeito é um conceito em áreas como a Filosofia e a Ciência, já que se considera, na versão psicanalítica, que a emergência da angústia comparece na noção do sujeito dito moderno, segundo Lacan, logo contemporâneo ao saber científico. Porém, “. . . este sujeito é o mesmo da ciência, dizendo, portanto, que há um sujeito

da ciência e que este sujeito é o mesmo sobre o qual operamos em psicanálise” (p. 15). Conclui que, por sua vez, o sujeito não é um conceito nas concepções clássicas levantadas.

Após fazer uma releitura sobre a questão do sujeito freudiano e lacaniano, Pacheco (1996) concorda que essa categoria se enquadra em um contexto contemporâneo, em que a Filosofia consegue problematizar de uma forma mais palatável, que hoje trata-se do surgimento do sujeito como “. . . fora da representação, não oposto a um objeto, como não-sujeito” (p. 21). Reflexo de uma complexidade de fatores que compõem as variadas esferas da vida. Encontro com uma forma nova desse conceito, que tem a ver com a singularidade. Segundo a autora, Freud e Lacan consideram que a noção de sujeito é aquela em constante construção, que está por surgir. Essa visão consagra a concepção de que não existe uma conclusão fechada em relação ao sujeito do inconsciente, pois são diversas variáveis que estão envolvidas no processo de subjetivação.

A questão do sujeito ainda é problematizada por Pacheco (1996) segundo o cogito cartesiano “Penso, logo existo”, em que seria concebido a partir do pensamento. A autora recorda que Freud, em sua primeira tópica, propõe o sentido de aparecimento do sujeito como formações do inconsciente e, na segunda tópica, que o sujeito é deslocado enquanto pulsão em produção, que para Lacan está na qualidade de estatuto originário do Real. Este, “. . . como o que não se pode dizer, mas que insiste, é exatamente o que está eliminado no contexto do sujeito cartesiano . . .” (p. 72). Disso, pode emergir a ideia de que algo ausente circula naquilo que é da subjetividade diante das experiências humanas, o que a Arte permite expressar tamanha experiência. Assim,

. . .essa forma de subjetivação traz implícita a condição desse novo sujeito ter tido sua emergência no real. É imperativa a vivência do pulsional enquanto tal, para de fora da linguagem, no seu retorno ao simbólico, construir-se o sujeito como aquele que faz de sua vida uma obra de arte (p. 86).

Torezan (2012) esclarece que “. . . não há unanimidade nas noções de sujeito e subjetividade na contemporaneidade e nem na leitura dos conceitos psicanalíticos de sublimação e criação” (p. 15). Evidencia-se a importância de refletir o sujeito contemporâneo dentro de uma conjuntura imersa em um determinado contexto sociocultural, que é marcado pelas questões ideológicas e políticas de sua época, como o que acontece nos dias atuais, em que “. . . é possível falar dos alarmantes índices de violência distribuídos por todas as classes socioeconômicas, do isolamento social, da virtualidade das relações humanas e das bizarras e quase epidêmicas formas de adoecimento, tais como: a depressão, a hiperatividade, as adições ou a síndrome do pânico” (p. 16).

O sujeito da Psicanálise é aquele que está ligado ao desejo, logo, à falta. Contudo, a dificuldade atual é de se apropriar dessa noção, haja vista o controle do saber científico sobre o comportamento humano, bem como a intenção de suprir as necessidades com base em um gozo desenfreado, extrapolando os limites do comportamento, ao não tolerar o desprazer, o mal-estar. Em vez disso, busca-se cada vez mais medidas de satisfação que culminam no sentido da autodestruição de si, quando “. . . o declínio da lei da castração se torna evidente e produtor de condutas e atuações delirantes e transgressoras” (Torezan, 2012, p. 18).

Lacan (1959-1960/2008) explora um pouco sobre os efeitos do desejo em “Antígona”, conhecida peça trágica de Sófocles: “. . .o destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte. . .É na travessia dessa zona que o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo” (p. 295).

O efeito do belo nessa história tem uma característica de algo que é capaz de cegar, pois se trata de uma apresentação do instinto de morte: “. . . para Antígona a vida só é abordável, só pode ser vivida e refletida a partir desse limite em que ela já perdeu a vida, em

que ela está para além dela – mas de lá ela pode vê-la, vivê-la sob a forma do que está perdido. . .Estou morta e quero a morte” (Lacan, 1959-1960/2008, pp. 331-332). E, impressionantemente, ela vai até o extremo do desejo em seu estado bruto, encarnando-o de maneira fatal. Assim, “o efeito do belo resulta da relação do herói com o limite, definível nesse caso por uma certa *Até*” (p. 337).

Essa “Até” é definida por Lacan (1959-1960/2008) como “. . .o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. . .” (p. 310). A vida de Antígona e seus percalços levam-a a decidir que não quer mais se submeter à lei instituída, pelo desenrolar do contexto do casamento incestuoso de seu pai e sua mãe, entre Édipo e Jocasta: “ela vive na memória do drama intolerável daquele a partir do qual surgiu essa linhagem que acaba de se aniquilar sob a figura de seus dois irmãos. Ela vive no lar de Creonte, submetida à sua lei, e é isso que ela não pode suportar” (p. 311).

Então, a “Até” está ligada diretamente ao que seria uma fronteira da passagem de um lugar psíquico a outro, da lei moral, para o que poderia ser considerada a realização do desejo, que culmina na tragédia, no caso exposto. Como entender a condição humana perante essa articulação entre a verdade desejante e o saber da realidade? Entende-se que é um processo complexo, por possuir um caráter tragicamente arriscado por um lado, mas que, por algumas vias, como a da análise, ocorre de se deparar com a impossibilidade de ter uma concretização desse ato em determinadas circunstâncias. E, ao invés disso, o sujeito se põe a procurar outras saídas de vida, para não incorrer aos prejuízos da agressividade, da morbidade, da letalidade, dando abertura para a criação, construção de uma outra coisa.

Sendo essa “. . .a experiência da ação humana, e é por sabermos, melhor do que aqueles que nos precederam, reconhecer a natureza que está no âmago dessa experiência, que uma revisão ética é possível, que um juízo ético é possível, o qual representa essa questão com seu valor de Juízo Final – Agiste conforme o desejo que te habita?” (p. 366-367). Versão

da Ética da Psicanálise que se associa ao desejo e que vai de encontro à moral tradicional, cuja “. . .moral do poder, do serviço dos bens é – *Quanto aos desejos, vocês podem ficar esperando sentados*” (p. 368). Isso não significa fazer tudo o que se pensa, adotar um gozo desmedido na vida, mas uma confrontação do sujeito com aquilo a que se pretende, quanto às suas decisões, no sentido de se implicar em seu processo de vivenciar, experienciar, conhecendo-se mais, até para lidar com sentimentos como o a culpa.

A compreensão do sujeito contemporâneo, inserido na cultura, é entendida por Lacan (1959-1960/2008) pelos preceitos da Ética da Psicanálise, o que perpassa, portanto, o desejo e suas considerações enquanto modo de operação dos significantes constitutivos da subjetivação. Que lugar ocupar em uma sociedade marcada pela visão moral? Essa questão é problematizada, sem estabelecer o que é certo ou errado, mas convocando a pensar sobre a localização do comportamento desejante na esfera de sua verdade, do que ultrapassa o sentido do saber, do que está para um além e que, portanto, torna-se irrepresentável.

O Palhaço transitaria como uma Antígona, que ultrapassa o limite da “Até”? Por aquilo que surge nos sonhos? Pelos atos falhos? Como o infantil? Escrita condensada e deslocada, em metáfora e metonímia? Talvez, dentro dos limites de sua ética singular de ser e estar presente na relação com o outro/Outro por meio de sua *poiesis*, empregando seus recursos estéticos artísticos e mecanismos capazes de evocar o sujeito do inconsciente, o que comporta um proceso que se configura no alcance do desejo. Assis (2016) enfatiza: “assim como não se pode regular através da moralidade o que um determinado diretor pode expor em seu filme, um pintor em uma tela, um poeta em um livro e um músico em sua partitura, seguindo a mesma lógica; não se pode ditar o que um comediante pode expor em sua piada” (p. 15).

5.3. As formações do inconsciente, o sonho que circunda a fantasia e o estranho

Lacan (1949/1998) retoma Freud a partir de três textos “canônicos em matéria de inconsciente” (p. 526): “A interpretação dos sonhos” (1900), “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901) e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905). O primeiro explora o processo dos sonhos, em que Freud trabalha com os conceitos de condensação e deslocamento que, para Lacan, referem-se à metáfora e metonímia, respectivamente. O segundo aborda principalmente sobre a questão dos atos falhos. O terceiro, um assunto complexo, de certo modo, contempla o que é tratado nesta pesquisa, enquanto os dois outros livros não são focos da tese, apenas servem como menção de formações do inconsciente.

As formações do inconsciente são descritas por Elia (2004), de forma simplificada:

. . . são efeito quer da substituição direta de significantes (como no ato falho), quer dessa mesma substituição acompanhada de uma cifra de gozo, que produz uma satisfação substitutiva para o desejo (sintoma), quer de uma substituição significativa produzida durante o sono com elementos da memória pré-consciente a fim de veicular, disfarçado, o desejo inconsciente (sonho) (p. 29).

Pacheco (1996) recorda que a energia libidinal é originada no inconsciente, passando para o pré-consciente para, então, ser representada no consciente, por meio de manifestações como os sonhos, os atos falhos, os chistes, o que caracteriza o aparecimento do sujeito do inconsciente. Quanto a isso, a autora comenta Freud, em relação à primeira tópica do aparelho psíquico, sendo o inconsciente aquilo que estaria recalcado, enquanto o pré-consciente seria o eu.

Por outro lado, a segunda tópica refere-se praticamente ao id, ego e superego, em que o inconsciente circula por todo o aparelho psíquico. Para Pacheco (1996), a “. . . condição de *sujeito* está na pulsão, para além do puro descentramento do eu, verificável nas representações

indicativas do retorno do recalçado” (p. 33). Entra em jogo uma nova maneira de pensar o psiquismo, não somente como uma dimensão científica, dado que “a clínica é organizada em torno da angústia de castração. A análise não promete felicidade ou completude, mas encontro com a falta, e o fim da análise estaria em assumir a castração” (p. 34).

Pela via dos sonhos tem-se acesso ao inconsciente, um dos caminhos pelo qual a verdade do sujeito comparece, ao se fazer representar. O conteúdo onírico latente, que se refere aos restos diurnos juntamente com memórias encobridoras da infância, ao ser relatado é passível de interpretação. Contudo, não se trata de um processo simples, à medida em que surgem representações enigmáticas que tem a ver com desejos reprimidos, o que conta como elaborações subjetivas para quem vivencia e trabalha esses aspectos em análise, conforme explicita Corso & Corso (2011, p. 255), que “pelo portal dos sonhos passam enigmas, mas também soluções”.

A história de “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll, refletida sobre a ótica da Psicanálise por Corso & Corso (2011), é retratada como a produção de um sonho narrado para crianças e adultos. Comparam o enredo e os personagens com os processos psíquicos e os modos de ser, “. . . um território imprevisível, paradoxal” (p. 248). O que se estabelece nesse cenário é um mundo mágico coberto por fantasia, mas ainda com a dúvida do que seria somente parte do imaginário ou acontecimentos da realidade, a partir do encontro da protagonista Alice com aquela natureza tanto embaraçosa quanto encantadora, que tem a ver com seus desejos. Os autores ressaltam que a

. . . psicanálise insistiu desde sempre que os sonhos têm uma tradução, que eles são deformações, realizadas pela censura, de tramas organizadas a partir de nossos desejos e de nossos traumas. Porém essa lógica não é de simples acesso, não existe uma chave de leitura óbvia e seu simbolismo não é necessariamente compartilhado (p. 253).

