



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Ameli Gabriele Batista Fernandes

A arte da palhaçaria e a psicanálise

Rio de Janeiro

2011

Ameli Gabriele Batista Fernandes

A arte da palhaçaria e a psicanálise



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora Prof^ª. Dra. Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

F363

Fernandes, Ameli Gabriele Batista.

A arte da palhaçaria e a psicanálise / Ameli Gabriele B. Fernandes. – 2011.
89 f.

Orientadora: Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.

1. Palhaços – Aspectos psicológicos – Teses. 2. Humor (Psicologia) – Teses. 3. Psicanálise e arte – Teses. I. Ribeiro, Heloisa Fernandes Caldas. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

nt

CDU 159.964.2:791.83

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Ameli Gabriele Batista Fernandes

A arte da palhaçaria e a psicanálise

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 08 de julho de 2011.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro (Orientadora)
Instituto de Psicologia da UERJ

Profa. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa
Instituto de Psicologia da UERJ

Profa. Dra. Giselle Falbo Kosovski
Instituto de Psicologia da UFF

Profa. Dra. Nadiá Paulo Ferreira
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A cada um que consegue suportar se “desvestir” com a menor máscara do mundo, sendo capaz de honrá-la aceitando-se ridículo e produzindo a partir disso.

AGRADECIMENTOS

À Heloisa Caldas, por ter apostado em mim a na palhaçaria, orientando o encontro entre os palhaços e a psicanálise, ora como supervisora, ora como apreciadora, ora como professora, sempre com carinho.

À minha família, muito especialmente aos meus pais, por apoiarem profunda e incondicionalmente minhas escolhas, de todas as formas que lhes foi possível. Sem vocês este trabalho não existiria.

À Denise Maurano, pelo generoso gesto de ler e apoiar este projeto em sua fase mais inicial, o que foi decisivo para que eu acreditasse nele.

Ao Luis Romão, pela leitura (escuta) atenta e inteligente, e também pela transmissão inspiradora que conduz.

Ao Marcos Marinho, por me apresentar aos palhaços de modo que eu os quisesse em minha vida.

Ao Diogo, por ser meu exemplo maior de professor e pesquisador.

À muito amada amiga Nilda, pelas contribuições e apoio que me prestou durante o processo de seleção, torcendo por mim tal como torce por suas próprias vitórias. Esta conquista é nossa!

À amiga-irmã Carol, pela presença e apoio em todos os momentos, mas principalmente no difícil momento de aceitar assumir a empreitada de fazer este mestrado, jamais esquecerei de suas palavras e gestos incentivadores.

À Fernanda Samico, pela divertida companhia durante este percurso e por se permitir contagiar pelas minhas paixões, incentivando-as e multiplicando-as comigo.

Ao queridíssimo amigo Marcus, presente em TODOS os momentos, sobretudo nos difíceis, exercendo a mais perfeita companhia.

Aos meus alunos e pacientes, por me colocarem a trabalhar.

À Mônica, por suportar encarnar uma analista, capaz de me fazer sair do lugar e produzir.

Ao Rodrigo, que chegou docemente no final, mostrando que existe um sentido possível e delicioso, em meio ao não sentido que eu já tanto conhecia.

A Deus, por coordenar a conjunção de fatores que me fez encontrar estas pessoas.

Que mal faz, esta cor fingida do meu cabelo, e
do meu rosto se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto
(*Cecília Meireles, Flor de Poemas, 1972, p.127*).

RESUMO

FERNANDES, Ameli. *A arte da palhaçaria e a psicanálise*. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Ao visualizar uma figura de nariz vermelho, sapatos grandes e roupas coloridas, muitos podem acreditar que estão diante de um palhaço. Entretanto, o referido personagem não se caracteriza pela indumentária, mas sim por assumir-se ridículo e criar a partir disso. Ele não quer se curar de seus defeitos, pelo contrário, quer utilizá-los para produzir riso. Utilizando a psicanálise como instrumento de interpretação, é possível compreender que o palhaço se define por um modo de relação específico com a falta, radicalmente diferente da forma neurótica e sintomática. Por meio do chiste e do humor, ele acolhe o real inquirindo a realidade e demonstrando com o *nonsense* que todo sentido é parcial. O chiste elucida a estrutura do inconsciente a qual o palhaço sabe ser incurável. O humor possui a capacidade de rejeitar as reivindicações da realidade e efetivar o princípio de prazer, com a grande vantagem de não ultrapassar os limites da saúde mental. Assim, ele transforma as ocasiões traumáticas em oportunidades para a obtenção de prazer, uma vez que no humor o ego se recusa a sofrer rejeitando as reivindicações da realidade.