A Terra do Nunca, lugar descrito pelo escritor escocês James Matthew Barrie em “Peter Pan e Wendy”, é considerada um lugar fantástico, onde reina o imaginário com seus personagens, em que cada leitor pode se identificar com aquele que lhe toca. E “nessa terra mágica, as fantasias das crianças se realizam, mas justamente por isso elas assumem uma veracidade assustadora” (Corso & Corso, 2011, p. 23). Assim como no sonho, ocorre o que não se vivencia cotidianamente de maneira comum, uma vez que “um sonho parte de um pensamento banido que permanece inconsciente, mas que se contrabandeia para a nossa consciência através das experiências bizarras que a cabeça elabora enquanto o corpo repousa” (p. 24). Aspectos inquietantes, pois, como realçou Freud (1919/1996), por um lado é familiar, por outro estranho, dado que

. . . pode ser verdade que o estranho (*Unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*Heimlich-Heimisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (p. 262).

Nesse estudo, Freud (1919/1996) introduz sobre o conceito do “estranho” colocando-o na ordem da estética e associando com o medo, apesar de ser um termo de difícil tradução e compreensão quanto ao seu significado, posto que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p. 238). Pensar sobre o estranho sendo familiar, remete ao que o autor elabora sobre isso, que condiz com o que foi reprimido enquanto um afeto assustador ou de outra ordem, mas que retorna. E “. . . essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração” (p. 261). Todavia, o sentido da palavra pelo panorama freudiano é para além daquilo que é “não familiar”, em que ambiguidades são encontradas a partir de diversos autores, que procuraram discernir entre o *Heimlich* (Familiar) e o *Unheimlich* (Estranho ou não familiar).

Infere-se que o caráter de estranhamento acontece mais na ficção do que na realidade, como nos contos de fadas, situado por Freud (1919/1996). O escritor criativo, por meio de

suas ilustrações, imagina elementos fabulosos em cenários encantados, que circulam personagens fantásticos e abarcam enredos sobrenaturais. Assim, aos olhos dos leitores, é de se esperar que não haja espanto nas imagens criadas pela história, pois o espectador crê que esse caminho tem um efeito de ilusionismo e aceita essa condição. Sem contar que, para saber se o resultado será estranho ou não, o contexto, o desenrolar da narrativa, o tom que o autor confere à obra, a estética literária, a expectativa do observador, favorecem a leitura do desfecho em curso.

Referente ao estranhar, “Os palhaços”, filme dirigido por Federico Fellini (1970), mostra uma cena marcante em um circo, onde uma criança, acompanhada por uma mulher, começa a chorar em determinado momento do espetáculo, e ambas saem antes mesmo do término do evento. Mais tarde, em seu quarto, ela olha pela janela e um narrador fala: “Aquela noite terminou mal. Os palhaços não me fizeram rir e, sim, me assustaram. Aqueles rostos de gesso, expressões indecifráveis. . . Aquelas máscaras retorcidas. . . Os ritos, risadas, as piadas atroz. . . me lembravam outras figuras estranhas e inquietantes. . . que vagam por cada aldeia do campo. . .”. Após essa descrição, a dramaturgia cênica segue um enredo em que atuam figuras típicas daquela região. O que chama a atenção, além da fotografia, do cenário, do figurino, são os personagens caricaturados em uma essência humana que ilustra características como o ridículo e o absurdo, além da sexualidade, paradoxos imersos em jogos e conflitos.

Corso & Corso (2011) reforçam que é importante, no sonho e na brincadeira infantil de quem fantasia, não perder o contato com a realidade, quando uma maior capacidade de comunicação será estabelecida por quem experiência esses eventos. Rivera (2012) frisa que “as ilusões formam, contudo, um domínio nada desprezível, segundo a teoria psicanalítica. Elas relacionam-se com as fantasias – que, à maneira das ficções literárias, conformam narrativamente o vivido, estruturando-o” (p. 161).

5.4. Mediação pela Arte

O processo de investigação de uma obra artística é delicado. Ao passo que se compara com a escuta psicanalítica, ao analisar a Arte existe a possibilidade da liberdade do intérprete de elucubrar questões pelo seu ponto de vista, mas ao mesmo tempo o risco de interferir subjetivamente com seu inconsciente, pela presença corpórea. Frayze-Pereira (2005) realça: “. . . será preciso que o espectador-analista empreste sua própria voz a essa potência que o interpela, respeitando a Psicanálise e, sem redução ou idealização, a desnorteante força da Arte” (p. 91). Ordem mental que opera no corpo, um metamorfismo artístico.

A questão do próprio corpo do artista é abordada por Frayze-Pereira (2005) enquanto projeto estético, ao retratar a “. . . fragilidade dos limites entre a vida e a morte” (p. 312). O autor ilustra trabalhos como a *Body Art*, produção que “. . . vê no corpo e nas emoções a única realidade tangível, digna da arte: fotos, raios X, voz, exames clínicos, cabelos, unhas, excrementos, todo tipo de vestígio humano é utilizado” (p. 316), entre outros movimentos que tem uma proposta estética performática subversiva em suas variadas características, o que configura o paradoxo do limite corporal, enquanto terror mas ao mesmo tempo encantamento, o que coloca em jogo a questão do belo, capaz inclusive de gerar mal-estar no espectador. Indaga-se o porquê o criador concebe esse ato.

O que está aquém dos princípios do prazer e da realidade, o que resta da linguagem, é o circuito pulsional, que se encontra inscrito no corpo, no nível daquilo que não se pode dizer. Tamanha é essa configuração de energia libidinal, que chega a beirar a morte, zona de perigo e extrapolação do ser em última instância, aspecto que a Arte procura dar conta, com base em seu princípio ético, que seria produzir vida.

Lacan (1959-1960/2008) frisa que o objeto de gozo é inacessível, que existe uma barreira que separa a Coisa do que seria possível atingir com o prazer alcançável ao sujeito. Esse muro intransponível é o limite do que se espera diante da realidade dos acontecimentos, mas que, por outro lado, deixa passar aquilo que é do plano da sublimação. Como existem conteúdos inconscientes, acontece um efeito de transformação daquilo que seria uma libido objetual sexual para algo de um outro valor simbólico, como uma produção artística. Ponto de entrada da substituição de uma demanda por um momento vivente cênico que deixa escapar o real do desejo pela via subversiva da Arte. É nessa direção que o Palhaço se joga, adequando-se ao outro, oferecendo a companhia do convívio e utilizando sua *poiesis*. Essa virada, “esse ponto de transgressão tem uma relação sensível com o que está em questão em nossa interrogação ética, ou seja, o sentido do desejo . . .” (p. 248).

Dada essa manifestação de se aproximar do recôndito da inconsciência, do que há de mais obscuro, entende-se que o que circula ao redor desse espaço é a pulsão, energia capaz de situar o desejo enquanto processo de imprecisão, já que a noção consciente sucede-se *a posteriori*. Lacan (1959-1960/2008) levanta que se trata de uma pulsão de destruição, “. . . uma vez que ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar” (pp. 254-255). Cadeias significantes que percorrem uma dimensão psíquica lacunar, não traduzível, em que não se sabe, mas que se encontra circulante, nas beiradas do entre a vida e a morte: “esse campo que chamo de campo da Coisa, onde se projeta algo para além, na origem da cadeia signifiante, lugar onde tudo o que é lugar do ser é posto em causa, lugar eleito onde se produz a sublimação . . .” (p. 257).

Ou seja, a pulsão é representada de forma artística tanto no sentido da destruição quanto da criação, pulsão de morte e pulsão de vida, sem, contudo, estabelecer um extermínio do sujeito, haja vista que se busca o equilíbrio entre essas duas instâncias psíquicas, espécie de homeostase que convoca a verdade, o inconsciente. Sentido de “. . . corpo mutilado,

transformado, destruído, não importa, as diferentes apresentações no âmbito da *Body Art* são regidas por uma paradoxal exigência comum: negam o existente com a presença literal e surpreendente do corpo diante do olhar-espectador” (Frayze-Pereira, 2005, p. 326).

O elemento destrutivo da Arte, como na *Body Art*, é visto quando o artista ataca seu próprio corpo. Qual o limite para essa ação? Atitude que serve como denúncia do que vive a sociedade, a crueldade que massacra o cotidiano, o desgosto que passa o ser humano, o ritmo urbano descontrolado que faz sofrer, tudo isso entre tantas outras particularidades da cultura comovem o artista no que tange a representar, por meio de suas obras, acontecimentos trágicos que paralisam a alma e marcam no corpo pontos indescritíveis por palavras. Como deduz Frayze-Pereira (2005), que “. . . cabe ao artista (Assim como ao psicanalista) uma tarefa difícil: pensar o impensável, isto é, o mal quando ele se torna banal” (p. 336). Ainda acrescenta que “. . . nessa relação que propomos não há salto arbitrário, pois a crueldade, como atitude artística, visa a aniquilação da continuidade empírica do ser com o propósito de fazer manifestar seu duplo radical” (p. 337).

A Arte Contemporânea, por conseguinte, é caracterizada certamente pela sua pluralidade conceitual, por diversas facetas e visões, em que a Psicanálise tem o papel de problematizar questões mediadas entre o artista e o espectador, não interpretar de maneira unívoca aquilo que se trata em um trabalho artístico, até porque “. . . a Psicanálise não chega às obras sabendo o que são, segundo valores estéticos pré-estabelecidos, para interpretá-las e avaliá-las, para qualificá-las ou desqualificá-las, em suma, para legitimá-las como Arte” (Frayze-Pereira, 2005, p. 416). Vai de um ponto a outro, em que suaviza, mas também radicaliza.

Frayze-Pereira (2005) reflete que “a Psicanálise interessada na Arte, Psicanálise Implicada como a entendemos, ao se guiar pela demanda das obras, abre-se ao trabalho dos artistas para atingir uma via de acesso a si própria, como um saber que vai se revelando

experiência interminável da interrogação” (p. 416). Uma trilha que pode ser lida a posteriori, sem necessariamente uma interpretação fechada imediata, haja vista que

o campo das obras de arte, como sabemos, é ambíguo e lacunar, e em sua indeterminação encontra-se a destinação para o outro, para o ausente, para o invisível, a contrapartida do visível que nele está inscrito secretamente; campo que é um abismo de sentidos cuja pregnância toma de assalto o espectador, mobilizado por estranhamento e vertigem. E é justamente essa abertura radical que também marca o trabalho reflexivo do psicanalista como iniciação aos segredos do mundo (pp. 416-417).

O Seminário, livro 6, “O desejo e sua interpretação” (Lacan, 1958-1959/2016), sumariza, em um capítulo, sete lições sobre *Hamlet*, uma delas a ser refletida aqui é intitulada “O Ato Impossível”. O autor indaga a respeito de consideráveis assuntos míticos e discursa: “Afirmo e afirmarei sem ambiguidades – e, assim fazendo, penso estar na linha de Freud – que as criações poéticas geram, mais do que refletem, as criações psicológicas” (p. 270). Lacan refere a uma espécie de investigação sobre *Hamlet*, o que confere uma abordagem literária por um lado e psicanalítica por outro, ao analisar questões sobre os sujeitos envolvidos na trama com o Édipo Rei. Nessa alçada,

Shakespeare nos interessa por ser o primeiro poeta-dramaturgo que enquadra a cena do inconsciente sobre a cena do drama, colocando a plateia em posição de identificar-se ao representado a partir de um olhar, o qual – como na pintura – evidencia nossa posição fantasmática e inconsciente, causando emoção (Nazar, 2009, p. 37).

Evidencia-se que “a poesia é necessária porque ela dá a conhecer a experiência particular no universal da humanidade” (Nazar, 2009, p. 49). Maneira singular de abordar a verdade do sujeito por meio de uma representação outra que não pela via direta do objeto em si. Essa particularidade é vista na Arte como capaz de pensar a subjetividade e seus reflexos

sociais, políticos, ideológicos, culturais, enfim, vislumbra o que há de mais complexo na natureza humana ao tocar no impossível de se ver através do olhar da consciência. E, “nesse sentido, o poético pode estar presente em múltiplos modos de apresentação da arte” (p. 59).

Nazar (2009) confere a importância que o estilo tem em relação à estética e propõe o exemplo de James Joyce em *Finnegans Wake*, que faz de sua escrita *sinthoma*, a verdade inconsciente que é estruturada como uma linguagem, a letra que aparece em seu texto, o objeto *a* como desejo, o que produz o vazio pelo gozo em vez do sentido, algo em que “. . . seu objeto, acolhido e reconhecido socialmente, alcança o valor de obra e é elevado à dignidade de objeto privilegiado que, em psicanálise, nomeamos como *das Ding*, a coisa perdida” (p. 78). A autora depreende que

o artista é alguém que se dedica a vasculhar o lixo de sua própria memória, dele extraíndo e recriando as imagens que o inconsciente lhe oferece, sua estética depende do modo como alinha seus significantes em torno do vazio da falta, escondendo, para melhor revelar, os traços da pulsão domados na representação organizada do que é dado a ver, a ler e a tocar (p. 125).

Tanto a estética no processo criativo das Artes como a Clínica Psicanalítica apresentam semelhanças em suas concepções relacionadas ao sujeito do inconsciente, ao desejo, de acordo com Torezan(2012), em que “. . . o sujeito se apresenta no ato criativo não por seu reconhecimento nas vias imaginárias de identificação e organização do eu, mas sim naquilo que escapa ao universo simbólico” (p. 101), como na *Body Art*, que explicita as desventuras mundanas com um estilo próprio, o que poderia, conforme o ponto de vista, ser considerada uma moção fantasmagórica, como em filmes de ficção.

Em “A psicanálise na Terra do Nunca”, Corso & Corso (2011) elaboram um enredo sobre a questão da fantasia e evidenciam sua importância na vida, como uma espécie de escape da realidade. Em comparação com a Arte, os autores evidenciam que “a experiência

artística nos coloca em sintonia com a fantasia alheia, ela amplia os horizontes, aos quais podemos chegar com o uso da própria imaginação e abre a possibilidade de questionar a realidade, tanto a pessoal quanto a coletiva” (p. 20) e é “. . .justamente por serem então fantasias coletivas é que elas nos interessam, por darem boas pistas sobre nossos fantasmas e nossas angústias” (p. 22). Complementam com uma comparação à ditadura, que extirpa essas obras que tratam desse tema por ameaçarem o poder imposto por esse regime político.

Assim como Corso & Corso (2011) evidenciam que os contos de fadas são uma forma de representar os sofrimentos e refletir sobre eles, “incluindo frustrações, traumas, medos e desejo, inclusive os inadmissíveis” (p. 178), a Arte, de uma forma geral, tem esse papel, de encenar as mais profundas tramas da alma, ao ver o que não se tem palavras para dizer e ao dizer aquilo que é invisível. Articulação com a Psicanálise, ao tratar do Real enquanto horror, configuração traçada pelo inconsciente e mostrada em suas manifestações, como o sonho sendo talvez a mais complexa delas.

Jacques Rancière em sua obra “O inconsciente estético”, de 2009, logo no prólogo, explica que não tem a intenção de abordar a Psicanálise em suas concepções teóricas, tanto em Freud como em Lacan, ao articular o inconsciente com a Arte. Conforme o autor, assim como a Psicanálise é uma área que por excelência estuda o inconsciente, a Arte tem sua importância nesse quesito, no terreno da estética que, por sua vez, “. . . designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (p. 11). Pare ele, o pensamento inconsciente freudiano está interligado com o pensamento da Arte.

Uma ideia que é problematizada por Rancière (2009) é sobre a revolução estética, em que toda e qualquer forma de pensamento é significativo no que tange à representação de uma sociedade, mais particularmente, do que seria o sujeito do inconsciente freudiano. Em Freud, o autor destaca que

seu principal interesse, como disse, não é estabelecer uma etiologia sexual dos fenômenos da arte. É intervir na ideia do pensamento inconsciente que normatiza as produções do regime estético da arte, é pôr ordem na maneira como a arte e o pensamento da arte jogam com as relações do saber e do não-saber, do sentido e do sem-sentido, do *logos* e do *pathos*, do real e do fantástico (p. 51).

No espetáculo “Paulo Freire – O andarilho da utopia”, apresentado no Teatro dos Bancários Brasília, em 2019, ano de sua estreia, encenado por Luiz Antônio Rocha, o ator e palhaço Richard Rigueti faz de um ato cênico uma manobra da essência humana que o teatro consegue captar enquanto linguagem. Provoca desde o riso, quando é feita uma espécie de ilusionismo, em que escreve uma palavra com giz no quadro-negro e pede para um participante da plateia fechar os olhos e adivinhar: “Sabe o que está escrito aqui?”, pergunta o personagem do monólogo e, em seguida, o espectador responde: “Não”, desvendando a palavra que estava na tela. Ao choro, quando aborda situações em que o então protagonista, educador e filósofo pernambucano, cuja ideologia vislumbrava uma educação libertadora, passou durante o percurso de sua vida, como o fato de ter sido preso por suas concepções ideológicas no período ditatorial. Invenção e realidade em jogo. O que é relevante evidenciar é a reação do público, as emoções provocadas, sensações que surgem naquele instante. Por mais que a dramaturgia seja pré-estabelecida, a presença cênica é capaz de suscitar questões da ordem do desejo, da falta a qual se coloca enquanto não saber, mas que podem ser simbolizadas por uma via sublime, perfazendo um caminho poético pela subjetivação na cultura.

5.5. O inconsciente pela via da análise e os três registros

O parecer psicanalítico de que o inconsciente é inacessível, não o descaracteriza como um lugar de saber. Porém, abrange um conhecimento no nível do não sentido, ao lidar com significantes que escapam à consciência humana, tal como aponta Jorge (2008) que “o sujeito sabe sem saber que sabe – e isso constitui o saber do psicanalista mais essencial, o saber de que há sujeito do inconsciente, saber ao qual ele só pode ter tido acesso através de uma experiência de análise pessoal” (p. 68). Questiona-se se é somente por esta via.

O que impede o acesso ao inconsciente é a “. . . defesa como ato do sujeito de nada querer saber sobre o trauma, o que será formulado em termos de nada querer saber sobre seu desejo, implicado no trauma” (Elia, 2004, p. 27). Esse processo de recalçamento é constituinte da neurose, em que a pessoa não acessa o que está imerso em seu saber consciente devido a uma resistência que transita junto com a transferência como “. . . fenômeno que presentifica o real na experiência analítica e, por esse motivo, se impõe ao analista mais do que é por ele construída” (p. 29). Entende-se como transferência algo que é concebido para além da palavra, no plano do afeto e não do sentimento, a partir da rememoração e associação livre que o analisante dirige ao analista, visto ser a psicanálise uma prática que inclui o amor em seu enfoque real, ou seja, “comparecem as maneiras como o sujeito ama em sua vida, à condição de que sujeito e analista se abstenham de levá-las à satisfação, digamos, concreta” (p. 34), em razão do aparecimento de questões inconscientes que são atualizadas.

Pacheco (1996) comenta sobre a diferença entre a experiência psicanalítica e aquilo que é passado pela teoria, em relação à questão do sujeito, como “o fato de haver um sujeito descentrado do eu, sujeito comparecente nas formações do inconsciente apenas como retorno do recalçado, construído pelo processo de simbolização, de subjetivação, e que estava, portanto, disponível e era interpretável” (p. 19). Na famosa frase freudiana “*Wo Es war, soll Ich werden*” (“Onde isso estava, eu deve advir”), o isso é tido como impressões inacessíveis, puros signos, não verificáveis pela linguagem que, para a autora, condiz como “. . . um real

indizível, recoberto pela fantasia, pois o fato de restarem como pura percepção implica que sejam mudas” (Pacheco, 1996, p. 35). É desse lugar que advém o sujeito, aquele que emerge no final de análise.

Interessante a lógica da progressão do processo analítico, em que, com o tempo, o sujeito passa a se identificar com questões próprias de sua verdade interior em relação a um Outro que lhe comparece, o que permite um reconhecimento de si como uma relação especular. No entendimento de Pacheco (1996), pela via lacaniana, o objetivo da análise é se deslocar da palavra vazia para a palavra cheia, em que “o analista não é mais espelho que reflete, mas espelho vazio, e possibilita a palavra que desvela (Sujeito da enunciação) e vela (Sujeito do enunciado), mostrando um sujeito que desaparece ao aparecer, ausente do enunciado no qual se representa” (p. 43).

Um dos principais meios que Lacan utiliza para elucidar a questão do sujeito do inconsciente e o psiquismo é pelos registros “Real, Simbólico e Imaginário”. É difícil compreender essas três instâncias, mas, de forma resumida, poderia ser colocado que o Real remete ao impossível de representar, diferentemente da realidade; enquanto o Simbólico é o saber na experiência analítica, a fala; já o Imaginário seria uma espécie de projeção, identificação com o outro, ilusão de que existe uma compreensão, conforme Christian Dunker explica essas diferenças em seu canal do YouTube no quadro “Falando nIsso 13”. Esses três domínios estão unidos em elos e se convergem em um único ponto chamado de “Nó Borromeano”, em que um depende do outro. Jorge (2008) resume: o Real como não-sentido, o Simbólico como duplo sentido e o Imaginário como sentido. Ressalta-se que, de modo “lacunar, evanescente, o lugar do sujeito é o lugar do corte, da escansão, da ruptura, ao passo que o eu representa precisamente a configuração de uma unidade, uma completude constituída imaginariamente” (Jorge, 2008, p. 96).

A subjetividade freudiana está intimamente ligada a esses três níveis, ao inconsciente. Torean (2012) coloca que “. . . é, de acordo com Freud, por meio do disfarce nos sonhos, no tropeço na fala ou na memória e ainda na formação sintomática que teremos a emergência do inconsciente” (p. 30). A autora discorre que o “sujeito para a psicanálise é aquele que se constitui na relação com o Outro por meio da linguagem, é em referência a essa ordem simbólica que se pode falar em sujeito e subjetividade a partir de Freud, e em especial após a produção teórica de Lacan” (pp. 30-31). Algo que se configura em um enquadre complexo, que se enlaça em uma rede de pontos interligados um no outro.