Palavras-chave: Palhaçaria. Psicanálise. Real. Simbólico. Imaginário. Humor e chiste.

ABSTRACT

When people see a figure in colorful clothes, big shoes and wearing a red nose, they may believe they are seeing a clown. However, this character is not defined by his clothes, but by admitting himself ridiculous and being able to create from it. He/she does not want to overcome his/her faults, on the contrary, he/she wants to use them to produce laughter. By using psychoanalysis as an interpretation tool, it is possible to understand that the clown is defined by having a specific type of relationship with the void, radically different from neurotic and symptomatic forms. Through *Witz* and humor, he/she embraces the real, questioning reality and demonstrating, through nonsense, that all meaning is partial. The *Witz* elucidates the structure of the unconscious which the clown knows to be incurable. Humor allows people to reject claims for reality and to acknowledge the principle of pleasure without crossing the lines of mental health. Thus, it turns traumatic occasions into opportunities for obtaining pleasure, since, through humor, the ego refuses to suffer and rejects the demands of reality.

Keywords: Clownery. Psychoanalysis. Real. Symbolic. Imaginary. Humor and *witz*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 SOBRE OS TRÊS REGISTROS: REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO.....	15
1.1 O imaginário.....	15
1.2 O simbólico.....	19
1.3 O real	25
1.4 Uma amarração dos três registros: estádio do espelho	30
2 UM PERCURSO SOBRE OS PALHAÇOS	35
2.1 A história da palhaçaria	35
2.2 Os Jograis.....	38
2.3 A palhaçaria contemporânea.....	40
2.4 Os palhaços de hospital.....	46
3 O PALHAÇO E AS FORMAÇÕES DO INCONSCIENTES	48
3.1 O inconsciente, o significante e o Outro na definição do chiste e do palhaço	48
3.2 O palhaço na distinção entre o cômico, o chiste e o humor	54
3.3 A verdade do palhaço	57
4 O PALHAÇO E O HUMOR	60
4.1 A desidealização operada pelo humor.....	63
4.2 O grotesco	65
4.3 O estranho, o grotesco e o palhaço	67
4.4 O palhaço, o humor e o chiste	72
4.5 Da tragédia à comédia, só falta o humor	75
5 CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Ao pensar a ação cômica, logo surge a imagem da poesia. Não uma poesia de palavras, mas uma poesia de ações. E, se a poesia é uma seleção metafórica que toca e encanta, então, a ação clownesca, plena e construída a partir da experiência profunda, é uma poesia em ação, uma metáfora do homem como homem, perdido em sua humanidade (ICLE, 2006, p. 20)

Este trabalho nasce de uma provocação (no mais produtivo dos sentidos) de um palhaço. Disse ele: “Curioso, uma psicanalista se interessar por palhaços, me parecem dois universos opostos, o palhaço não quer fazer terapia, ele não quer se curar de seus defeitos, pelo contrário, quer rir deles”. Esse palhaço parece não conhecer a psicanálise, mas, esta declaração, quando ouvida por alguém afeito a este saber, sugere que estes universos têm muito mais em comum do que imagina este artista e, portanto, a psicanálise pode se beneficiar muito em realizar incursões neste campo. É isso o que, aqui, se objetiva: levar a teoria psicanalítica para passear no terreno da palhaçaria.