Uma aproximação desse campo inatingível é suposta pelo fenômeno estético, devido à proximidade com a ideia do Belo, porém como sendo de uma significância relacionada mais à verdade do desejo do que a beleza em si, de acordo com Lacan (1959-1960/2008). Mediação que extrapola o campo da destruição, para uma suposição além, situando a linha do bem com o mal. O que estaria nessa hiância? “O temível desconhecido para além da linha é o que, no homem, chamamos de inconsciente, isto é, a memória do que ele esquece” (p. 276). Compreensão incerta do que está por detrás, vai além de um desejo qualquer consciente, bom, pois como não se tem conhecimento, é esperado também o mau.

No filme “Coringa” (Phillips, 2019), um fato tocante acontece quando, após ter saído de uma apresentação em uma ala pediátrica do hospital, onde deixou cair um revólver que seu colega de trabalho havia lhe dado, Arthur Fleck, o então protagonista da história, assassina três homens no metrô por ter sido agredido por eles em uma situação que constrangiam uma mulher. Em seguida, ele sobe a escada da estação, vai até o banheiro, toma para si uma dança no corpo, constituindo-se diante do espelho, que a partir disso se inscreve com um comportamento voltado para atuações no Real, pois aquilo que ele não conseguia mais expressar no Simbólico, tampouco era somente Imaginário. Verdade avassaladora, Passagem ao Ato. Não mais um *Acting Out* (Atuação inconsciente).

Penny Fleck, mãe de Arthur, diagnosticada com Psicose Delirante e Transtorno de Personalidade Narcísica, chamava-o de “Feliz”, desejo vindo do Outro, como assim acontece na cultura com alguns estigmas pessoais marcados pela sociedade e que são levados durante uma história de vida subjetiva que não se enquadra no que é algo próprio do sujeito, descolado de uma visão exterior. Implicação subjetiva que o Coringa não teve condições de obter, pois sofria pelos mais diversos tipos de atrocidades, violências familiares, sociais, ideológicas, políticas, relações que contribuem para o bem ou o mal, algo que vai mais além do que um tipo de classificação de doença como a sociopatia ou a psicopatia.

Essa idealização de felicidade era contraditória. Enquanto a mãe dizia que a risada dele não tinha graça, ele achava que a vida dele era uma comédia. Uma frase que arremata essa dimensão é quando ele é demitido do trabalho como palhaço de uma empresa e, descendo a escada, vê escrito: “*Don't forget to smile*” (“Não se esqueça de sorrir”). Em uma ação quase como um rompante, ele pára e risca “*forget to*” (“esquecer”), o que delimita um novo significante “*Don't smile*” (“Não sorria”), traço que se transfigura quase como uma metamorfose psíquica. Ele queria fazer as pessoas rirem, mas depois desinvestiu disso. A sociedade é quem decidiria o que era engraçado ou não.

Um ângulo impactante no filme é quando Arthur mata Murray Franklin, apresentador de um programa de televisão que acontecia ao vivo, o qual ele gostava muito de acompanhar e estava participando naquele dia. Olhando para a câmera após essa conduta, Coringa acentua que a sociedade o maltrata como um doente mental solitário e depois quer que se comporte como uma pessoa normal. Ele vai preso e o policial pergunta o porquê ele está rindo, uma vez que as pessoas se rebelam na rua após seu crime, quando ele responde que já sabia daquilo. Em seguida, dois rapazes com máscaras de palhaços, que supostamente participavam do movimento, chocam a ambulância que conduziam com a viatura e o retiram do carro, colocando-o desacordado em cima do capô. A multidão começa a gritar para ele acordar,

levantar. Como se estivesse ressuscitando, ele vai reagindo até ficar em pé e, de repente, começa a dançar, coloca a mão na boca, percebe que está sangrando e faz o sorriso que é sua marca. Uma inscrição da verdade do sujeito.

O Coringa seria uma maneira de camuflar as dificuldades enfrentadas por Arthur, respostas ao que sua mãe desejava que ele fosse, ao que ele sofreu no percurso de sua vida, ao que a sociedade impôs, danos que não foram acolhidos, atendidos, reparados, seja por referências significativas e redes de apoio inexistentes ou mesmo pelo âmbito governamental de saúde pública.

Em *Dogville* (2018), espetáculo teatral apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil Brasília em 2019, dirigido por Zé Henrique de Paula, baseado no filme de Lars Von Trier (2003), é relatada a história de Grace, uma forasteira que se refugia em um pacato vilarejo no interior dos Estados Unidos, onde moradores, em princípio, procuram acolhê-la, apesar de certa confusão em resolver esse propósito, inclusive realizando reuniões para decidir em votação se ela poderia ficar ou não nesse lugar.

No episódio, começa a surgir uma série de situações alvoroçantes, tanto em um sentido de interação das relações que se configuram em supostas amizades, muitas delas baseadas em interesses, por trocas de serviços de Grace. Como em outros casos mais extremos, quando são revelados comportamentos, atitudes e condutas inapropriadas, antes jamais percebidas pelas próprias pessoas desse pequeno povoado. Desde subordinação a tarefas impostas pelos moradores, a eventos de crueldade, como maus tratos e abusos sexuais

Essa peça, portanto, vai ao encontro com a ideia de que há uma exibição do sujeito do inconsciente que, por sua vez, encontrava-se desconhecido, pelo movimento simbiótico do convívio entre eles, pela impossibilidade de enxergar os desejos recalcados, atos que vieram à tona com a chegada de Grace. Assim como na versão filme, a encenação representada pelo elenco evidencia a maldade do ser, aquilo que é do nível da barbárie, configurando violências

psicológica e física. Em contraponto com o que é da bondade daquela figura que fugia de gângsteres e foi cair justamente em um território inesperado e surpreendente em seu contexto de conflitos interpessoais. Sombra e luz, morte e vida.

A Arte, no geral, apresenta o que está escondido e não pode ser representado. Retrata o inconsciente, tocando-o, por um caminho que aparentemente é impossível trilhar, mas que a imaginação em cena é capaz de evidenciar, quer seja o prazer de uma satisfação exorbitante ou o horror da própria morte. Junção de partes que se combinam em um todo comum, configurando o sujeito do inconsciente, enquanto o Real invisível, o Simbólico dito e o Imaginário pensante.

6.0. O SUJEITO DO INCONSCIENTE E O PALHAÇO

6.1. Desvelamento – Uma fotografia da verdade em ato cênico

O ator deve jogar o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será (Lecoq, 2021)

Uma leitura feita por Elia (2004) alude que o sujeito do inconsciente não é um construto, mas advém de uma vivência, como na experiência psicanalítica, em que ocorre o mecanismo freudiano da associação livre, via que provoca os meios de seu surgimento “. . . justamente através da repetição e da transferência, e cria as condições de produção das chamadas formações do inconsciente – atos falhos, lapsos, sonhos, sintomas e chistes – , outra modalidade de emergência do sujeito, esta de caráter metafórico e pontual” (p. 17). Aspecto de articulação com a hipótese de tese deste trabalho, ao considerar que o Palhaço produz as

condições de emergência do sujeito do inconsciente, ao intervir com sua linguagem artística diante do outro/Outro? Esse fenômeno pode surgir tanto do lado do artista, que atua com seu processo criativo, quanto pela pessoa que participa do momento dessa interação. Poderia ser questionado, então, que o palhaço, de certa forma, ocuparia uma função semelhante ao do psicanalista? Esta pergunta provoca uma reflexão pertinente, contudo não é objetivo da pesquisa aprofundar nesse escopo.

O surgimento do sujeito do inconsciente, para Elia (2004), está diretamente ligado à proposta de uma falta na cultura, “. . . uma espécie de ‘buraco’ em nossa alma” (p. 48). Esse aspecto aponta para o desejo, essência do que não se pode falar, como um efeito de *nonsense*, não sentido. O sujeito “. . . é uma *coisa* muito estranha, que *tanto mais* existe e se realiza *quanto mais* ele é abolido, elidido, barrado” (p. 69). O autor valida a posição de Freud de que o sujeito é encontrado nas formações do inconsciente. Contudo, não é somente a Psicanálise que certifica esse fenômeno, mas ainda a Arte.

De acordo com Pacheco (1996), Lacan propõe, a partir de Freud, a noção da palavra sujeito. Portanto, “trata-se de um sujeito singular, original, fragmentado na referência à pulsão e às identificações” (p. 25). Em princípio, esse sujeito adviria pela suspensão da linguagem, sendo, portanto, pulsional e surgido do recalque. Porém, um redimensionamento desse conceito surge a partir da direção da análise em si, o que permite reconhecer a essência da lógica ética freudiana do “*Wuo Es war, sol Ich werden*” (“Onde isso estava, eu deve advir”). O sujeito para Freud aqui sendo articulado de um outro modo, com as noções de *das Ding*, do “isso”, de “Outra cena”.

Desde o “Projeto para uma psicologia científica”, Freud (1950 [1895]/1996) aponta para um sujeito que comparece nas formações do inconsciente e “tais formações são assim a resultante que expressa um conflito psíquico ao modo de uma formação de compromisso entre o desejo inconsciente e as defesas do eu” (Pacheco, 1996, p. 28), o que determina, de

certa forma, a verdade do sujeito, que aparece no lugar da falta, como o retorno do recalcado, aquilo que está reprimido, mesmo sem a permissão do ego. A autora deduz que “para Lacan é a *ética do bem dizer*; para Freud, o *Wo Es war, soll Ich werden*, e, para ambos, emergência de *verdade* – produção do novo, logo criação” (p. 95). Essa verdade tem a ver com o gozo, o que remete à pulsão de morte e ao “Isso”, “a Coisa”, o não saber, *nonsense*, o não sentido, indizível. Um sujeito que é situado pela invenção, que surge a partir de um processo construtivo, aspecto este inovador, pois permite extrapolar a clínica das neuroses, em que rompe com paradigmas centrados em contextos intramuros. Esse, “. . . afinal, é o sujeito que a psicanálise busca, este é o sujeito capaz de interferir no mundo, de produzir transformações no já estabelecido” (p. 99).

Contempla-se que “a falta surge representando a própria subjetividade” (Pacheco, 1996, p. 47). Esse apontamento faz pensar no vazio, na impossibilidade, no tropeço que o Palhaço representa diante de uma situação inusitada, em que comparece algo do não saber, de um encontro com o outro/Outro, por meio de uma relação que acontece no momento presente, o que possibilita um jogo com a verdade, a captura do sujeito do inconsciente, aquele que aparece onde menos se espera, *das Ding*, a *Coisa*. Compara-se até mesmo com o horror, encontro de fraquezas e mazelas humanas, existência imersa no mal-estar. Advém, portanto, um aspecto singular do sujeito do inconsciente no meio de diversos significantes que não se enquadram necessariamente em um sentido de simbolização pela linguagem, por ser puramente pulsional, como um sentido do gozo, Real, o que abre caminho para a invenção, ao invés da repetição ou do automatismo psíquico.

Sobre *Das Ding*, Lacan (1959-1960/2008) concebe como o “Outro pré-histórico” (p. 89), acentuando que somente pode ser representado por uma representação, que não é possível percebê-lo pela consciência. Para o autor, “*Das Ding* apresenta-se ao nível da experiência inconsciente como aquilo que desde logo constitui a lei” (p. 91). Será que o

Palhaço consegue, por meio de sua vivência cênica com o outro, alcançar esse lugar desse entre o inconsciente e o consciente? Hiância que se propaga enquanto algo incapturável, que foge como defesa do sofrimento, mas que está ali pulsando, pedindo passagem.

A encenação artística não deixa de ser uma oportunidade de representar o que normalmente está por detrás dos sentidos ópticos e mentais da consciência. É fazer valer aquela história de que o Palhaço desperta uma vivência de fantasia, um conviver onírico, uma espécie de passeio mágico. Articulação das concepções da realidade da presença em cena, com o prazer do desejo que aceita o convite para seu comparecimento, seja ele de um modo não transparente, mas pelo menos como um véu de tecido estético que, então, é descortinado: “. . . um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado” (Lacan, 1959-1960/2008p. 146).

Lacan (1959-1960/2008) pontua que esse acontecimento com *Das Ding* vai ao encontro com “o extremo do prazer, na medida em que consiste em forçar o acesso à Coisa, nós não podemos suportá-lo” (p. 100). E essa revelação é dada muitas vezes pelos sintomas neuróticos. Porém, esse processo, pela via da Arte, cria uma manobra de metamorfose em que a lei e o desejo se encontram no mesmo sítio, “zonas incontestavelmente perigosas” (p. 105), dialética que o Palhaço, em sua manifestação vivente com o público, entra em contato com aquilo que é de si e do outro, com o que é visto, mas também com o que é fantasiado, a beleza do divertimento, mas também a crueldade antes tamponada. *Poiesis* em performance cênica que resgata o que está perdido na profundidade subjetiva, recalques fragmentados que se expressam como simbolismos em olhares, posturas, atitudes, gestos, palavras, por um mecanismo que é permitido, dentro do vivido pela palhaçaria. Ocorre o “. . . desvelamento do fundo. A comédia nos faz reencontrar o que Freud nos mostrou estar presente no exercício do não-senso” (p. 112).

Para Frayze-Pereira (2005), a Psicanálise ligada à Arte é implicada, pois não se trata de um objeto a ser investigado em busca de um sentido ao que é da ordem do afeto. Mas, “em outras palavras, pensar psicanaliticamente implica escutar, mais ou menos intensamente, as questões singulares e comoventes, isto é, ambíguas e por isso mesmo perturbadoras, daquele que sofre” (p. 38). Este fragmento corrobora a concepção artística quando se trata de apresentar aquilo que é do humano, tanto no sentido da realidade do cotidiano, das relações sociais, quanto do que é mais subjetivo, peculiar, restrito ao olhar comum, ou seja, traça caminhos escondidos, que se revelam de modos mais complexos em lugares específicos, como na experiência analítica ou em um espetáculo teatral. Assim, a autora questiona “. . . até que ponto, e ainda que implicada na Arte, pode a Psicanálise ser um exercício de Crítica?” (p. 41).

Sobre essa analogia do inconsciente comparecer além do que é dito oralmente em análise e por outras vias, provavelmente a Arte seja mesmo uma direção capaz de exhibir esse acontecimento. Como a fotografia que, quando vê o indizível e diz o invisível, por si só, é um retrato do que é velado, o que transfere um sentido do impossível, o que não se consegue tocar, que tem um potencial de apaixonamento e ao mesmo tempo aterrorizante.

A fotografia aponta para aquilo que é da exatidão da natureza, porém refere ao real inacessível, enquanto o que não se deixaria desvelar. Essa tópica problematiza a questão do intangível, o que vai ao encontro do inconsciente para a Psicanálise. Frayze-Pereira (2005) trata da fotografia em relação ao sensível do humano, seus aspectos subjetivos, o que deixa ou não ser mostrado, em que

. . .o visível só revela a sua significação para um observador corporalmente situado no mundo, coexistindo com as coisas. A significação do visível só se revelará para um olho que olhe de um certo ponto de vista, de uma certa distância, em certo sentido, isto é, se esse olhar for conivente com o mundo (p. 124).

Ao analisar a complexidade da fotografia, Frayze-Pereira (2005) salienta a relação de poder que existe na sociedade, uma forma de vigilância, em que as pessoas são reprimidas a ponto de serem apagadas, enquanto não podem expressar o que pensam ou se colocar de uma forma que extrapole a organização estipulada, onde o que existe é o caráter disciplinar das relações, assim como tematizava Foucault. Correlacionado a isso, como a Psicanálise poderia exercer sua função em articulação com a Arte?

A Arte como a Psicanálise procuram apresentar questões que lidam com a subjetividade humana, os aspectos da realidade da vida, no nível do que há de mais profundo na natureza do sujeito, que comparece como manifestações do inconsciente, mas ainda em registros fotográficos, como exposto. O que foge do ordinário cotidiano, do que está escondido, mascarado, tampado, porém se apresenta de modo inusitado, difícil de ser visto, analisado, compreendido. Marcas inscritas que não tem como serem apagadas, traços de imagens que se misturam em histórias representadas. Ambas as vertentes convocam manifestações da dor, da morte, do Real.

A situação da Arte e do mundo moderno é refletida por Frayze-Pereira (2005) a partir de alguns artistas que retratavam em seus trabalhos, pinturas e poesias, o espetáculo circense e a figura do Palhaço. O autor se pergunta qual a razão para essa representação? O que vale expor aqui são as características físicas, psicológicas, emocionais, que marcam o Palhaço de forma singular, em que, segundo o autor, “. . . o ato acrobata do *clown* é considerado como equivalente alegórico do ato poético. É a altitude vertiginosa a dimensão privilegiada do *clown*, o qual, em muitos poemas, adquire o caráter de um ser estelar” (p. 222). Ainda sublinha que,

em suma, perplexidade e contradição são aspectos essenciais do *clown*, figura através da qual o artista nega o preexistente, introduz na ordem estabelecida *um vazío* graças ao qual o espectador, esquecendo-se de si mesmo, pode rir de seu próprio peso. É,

portanto, o *vazio* o legado mais significativo deixado pelo *clown* aos seus pósteros (p. 234)

Apresentado no Espaço Cultural Renato Russo, pela Cena Universitária Nacional de Brasília – CÉU 2019, o espetáculo teatral {Entre} Cravos & Lírios (2014), dirigido por Lidiane Araújo, é uma obra de arte performática que, de forma poética, acontece no cenário de um cemitério onde é mostrada a relação de dois palhaços. Apresenta um humor oscilante que vai do sarcasmo de conflitos cotidianos, passando pelo riso do ridículo das situações, ao encantamento de uma ajuda mútua. Possibilidade de um amor diante das cruzes daquele campo e dos túmulos verticais ao fundo com placas de ícones da palhaçaria, já falecidos. Fotografias paradigmáticas que representam a vida e a morte em cena.

Ato cênico capaz de tocar o espectador com sua dinâmica em um tempo de ação ritmado que se sustenta até o final. A diferenciação clara entre o palhaço Branco e o Augusto evidencia o conflito de antagonismos entre aquele que possui um caráter soberano, que se faz inteligente e erudito, pois fala inglês e lê Shakespeare, ao lado do jazigo de sua esposa; e este que é um ambulante que carrega um carro de mercado cheio de tralhas, pessoa simples, com pobreza material, mas riqueza de espírito, que canta “*Yellow Submarine*” de Beatles de uma maneira própria, tem o sentido de um fracassado que tenta se sobrepor ao outro de forma ingênua.

Essa linha de sentimentos e sensações é dramatizada com objetos representativos que servem de recursos que são transformados e valorizados de acordo com o contexto apresentado. Impressionante como se desenrola a trama, que vai da tragédia à comédia, o que provoca emoções por desvendar questões do sujeito na cultura, como a desilusão da sociedade, a fragilidade humana, outras vulnerabilidades, mas ainda a capacidade e a potência de sair do caos e recuperar o que poderia estar perdido ou mesmo conseguir uma saída sublime perante o mal-estar. Características que se assemelham à importância deste trabalho,

ao convocar a verdade do sujeito que é desvelada, o inconsciente revelado, o riso que contagia pela identificação desses afetos. Performance que levanta questões sobre diversas situações cotidianas que são vistas por uma ótica da Arte.

6.2. O Palhaço encena em cena Outra cena

Quando o ator entra em cena com seu nariz vermelho, seu rosto apresenta um estado de disponibilidade sem defesa (Lecoq, 2021)

Um importante destaque para se entender a concepção do Palhaço é a compreensão de Vigneau (2018) de que “o indivíduo possa chegar à capacidade de aceitar ser como é e ser o ator principal de uma desconcertante epopeia” (p. 22). O autor admite que o nariz de palhaço simboliza um desmascaramento do sujeito ao expor as “feridas de sua intimidade, seus anseios e pesadelos mais secretos, desvelando ao público seu mundo interno e recebendo de volta, para tão generosa entrega, o amor incondicional de um mundo que lhe diz: ‘Sim! Tens direito a ser como já és! Para nós, já é o suficiente. Para nós, tal como és, está bem’” (p. 31)

A verdade da pessoa, sem recuar ao que está escondido, é revelada mediante a atuação do Palhaço. Assim como o público sente-se livre para colocar em jogo suas profundas marcas que possam estar encobertas, o sujeito do inconsciente aparece nesse contexto. Consequentemente,

. . . a raiva sabiamente disfarçada de sedução, a confusão interna maquiada de gestos desnecessários, o medo sufocado por uma respiração ausente e outras tantas formas de escapar da presença genuína serão rapidamente desmascaradas pelo público, que, mesmo assim, não deixará de acompanhar a pessoa na sua busca pela autenticidade (Vigneau, 2018, pp. 47-48)

Vigneau (2018), acerca de uma participante que fez uma improvisação em oficina ministrada por ele, clarifica: “. . .sem o peso da aprovação alheia nem da ameaça do juízo externo, ela havia experimentado um gozo verdadeiro, fluido e ligeiro, um prazer arcaico e infantil; havia reconquistado seu direito natural de ser simplesmente feliz – ainda que fosse por alguns minutos!” (p. 36). A sensibilidade do Palhaço não se transfigura na beleza, mas sim na riqueza de traços que exprimem um lado da pureza enquanto transparência das pessoas, o que está atrás de uma máscara, oculto na mais profunda concepção do ser. Seja pelo modo de enxergar o mundo, pelo tropeço, por inverter a ordem da razão, por imaginar, seja ao representar o modelo da puerilidade e da loucura, o que traz a representação de ingenuidade e brincadeira, mas do grotesco e da bizarrice.

O público identifica-se com o *clown* ao enxergar o riso em seu sentido amplo, por um lado um imaginário de sensações desagradáveis, fantasias que surgem a partir de memórias encobridoras da infância, como um trauma experienciado; por outro um imaginário de sensações aparentemente agradáveis, que advém por circunstâncias inscritas no percurso da vida. Paradoxos que, em cena, o Palhaço possibilita um encontro que concerne em apaziguar os conflitos existentes, no sentido dos sentimentos, das emoções, dos gestos, das posturas e atitudes, sensações comportamentais que por via do simbólico sublimam o sofrimento a partir de certa identificação com o que é encenado. Histórias comoventes que se relacionam entre si, uma maneira poética de lidar com os traços da verdade do sujeito, o inconsciente sendo pela Arte.

Entre teorias e contextos da essência do que vem a ser a linguagem artística do Palhaço e sua compreensão pela Arte, são inúmeros os fenômenos que destacam essa experiência enquanto vivência no cotidiano. Uma cena que é elucidativa do quanto existem indivíduos imersos em si mesmos, sem se atentar para as relações com o outro, é a do elevador: em muitos momentos, pessoas entram, não dizem nada, nenhum cumprimento,

tampouco se olham, inclusive ficam cabisbaixas. Que comportamento é esse, que aparenta estar carregado de sentimentos e emoções não representados?