Iniciando um estudo sobre o palhaço, a primeira característica que se destaca é que este personagem se constrói explorando a hiância risível que há entre o ideal e o real. Quando se diz que “ele não quer se curar de seus defeitos, mas, sim, rir deles”, o que está em questão é o fato de o palhaço ser sempre criado a partir das imperfeições, físicas ou não, daquele que o personifica. Esta não parece ser uma postura de defesa, tal como caçoar de si antes que os outros o façam. Trata-se menos ainda de dizer ao público “meus defeitos são esses, por acaso vocês são perfeitos?”. Nenhuma destas atitudes seria engraçada, e a graça do palhaço está, justamente, em provocar no outro a mesma sensação que ele tem em relação a si quando se dá conta de que é ridículo. Ou seja, ele precisa se regozijar com isso, pois, como nos diz Freud (1996h), o prazer que se produz na platéia é a copia do que se produz no humorista. Como podemos, tendo como horizonte a psicanálise, compreender este ridículo e o seu acolhimento?

Retomando a provocação da qual partimos, se entendermos esses defeitos tão caros ao palhaço como expressões da falta no sujeito, será necessário apreciar que a psicanálise também não promete e nem sequer almeja curá-los. A noção de cura, em psicanálise, precisa ser observada considerando-se o modo como esta compreende o sujeito “a ser curado”. O ser humano não nasce sujeito, ele se constitui enquanto tal a partir da falta que se presentifica pela disjunção entre a linguagem e as coisas. Nas palavras de Jorge (2005), “toda a elaboração freudiana da sexualidade parte de uma premissa que foi resgatada por Lacan: no cerne da sexualidade humana figura uma falta de objeto” (p. 139). As consequências decorridas disso

são diversas, mas duas em especial precisam ser aqui tomadas. A primeira é que aquilo que transforma o ser humano em sujeito é, também, a fonte de seus sintomas. E a segunda é que o sujeito não pode ser curado, ou melhor dizendo, livrado, deste furo que o assujeita.

Se o sujeito não pode se curar de seu vazio, talvez possa encontrar formas amenas, poéticas e divertidas de lidar com ele. É possível compreender o palhaço como uma forma não sintomática de se haver e se lidar com a falta? Para responder a esta questão, certo percurso será traçado.

Para iniciar esta pesquisa, é necessário começar por um ponto amplo e inicial na construção teórica lacaniana, a saber, os três registros através dos quais toda experiência humana se passa: real, simbólico e imaginário. Embora eles existam de forma inseparável, estando sempre imbricados, em certas circunstâncias algum deles pode predominar. Quando a morte surge, por exemplo, há a marca do real enquanto imponderável, sem sentido. Podem ser dados contornos imaginários a ela, colando-a com um significado fixo ou simbólico, articulando sentidos ao não sentido, mas o fenômeno possui a tônica do real. Da mesma forma, o sintoma neurótico é, predominantemente, imaginário, pois é uma forma de negar a falta colocando um sentido em seu lugar, o que não funciona perfeitamente, pois o real, nela presente, insiste.

A questão inicial é, então, tentar refutar a hipótese que poderia tornar esta pesquisa pouco pertinente: quando o palhaço ri de si, estaria ele realizando uma defesa imaginária para não se haver com a castração? É preciso verificar como ele se situa em relação aos três registros para, posteriormente, poder afirmar a proximidade entre esse personagem e a psicanálise.

Além disso, sendo o cômico, na teoria psicanalítica, frequentemente associado ao imaginário, paira a dúvida: seria a palhaçaria uma expressão eminentemente imaginária? Tal questionamento levou a produção do capítulo inicial deste trabalho, no qual é feito um percurso pelos três registros e sua amarração, buscando compreender como se situa o palhaço neste âmbito.

A palavra palhaço sugere, a muitas pessoas, uma figura de maquiagem carregada, trajas coloridos, sapato grande e nariz vermelho. Supor que o palhaço se defina pelo uso de tal indumentária é um sério engano que precisa ser desfeito para o bem da divulgação da palhaçaria como arte:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconumais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown*. Trata-se de uma patética ingenuidade, o resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso

convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um *clown* não se improvisa. (FO, 2004, p.304).

Neste sentido, “Bozo”, “Ronald McDonald”, “Vovó Mafalda”, e, até mesmo, o famoso “Carequinha” com suas canções educativas, como “um bom menino não faz xixi na cama”, não são palhaços. Mas, se é fácil dizer o que ele não é, por outro lado, esclarecer o que ele vem a ser não é tão simples assim. É isso o que visa a segunda parte deste trabalho. Aqui, será apresentada a sua origem, história e suas escolas. Serão trabalhadas as noções de palhaço augusto, branco, *clown*, jogral e bufão, no circo e no teatro. Estudaremos o processo de criação da personagem, o significado do ridículo neste contexto, e tentaremos responder, afinal, “o palhaço o que é?”.

Não seria possível estudar qualquer expressão da comicidade à luz da psicanálise ignorando a noção de chiste. Freud (1996a) distingue o chiste e o cômico. Cabe-nos, portanto, tentar localizar o palhaço entre estes expedientes. Entretanto, a importância do chiste na psicanálise vai muito além da sua localização enquanto espécie do cômico. Como nos diz Lacan (1999), ele é uma formação do inconsciente que revela muito de sua relação com o significante. No terceiro capítulo, a noção de chiste é utilizada para compreender a estrutura deste inconsciente incurável, objetivando pesquisar se ele é um recurso para lidar com o que não cessa de não se escrever, e examinar as relações que se acredita existirem entre ele e o palhaço.

O *Witz* exemplifica que o sentido não existe a priori, colado nas palavras, enquanto elas aguardam para serem usadas. Ele descortina, também, como este sentido pode ser engendrado a partir do não sentido. O palhaço parece realizar uma operação muito similar ao personificar o elogio da bobagem, que, aparentemente, não tem sentido. Ele é, por isso, considerado um transgressor (LIBAR, 2008), pois transgride os sentidos para demonstrar a ausência de sentido, e o quão ridículo é fixar significações para encobrir que a vida não possui um significado maior. Esta similaridade deve, então, ser verificada.

A estrutura do sujeito se demonstra através das formações do inconsciente, o qual possui leis próprias, diferentes daquelas do eu da experiência (LACAN, 1999). Essa estrutura constitui o argumento fundamental para situar a tirada espirituosa qual manifestação do inconsciente, pois é correlata a ele na medida em que remete a um mais além e, portanto, está submetida ao inconsciente, participa dele. Nas palavras de Lacan, a estrutura do sujeito introduz uma “unidade oculta, secreta, naquilo que nos parece ser, no nível da experiência

mais comum, nossa divisão profunda, nosso profundo enfeitiçamento, nossa profunda alienação em relação aos nossos próprios motivos” (LACAN, 1999, p. 51).

Divergindo da noção de indivíduo como ser indivisível, a psicanálise propõe o oposto: a divisão é, justamente, o que constitui o sujeito, como explicita o aforismo lacaniano: “O sujeito é o que representa um significante para outro significante”. O que esta máxima quer dizer é que representar um significante é mostrar claramente que ele não está colado a nenhum significado, e que, por isso, pode associar-se a vários, embora nenhum o esgote. O sujeito representa esta fenda, esta parcialidade, esta condição do significante.

Se um sujeito é o que representa um significante para outro significante, é porque ele não está em nenhum destes significantes, mas nesse espaço de significação, por isso, os significantes não são capazes de dizer o sujeito, ele está no “resto das palavras” (FREUD 1996e). O sujeito não se reduz à barra que o divide, ele é aquele que é dividido, é o paradoxo, o sentido e o *nonsense*. Embora ele não possa ser representado por nenhum significante, pode escapular entre eles, tal como ocorre nas formações do inconsciente, entre os significantes de um sonho, de um chiste, um ato falho etc. A tirada espirituosa exemplifica como o sentido pode advir do não-sentido, e, nesta medida, traz subsídios para o estudo daquele que prima pelo *nonsense* em sua produção - o clown. Tem-se, aí, na visada curiosamente elucidativa do não sentido, uma importante aproximação com a palhaçaria que, enquanto interpretação do ator, visa construir sentido a partir do não sentido. A apresentação do palhaço visa o não sentido a partir do sentido (SLAVUTZKI *apud* DORNELES, 2006).