Nessa trama, o palhaço possivelmente agiria de um modo especial, na intenção de romper com esse paradigma. Poderia ser problematizado o porquê aquelas pessoas não se expressam e se comportam de forma tida como estranha; de repente, propor fantasticamente uma espécie de discoteca, dentro daquele espaço que se apresenta com certa tensão; criar uma história em que os demais seriam personagens de alguma confabulação, entre outras possibilidades contempladas imaginariamente. Ações que desfazem a organização do sistema, que modificam uma norma determinada, que desconstroem a realidade.

O rompante do que não pode ser emitido de alguma forma, comparece no riso de modo que causa surpresa tanto em quem o provoca quanto naquele que o recebe, ocasionando certo disfarce no que poderia ser uma desventura, surgindo assim a jocosidade. Imagem icônica preenchida por simbolismos que escapam ao poder consciente da mente e desvela conteúdos transformados em estados de sensações no corpo. Fellini (1974/1983) agrega:

Nada é mais triste do que o riso; nada mais lindo, magnífico, estimulante e enriquecedor que o terror do desespero profundo. Creio que cada homem, enquanto vive, é prisioneiro deste medo terrível, ao qual toda a prosperidade está condenada a fracassar, mas que guarda, até em seu mais profundo abismo, essa liberdade cheia de esperança que lhe permite sorrir em situações aparentemente desesperadoras. Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia – quer dizer, os mais profundos e honestos – não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despudoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força (p. 53)

O Palhaço é construído mediante uma linguagem própria, apreendida pelo Outro, inserida na cultura. Caminho obtido por meio das conquistas de sensações que, com o tempo,

são introjetadas no corpo para então serem transformadas em ações cotidianas, assumindo-se enquanto sujeito de sua própria história. Para tanto, o estado da presença é um traço fundamental, que concede ao palhaço o comportamento favorável ao encontro com o outro, o que instaura, ao acaso, uma relação de potencial transformação, haja vista que ocorre uma interrupção daquele momento para dar lugar a um acontecimento fora do comum, uma Outra cena.

O sujeito do inconsciente pode, assim, aparecer em uma fala de surpresa, em uma expressão de espanto no corpo, em uma gargalhada, ao se deparar com a esquisitice que lhe é apresentada e ao mesmo tempo com o efeito de espelho que lhe acomete. Reações humanas distintas das usuais, consideradas esquisitas, proibidas. Muitas delas que aparecem originadas de censuras inscritas por traumas psíquicos ou fenômenos recalçados, mas que afloram em determinadas circunstâncias. Isso quando não estão associados a certas sintomatologias.

Geralmente reconhecido por um código simbólico específico, o Palhaço tem a possibilidade de exercer uma função de tocar no que está mais enraizado na pessoa e apresentar isso de modo que, mesmo na dor, o sujeito consiga se perceber em seus sofrimentos, lutas constantes que podem ser perceptíveis ou não, apaziguadas como uma sublimação viável, elaboração subjetiva perante desconfortos inomináveis, ou incorporadas em angústias impossíveis de significação. A contemplação de “. . .que nos desapegarmos de nós mesmos e poder rir da dependência de nossos próprios monstros é um considerável propósito que, sem deixar dúvidas, o nariz de *clown* permite realizar com uma extraordinária mescla de profundidade e leveza” (Vigneau, 2018, p. 100)

Nisso, sobressai o não dito, o que está escondido, o que não é representado, o que revela a mais intrínseca característica que antes não era mostrada, por motivos pessoais, sociais, culturais, enfim, recalques de censura que engessam e não deixam aflorar o que faz parte do ser e é rechaçado como medida importante para cumprir o que se pede na sociedade.

Isso é relevante perante uma organização civilizatória, por ditar normas e regras, por manter a ordem vigente. Contudo, traços subjetivos são reprimidos por essas arestas que vêm de fora, o que pode privar o sujeito de sua própria liberdade. A Arte é inserida nessa circunstância justamente para lidar com o que não se dá conta, quer seja o horror que permeia o pensamento inconsciente, quer seja o mal-estar inerente na civilização, quer seja, em si, a dor de existir.

O que poderia ser tido como algo imoral ou fora de cogitação perante a lei, mesmo com todas as questões embutidas no pensamento, como o disfarce do desejo que aparece nos sonhos, é simbolizado por meio das peripécias do palhaço, acolhido pelas brincadeiras que são deslocadas de um lugar a outro para que se tenha algum sentido nas relações, ainda que diante de fragmentos que beiram a barbárie. Maneira de pensar na morte para produzir vida, perante o caos vivenciado, ao transparecer a essência da pessoa:

a confrontação com o que surge quando o nariz de *clown* o torna evidente se realiza a partir de um lugar onde o ego, tão habilmente astuto e tão bem preparado para livrar batalhas e quase sempre ganhá-las, se encontra desarmado, desamparado e sem o recurso de suas habituais estratégias de defesa, de prevenção ou agressão (Vigneau, 2018, p. 112)

O *clown* comporta a noção de se inserir nas relações mediante um pensamento que carrega a possibilidade de expor o erro, a fraqueza, a deficiência, a limitação, a mazela, aspectos peculiares da debilidade humana que é velada e se mostra como condição disfarçada, na intenção de imprimir a felicidade que é determinada pelo outro. Sendo que um elemento importante que o Palhaço consegue captar é a fantasia, componente infantil constitutivo do sujeito, recurso transposto com base na brincadeira, mediante a criatividade para o improvisado.

Disso resulta uma explosão de acontecimentos, que passa por fábulas divertidas, jogos engraçados, momentos descontraídos, festas alegres, relações amistosas, farras prazerosas, e por histórias caóticas, denúncias políticas, atributos anárquicos, gestos esquisitos, posturas

bizarras, atitudes grotescas, comportamentos do eu interior que aparecem pelo desprendimento da repressão, o que libera o ego de suas amarras e permite, assim, um grau potencialmente favorável para desfrutar a liberdade, “fomentando um estado de fluidez para o qual a aceitação, o não pensar e a confiança se unem, levando, suavemente, a pessoa à expressão do silenciado, à liberação do que foi retido” (Vigneau, 2018, p. 130). Movimento que transcorre no tempo presente, ser e estar, instante em que o palhaço entra em sintonia com o que lhe passa ao redor, com olhar e escuta ampliados, o que configura seu estado de atuação, um ato.

Por isso, o *clown* é um provocador de emoções. Acolhe a proposta do outro, fazendo refletir o que está por detrás do caráter rotineiro. Transpassa barreiras que, então, mostram-se como trilhas incomuns, desconhecidas, espantosas, surpreendentes. Essa essência extrapola as fronteiras da organização imposta socialmente, convite em que, por vezes, “a cena é surrealista, delirante, porém, tão cheia de vida, do prazer vital de brilhar, de respirar, de existir!” (Vigneau, 2018, p. 131). Perspectivas concernentes ao que é do humano, principalmente voltadas para a representação do sujeito do inconsciente em suas facetas, no sentido da complexidade da existência.

O Palhaço entra em contato com o desejo, no sentido de que possa existir uma aparição do sujeito do inconsciente, a partir de sua performance, *poiesis*, perante o convívio com o público, o que gera uma expectativa. Esse conteúdo é observado tanto pelo ator quanto pelo espectador como um paradoxo, porque pode ser algo direcionado para um bem, mas ainda, um mal, haja vista o teor daquilo que comparece. Por outro lado, isso que surge é de relevância enquanto um saber outro, que não se tem acesso pelas vias ordinárias nas relações humanas cotidianas. Cabe aos respectivos participantes da cena em questão elaborar os significantes que estão em jogo, quer seja o contato com os pensamentos fantasmagóricos ou com o gozo proporcionado por esse momento, lugares psíquicos ligados ao Princípio do

Prazer freudiano, ou mesmo com o poder moral que a consciência impõe, caracterizando o Princípio da Realidade.

Assim como nos sonhos, o que se sucede na cena convocada pelo Palhaço é da natureza do desejo, da falta, do que está oculto e é revelado por sua encenação com o outro, o que suscita o aparecimento de uma Outra cena (Outro?), o inconsciente, que surge como manifestação que comporta uma lógica do que seria evocar a criança interior ou mesmo as loucuras consideradas inapropriadas comumente, as quais geralmente são vivenciadas por aqueles que passam por um sofrimento psíquico grave, como a psicose, na experiência do seu processo de adoecimento.

No entanto, o Outro (A mãe, a cultura, a linguagem) dita uma norma a ser seguida. Fazer isso ou aquilo, agir dessa ou daquela forma. Posições decretadas por um desejo exterior, que impede a naturalidade de ser quem se é, que Vigneau (2018) ressalta: “. . .essa vergonha-raiz é que faz com que nos mantenhamos enclausurados em nós mesmos. . .”. E nisso prevalece a angústia que aprisiona a alma, sentimentos e sensações indizíveis, que resultam em sintomas psíquicos, físicos, efeitos pulsionais no território da falta, do que não é possível simbolizar. Admitir essa condição é aceitar o universo invisível que existe no inconsciente, que aparece em situações específicas, tal como a hipótese de que o Palhaço permite acessar esse lugar.

No espaço onde poderia localizar o sofrimento advindo do Outro invasor, pela opressão dos atos tidos como anormais e, por isso, retraídos, advém o riso enquanto alívio da angústia. A subjetividade manifestada com Arte, ao revelar o inconsciente pela via do Palhaço. Suas aventuras permitem ir além do que é convencionado pela sociedade, ao colocar em ato o que há de mais inusitado e excepcional, fora do usual, que aparece em situações típicas como em uma análise, equivalente ao que Dunker & Thebas (2019) aludem a alguns princípios que devem ser seguidos para um bom relacionamento tanto do psicanalista com o

analísante, quanto do palhaço com o público, tais como: “Sentir o que o outro sente”; “Reagir com prontidão”; “Criar junto com o outro e deixar-se afetar pelo outro”; “O dizer do psicanalista e do palhaço corta e edita, entende e desentende, recria o dito em outra forma, de tal maneira que, no final, encontramos naquilo que foi dito algo a mais ou a menos do que se ‘queria dizer’” (pp. 58-60).

Essa correlação retrata a essência de uma escuta diferenciada que tem em comum o caráter de se conectar com o outro no sentido de acolher uma demanda que lhe é endereçada, mas sem deixar de reagir ao que aparece, seja pontuando ou brincando, o que, de certa forma, faz comparecer alguma verdade do sujeito, algo que se associa ao que é inconsciente, pela transferência dos participantes nesse processo. Efeito de revelação daquilo que está velado, com um tom performático da atuação do Palhaço que, assim, convoca uma Outra cena que, em cena, encena – O inconsciente.

Trata-se, portanto, de apreciar o que vem de fora de uma maneira peculiar, o que possibilita o encontro com aquilo que é de mais profundo no ser humano, arraigado com suas fontes escondidas, não reveladas pela consciência lúcida, mas que aparece de repente, de forma inusitada, efeito do não sentido, um *nonsense*, que é identificado em certas circunstâncias. O que aparenta ser belo, em relação ao que surge do inconsciente, pode advir como algo de um nível do horror, grotesco, bizarro. O sujeito do inconsciente é, assim, constituído por essa complexa rede de sistemas que compõe imagens não somente no que vemos na realidade, mas ainda no que consideramos como fantasia ou mesmo desejos recalçados, o que contempla cenas estranhas, caóticas.

Quanto a isso e no que toca à interação do Palhaço diante dessa suposta ruptura subjetiva, Dunker & Thebas (2019) sugerem que “. . . caos não se controla. Caos se escuta. . . A rua, a grande mestra, faz questão de a todo instante lembrar o palhaço de que o imprevisto não interrompe a vida. Faz parte dela” (p. 123). É com base nessa vertente, de um

instante surpreendente e inesperado, que aparecem as verdades mais profundas da humanidade. O cuidado nessa escuta necessita de um lugar que ocupe o vazio, para que haja uma reverberação da palavra no silêncio da comunicação. Assim como acontece na relação entre analisante e analista, supõe-se pensar de uma maneira semelhante na relação do público com o palhaço. A partir dessa consideração é capaz de emergir, na transferência de afetos, algo acidental, que compõe um processo oportuno para que o inconsciente manifeste-se.

Ainda conforme Dunker & Thebas (2019), a análise pode ser associada como uma brincadeira, que o silêncio é imprescindível nesse processo. Fato que se compara com a atuação do palhaço e sua relação com o público, pois é a partir desse elemento vazio que surge o gracejo que é provocado, seja pelo humor, pelo chiste e/ou pelo cômico. E complementam que “. . . se podemos brincar, podemos analisar. . . Aprender a arte da interpretação psicanalítica envolve três habilidades que o palhaço tem por vocação: o humor com as palavras, o cômico com os gestos e a graça com o espírito” (p. 243).

Todavia, apesar desses três princípios serem considerados por Dunker & Thebas (2019), o destaque do humor é percebido quando se ri do próprio ridículo e as palavras seriam mais características do chiste, de acordo com a teoria freudiana. Já o cômico, assemelha-se ao que foi suposto como algo mais gestual, aproximando-se da ideia bergsoniana. Independente disso, os autores assinalam que “psicanalistas e palhaços têm a escuta lúdica em comum” (p. 245), o que pode ser resumido na ação da escuta flutuante e da associação livre, pelo caminho da transferência, que possibilita o surgimento do sujeito do inconsciente. Em suma, trata-se de uma verdade interior e Vigneau (2018) traduz bem esse entendimento: “Porque, se um ator interpreta, o *clown* ilustra” (p. 61).

Louvável que Freud (1905/2017), por mais que não aprofunde no trabalho do cômico, engendra uma aproximação desse seguimento com o chiste e, por sua vez, com o humor, esses dois últimos sendo variações do primeiro. O riso resultante será interpretado por vias

diferentes, de acordo com o prazer obtido. Existem situações em que características de um recurso agregam-se no outro, entrelaçando-os, como o que ocorre no clássico literário “O Rei Lear” (Shakespeare, 1606/2016), obra de profunda capacidade de observação dos fatos da vida, em que o Bobo é um personagem caricato que contempla, em gestos e palavras, uma atitude de se situar nos bastidores da realeza de forma a denunciar o sistema corrente. Acaba por romper com estruturas consideradas rígidas, escondidas, não ditas, o que estabelece um conflito acerca da própria subjetivação permeada na cultura daquela época. Contradições que ainda hoje são consideradas problemáticas.

Não obstante, em relação à essa figura emblemática, Dunker & Thebas (2019) aventam que o Bobo “. . .deve aparecer como uma criança – que diz que o rei está nu – ou como um errante, sem lugar, justamente porque faz a função de crítica do poder instituído . . . É como se ele não entendesse as regras, como se falasse outra língua . . . Os Bobos da Corte apenas são o que são” (, p. 35). Aspectos de pureza e de ingenuidade marcados pelo contexto histórico e apresentados por esses tipos raros, que atuam no momento presente que vai ao encontro de situações cotidianas inusitadas, provocando surpresas, descobrindo e revelando o que era secreto, pois não ocupavam um lugar na hierarquia social.

Outra caracterização desses mecanismos é quando Chaves, em suas aventuras, até mesmo dramáticas, diz que “foi sem querer querendo”. Essa típica cena, revela, portanto, que a verdade inconsciente pode ser dita de alguma forma. Vacilo que exhibe o que está velado, viés apresentado pelo chiste, que se direciona ao prazer a partir do que foi reprimido. Esse quadro televisivo também realça o cômico gestual e o humor ridículo. Nessa direção, Ribeiro (2008) assegura que o humor, o chiste e o cômico,

. . . e o conseqüente riso, são formas construídas pelo sujeito para lidar, de modo mais eficiente, com a constatação inequívoca do mal-estar na cultura, do desamparo

estrutural, da pulsão de morte que o habita, das desgraças da vida, da infelicidade que o assola, inscrevendo a dimensão trágica da existência (Ribeiro, 2008, p. 111).

O Bobo e o Chaves carregam em suas performances predicados representativos do riso. Dentre suas qualidades, podem ser destacadas virtudes que se assemelham à natureza do Palhaço. Um e outro dançam ao som de canções compostas por proezas que são destacadas por serem atrapalhadas, manifestando-se com uma apropriação ridícula, pronunciando assertivas hilariantes e estampando alegorias caricatas com o corpo. Cada um com seu estilo especial de se situar nas relações interpessoais por onde percorrem.

7.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns palhaços causam medo (Coulrofobia), principalmente em crianças, mas também em outras faixas etárias, por alguma atitude inadequada ou mesmo por razões desconhecidas, como menciona Dunker & Thebas (2019): “esses palhaços malvados existem em nosso imaginário e, felizmente, são a minoria na realidade” (p.30). Todavia, os autores lembram que tais figuras existem muito antes de “qualquer espetáculo, enquanto forma organizada de arte. Palhaços têm uma espécie de função social, pois eles condensam e sintetizam a possibilidade dada pela linguagem e pela coabitação humana de imaginar e viver, a partir do mundo dado, um outro mundo possível” (p. 31).

O caráter subversivo do Palhaço é de outra ordem. Não se trata de infringir as normas sociais, mas de ter a liberdade de denunciar estruturas rígidas, no tocante aos desejos que beiram o nível do horror. De tratar da crueldade humana, da aceitação de fragilidades, das disputas de posicionamentos políticos. Revolução que a ciência não encontra saída muitas vezes. Condições subjetivas existentes na civilização, trazidas à tona por essa vertente artística.

Sujeito que causa espanto ao apontar as mais impuras circunstâncias do cotidiano. Como uma cortina fechada que ao se abrir revela a espetacularização da humanidade, o que há de instintivo, desajustado, inadequado, torpe, bizarro, grotesco. Sequelas corporais de acontecimentos que entram em cena por esse ato de elucidar o que não poderia ser dito comumente.

A graça do riso permite essa surpreendente revelação, que pode até chocar. Contudo, autoriza-se enquanto verdade do sujeito, inconsciente que condensa e desloca imagens, sonho proibido, estranho que é familiar, mal-estar que, por um instante sequer, passa a ser compartilhado de maneira aceitável.

Vulnerabilidades performadas por um palhaço, o mesmo que erra, que tropeça, que sente dor, mas que cai e levanta. Que questiona a ordem social, o poder absoluto, os despropósitos políticos, a hipocrisia da nação, mas que resiste ao golpe. Que se vangloria em um mundo de fantasia no imaginário, que corporifica o real do terror, mas que simboliza as relações e faz gracejo com tudo isso, porque lhe pertence, ri de si.

Entre tristeza e alegria, dor que transita, que comove, que afeta, sensação de purgar a alma. Momentos de angústia e redenção. Fraqueza que pode se sustentar com o riso que, mesmo no caos, surge como possibilidade de vida ao acolher o sofrimento que avassala. Porque rir da própria tragédia, desse mal-estar latente, caracteriza esse mecanismo, nobreza da aceitação da perda. Transmutação mental, alívio do desconforto, saindo de uma posição a outra. Metamorfose das pulsões: de morte para a de vida.

O assunto da Coisa é tratado pelo Palhaço, ele provoca, vai até o limite. Escancara a verdade. Com sua estética, inverte o sentido do saber para uma outra história, que do esconderijo do inconsciente, pode ser falada. Isso dilata a proposta de ser o que se é, sendo e manifestando o desejo, que mesmo perante os conteúdos mais cruéis, é possível algum acesso. Com o Outro e para o outro, estabelece uma relação de espelho, o isso sendo visto,

enquanto o eu se configura em espanto do que agora é possível ver. Surpresa não tão bela, bem dizer que pode ser maléfico. Porém, oportunidade de entrar em contato com aquilo que antes invadia o sofrimento de maneira avassaladora, passando a ressignificar as sublimações em voga. Essa outra coisa, toca na Coisa, espaço do Real, condição de incertezas, do que ultrapassa as barreiras desejantes imersas em uma circunstância a qual nada se sabe.

O nariz vermelho, muito mais do que um signo semiótico, uma transparência daquilo que é do nível do Real. Uma marca de uma espécie de luta, sangrenta, mas um vermelho que, por outro lado, tem a ver com o amor. O amor aqui representado pela instância psíquica do que se espera ser algo sublime do sujeito, aquilo que toca, revela, mas que protege, com o argumento de que, com isso, o Palhaço pode representar a crueza da morte, a dura rotina disfarçada do indivíduo no cotidiano, daquilo que escapa, que foge do nível da realidade, para se esconder detrás de uma espécie de parede mental.

O *Clown* traz à tona isso do horror, da libido sexual desorganizada, dos trajetos e intempéries vividos enquanto fantasmas, como uma forma de desvelamento daquilo que escondido já não era mais representado. E por vias como a do humor, ou se utilizando do cômico e, de repente, o chiste, que por ser tão inusitado é difícil dizer se realmente ocorre ou não, tudo isso compõe uma proposta capaz de intermediar, de possibilitar algum encontro de si com o outro, trazendo então o foco para o transbordamento do sujeito enquanto desejante, ou sublimando, ou por um saber que antes não tinha, mas que vem justamente ocupar esse lugar pela presença do ausente.

O Palhaço participa da experiência de um contentamento transbordante, que pode ser algo que cause surpresa pela presença cênica mediada por uma *poiesis*, assim como ocorre com o espectador nesse convívio. Mas não somente isso, pois vez ou outra toca em pontos limítrofes, o véu das emoções, o real Outro que adentra por meio de uma brecha estética,

caminho até trágico, em contato com a indecifrável possibilidade da morte, mas que com sua ética própria, retorna com a vida, em estado humorístico, chistoso e/ou cômico.

Atua como agente social, conectando as pessoas em interações que atenuam o desprazer e, ao invés disto, proporcionam prazer. Emoções alegres, no lugar de tristes, onde no local da injúria, surge outro olhar perante a vida. Momentos em que sonhar é brincar, rir do que poderia ferir. Devaneios permitidos pela Arte. Sensações que, assim como nos sonhos, são impossíveis de serem traduzidas, porque existe algo que escapa, que não deixa ser visto, mas que pode existir, tocar, afetar. Poder de conexão das inscrições no corpo, marcas que se propagam pela vida, algumas confortáveis, que causa bem-estar, outras aflitivas, angustiantes. Sujeito que transborda, inconsciente que se exprime. Artista que encena em cena Outra cena.

REFERÊNCIAS

- Assis, C. F. J. (2016). *A relação da comicidade e a moralidade: um ensaio sobre os limites éticos e morais para a zombaria no palco* (Trabalho de conclusão de curso).
- Balbo, L. (1999). A entrada do chiste na cena analítica. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 11(2), 11-26.
- Bergson, H. (2018). *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (M. A. C. Cappello, Trad.). São Paulo: Edipro. (Originalmente publicado em 1900).
- Bohunovsky, R. (2018). O Witz de Freud nas (re)traduções brasileiras: como traduzir chistes, chanças e trocadilhos. *Pandaemonium*, 21(35), 69-86.
- Bolognesi, M. F. (2001). O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, 24, 101-112.
- Brito, C. M. D., Silveira, R., Mendonça, D. B., & Joaquim, R. H. V. T. (2016). O humor e o riso na promoção de saúde: uma experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família. *Ciência & Saúde Coletiva*, 21(2), 553-562. doi: 10.1590/1413-81232015212.00982015.
- Burnier, L. O. (1994). *A arte de ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator* (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil.
- Coelho, D. M., & Figueiredo, S. M. C. T. (2018). A face transgressora da piada e do humor na obra de Freud. *Ágora*, 21(2), 181-191.
- Cooper, B., Koskoff, E. T., Phillips, T. (Produtores), & Phillips, T. (Diretor). (2019). *Coringa*. [Filme]. Los Angeles: Warner Bros.
- Curso, D. L., & Corso, M. (2011). *Psicanálise na terra do nunca: ensaio sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso.
- D'Agord, M. R. L. (2021). Humor, sinthoma e leveza. *Ágora*, 24(3), 64-71.

- De Laurentiis, D., Ponti, C. T., Phillips, T. (Produtores), & Federico, F. (Diretor). (1954/2008). *A estrada da vida*. Roma: Ponti-De Laurentiis.
- Dorneles, J. L. (2006). O palhaço na morada do fora de lugar. *Alegrar* (Vol. 3, pp. 1-13). Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1KCCU-jL3-lixWZXQgXhU92X2zZWwT6U5/view>.
- Dubatti, J. (2016). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (S. Molina, Trad.). São Paulo: Sesc.
- Dunker, C., & Thebas, C. (2019). *O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- Elia, L. (2004). *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fellini, F. (1983). *Fellini por Fellini* (J. A. P. Machado, P. H. Filho & Z. Bernd, Trans.). Porto Alegre: L&PM. (Originalmente publicado em 1974).
- Ferraz, W. A. (2009). O riso: da loucura à clínica. *Cógito*, 10, 83-90.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freire, A. B. & Costa, C. A. R. (2008). O literal e a surpresa: os “estágios preliminares do chiste”. *Ágora*, 11(2), 235-251.
- Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneios (J. Salomão, Trad.). In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (vol. 9), “*Gradiva de Jensen e outros trabalhos* (pp. 35-143). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1907-1908).
- Freud, S. (1996). O estranho (J. Salomão, Trad.). In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (vol. 17), *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (pp. 237-271). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1919).

- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização (J. Salomão, Trad.). In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (vol. 21), *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos* (pp. 73-148). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1929).
- Freud, S. (1996). Personagens psicopáticos no palco (J. Salomão, Trad.). In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (vol. 7), *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos* (pp. 292-297). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1942 [1905 ou 1906]).
- Freud, S. (1996). Projeto para uma psicologia infantil (J. Salomão, Trad.). In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira (vol. 1), *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos* (pp. 347-396). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1950 [1895]).
- Freud, S. (2014). O humor (P. C. Souza, Trad.). In Obras completas (vol. 17), *Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos* (pp. 322-330). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1927).
- Freud, S. (2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente* (F. C. Mattos & P. C. Souza, Trans.). In Obras completas (vol. 7). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1905).
- Góis, M. V., & Lacerda, T. G. (2016). A Presença da Poética Clown em La Strada. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 2(3), 088-102. <https://doi.org/10.5216/ac.v2i3.43446>.
- Guerra, H., Scardamaglia, E. (Produtores), & Fellini, F. (Diretor). (1970). *Os palhaços*. [Filme]. Itália: Dreamland.
- Hartmann, L. (2005). Performance e experiências nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 125-153.

- Jessurum, P. A. (2012). Lo cómico en la caricatura: un análisis de Bergson y Baudelaire. *Estudios de Teoría Literaria*, 1(2), 113-122.
- Jorge, M. A. C. (2008). *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Junior, W. S. (2011). A comicidade grotesca do palhaço. *aParte XXI*, 4. Recuperado em 06 de Fevereiro de 2020, de <http://www.obcom.nap.usp.br/circo-teatro/docs/Comicidade-Grotesca-Palhaco.pdf>.
- Kasper, K. M. (2009). Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pro-Posições*, 20(3), 199-213.
- Kaufmann, P. (1996) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan* (V. Ribeiro & M. L. X. A, Borges, Trads, M. A. C. Jorge, Supervisão). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Kupermann, D. (2010). Humor, desidealização e sublimação. *Psicologia Clínica*, 22(1), 193-207.
- Lacan, J. (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (V. Ribeiro, Trad.). In *Escritos* (pp. 496-533). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Original publicado em 1957).
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 20, mais, ainda*. (M. D. Magno, Trad., Miller, J. A., Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1972-1973).
- Lacan, J. (2016). *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. (C. Berliner Trad., Miller, J. A., Org.). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1958-1959).
- Lecoq, J. (2021). *O corpo poético; uma pedagogia da criação teatral* (M. Gomes, Trad., J. G. Carasso & J. C. Lallias, Orgs.). São Paulo: SESC.
- Libar, M. (2008). *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Márcio Lima Barbosa.
- Lima, D. M. O. (2009). Ainda sobre o humor, à luz de Freud e Pirandello. *Cógitto*, 10, 28-33

- Lopes, E. P. (1990) *A máscara e a formação do ator* (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil. Campinas, SP.
- Magalhães, S. C. (2009). Um dom raro e precioso. *Cógito*, 10, 78-82
- Marcos, C. (2010). A pesquisa em psicanálise e a linha de pesquisa processos psicossociais do programa de pós-graduação stricto sensu de Psicologia da PUC-Minas. In F. K. Neto J. O. Moreira (Orgs.), *Pesquisa em Psicanálise: transmissão na Universidade* (pp. 99-111). Barbacena: EdUEMG.
- Martino, L. M. S. (2013). A comunicação poética do humor no seriado “chaves”: as estratégias do cômico durante a “trupe clássica” (1973- 1980). *Tríade*, 1(1), 41-57.
- Matraca, M. V. C., Wimmer, G., & Araújo-Jorge, T. C (2011). Dialogia do riso: um novo conceito que introduz alegria para a promoção da saúde apoiando-se no diálogo, no riso, na alegria e na arte da palhaçaria. *Ciência & Saúde Coletiva*, 16(10), 4127-4138.
- Matuella, L. (2020). *O corpo do analista*. Porto Alegre: Artes & Eco.
- Mezêncio, M. S. (2004). Metodologia e pesquisa em psicanálise: uma questão. *Psicologia em Revista*, 10, 15, 104-113.
- Monteiro, G. P. (2020). A moral do riso em Bergson. *Ideação*, 41, 280-297
- Morais, M. B. L. (2008). Humor e psicanálise. *Estudos de Psicanálise*, (31), 114-124. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100014&lng=pt&tlng=pt.
- Motta, V. (2009). Humor: nudez e máscara. *Cógito*, 10, 72-77. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792009000100013&lng=pt&tlng=pt.
- Mucury, M. (2014). A noção do *witz* em Freud: investigações acerca do conceito pulsional do riso. *Pólemos*, 3(5), 52-60.

- Natércia, F. (2005). Fazer chiste não é fazer piada. *Ciência e Cultura*, 57(2), 7-9. Recuperado de http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200004&lng=en&tlng=pt.
- Nazar, T. P. (2009). *O sujeito e seu texto: psicanálise, arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Nunes, M. V. S. (2021). “E lhe porás o nome de *Ele Ri*”: Bergson, Freud e a arqueologia do humor judaico. *Profanações*, 8, 23-48.
- Olendzki, L. C. (2016). A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 2(3), 033-052. <https://doi.org/10.5216/ac.v2i3.43899>.
- Pacheco, O. M. C. de A. (1996). *Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pirandello, L. (2002). Esencia, caracteres y matéria del humorismo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 95-130.
- Puyuelo, R. (1987). Le corps du rire. In: R. Puyuelo (Ed.), *Bonjour gaieté. La gênese du rire et de la gaieté du jeune enfant* (pp. 47-58). Paris, France: ESF. (Original publicado em 1973).
- Quinet, A. (2019). *O inconsciente teatral – Psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos e Divãs.
- Ramalho, C. M. R. (2009). Resgatando o arquétipo do palhaço no psicodrama. *Psicologia & foco*, 2, 1. Recuperado de http://linux.alfamaweb.com.br/sgw/downloads/161_105450_ARTIGO3-Resgatando.pdf.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético* (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34.

- Ribeiro, M. M. C. (2008). Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!. *Estudos de Psicanálise*, (31), 104-113. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100013&lng=pt&tlng=pt.
- Richter, E. P. & Souza, A. S. (2015). Chistes: do soslaio a um olhar psicanalítico. *Psicanálise & Barroco*, 13(1), 169-188.
- Richter, E. P. & Souza, A. S. (2015). Chistes: do soslaio a um olhar psicanalítico. *Psicanálise & Barroco*, 13(1), 169-188.
- Rivera, T. (2012). *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF.
- Rodrigues, P. C. (2016). A graça e o cômico: Os “dois sentidos da vida” na estética bergsoniana. *Revista de filosofia moderna e contemporânea*, 4(2), 5-22.
- Rodrigues, S. M. (2015). *Além do riso de massa: humor, psicanálise e contemporaneidade* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Maringá, PR, Brasil.
- Rosevics, L., Aguiar, D. A., Borges, C. R., Filho, R. H., Yamashita, T. S., Manchak, A. C., & Azevedo, V. F. (2014). ProCura – A arte da vida: um projeto pela humanização na saúde. *Revista Brasileira de Educação Médica*, 38(4), 486-492.
- Ruiz, R. (1987). *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen/Minc.
- Santos, P. D. B. (2018). Riso e função social na filosofia de Bergson. *Revista Ideação*, 37, 144-153.
- Sato, M., Ramos, A., Silva, C. C., Gameiro, G. R., & Scatena, C. M. C. (2016). Palhaços: uma revisão acerca do uso dessa máscara no ambiente hospitalar. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, 20(56), 123-134. doi: 10.1590/1807-57622015.0178.
- Shakespeare, W. (2016). *O rei Lear* (M. Fernandes, Trad.). Porto Alegre: L&PM. (Originalmente publicado em 1606).

- Soares, V. L. L. (2011). O Humor Resiliente na Sociedade Contemporânea. *Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*. ISSN 2175-7291, 3. Recuperado de <http://ken.pucsp.br/leituraflutuante/article/view/7647>.
- Souza, A. (2009). Nem sempre o riso faz bem. *Cógito*, 10, 08-14.
- Souza, H. B. de. (2016). O Ator na Cena Cômica: Aproximações Entre a Teoria Bergsoniana do Riso e a Prática Cênica. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 2(3), 015-032. Retirado de <https://doi.org/10.5216/ac.v2i3.43409>.
- Torezan, Z. C. F. (2012). *Sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise*. Londrina: Eduel.
- Ulanov, A., & Ulanov, B. (1977). *The witch and the clown: two archetypes of human sexuality*. Nova Iorque, United States: Quadrant Summer.
- Vigneau, A. (2018). *Clown Essencial: a arte de rir de si mesmo* (L. O. dos Santos & J. Bernardes, Trads.). Bahia: Kalango.
- Viñas, A. M. S. (2015). La raíz secreta de lo cómico: la risa según Bergson. *Ápeiron – Estudios de filosofía*, 2, 42-48.
- Zilles, U. (2003). O significado do humor. *Famecos*, 22, 83-89.