Percorrido este caminho, chega-se ao quarto e último capítulo: o palhaço e o humor. Em 1927, Freud (1996h) escreveu um pequeno, rico e intrigante texto intitulado “O Humor”. Nele, muitas questões são levantadas para definir o que é o fenômeno humorístico à luz da psicanálise. O referido texto serviu de base para este capítulo, pois, enquanto o chiste é compreendido como eminentemente simbólico e o cômico como imaginário, o humor representa uma categoria de certa forma mais sofisticada e ampla para compreender, não somente as produções do palhaço, mas, também, sua estrutura.

Termos que no léxico comum configuram insulto, como ridículo e grotesco, são muito utilizados em tom assaz elogioso entre os palhaços para se referirem aos bons espetáculos de palhaçaria. Não por acaso, utilizando-se do vocabulário usual, as pessoas, por vezes, utilizam o termo palhaço pejorativamente em expressões corriqueiras como: “está me achando com cara de palhaço?”, “não me faça de palhaço!” e etc. Nesses contextos, palhaço equivale a bobo, idiota, e demais características consideradas demeritórias. Tudo isso nos mostra que não há similaridade entre os valores dos palhaços e os das demais pessoas.

Buscando-se o sentido original, ridículo significa aquilo que é digno de riso, e grotesco refere-se a uma categoria estética surgida em torno do século XV que não se pauta pelo belo nem pelo feio, mas busca representar a oposição, a distorção, sendo muito próximo do estranho, tal como descrito por Freud (1996e), que é tanto estrangeiro quanto familiar. Hoje, grotesco e ridículo são sinônimos de bizarro e constituem afrontas para as pessoas comuns e louvores para a palhaçaria. Fato é que a humanidade procura excluir o diferente, o não ideal, as dimensões do estranho presentes na arte grotesca, que podem causar tanto o horror quanto o riso, de acordo com as circunstâncias. Essas conjecturas podem ser promovidas pelo poder transgressor do humor, que também é capaz de transformar histórias trágicas em cômicas.

Após traçado este caminho, a contiguidade entre o palhaço, enquanto um ser que não busca a cura, e a psicanálise, que não a oferece, pôde ser afirmada. A relação entre a psicanálise e a arte não se restringe a aplicação da primeira na interpretação da segunda. Por vezes, o artista antecipa a psicanálise e revela saber do inconsciente, sem, para isso, utilizar o dispositivo analítico enquanto ferramenta de pesquisa ou intervenção. O palhaço sabe da falta de um significante, no Outro, que lhe signifique, e sabe que é esse vazio que lhe constitui como sujeito, não podendo, portanto, jamais ser preenchido. Isso lhe permite circular na cadeia simbólica com certa liberdade, ou seja, aceitar seu ridículo, seu grotesco, suas bizarrices, sem interpretá-los sob nenhum critério pré-estabelecido.

1 SOBRE OS TRÊS REGISTROS: REAL, SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO

Lacan destacou da obra de Freud um ponto central, ao qual, até então, ninguém havia creditado importância, a saber, a fala. Se a experiência analítica opera por meio dela e com ela pode alcançar os mais importantes efeitos, é fundamental que não seja vista meramente como “instrumento destinado a modificar, por meio de uma série de abordagens, as condutas e costumes” (LACAN, 2005 p.15).

Trabalhar com a fala sem investigá-la constitui conduta superficial que coloca o analista à mercê de seus “instrumentos”, e sem operá-los, completamente incapaz de manejar o alcance de seu trabalho, para o bem ou para o mal. Desta forma, a análise tende a residir completamente no reino do pensamento mágico e dos efeitos permeados de opacidade (LACAN, 2005 p.15).

Seguindo na contramão desta direção, Lacan foi aquele que voltou as suas indagações para a base da experiência analítica ao questionar: “O que é a fala, isto é, o símbolo?” (LACAN, 2005 p.15). Seguindo a trilha desta investigação, ele encontra os três registros através dos quais o sujeito apreende a realidade: real, simbólico e imaginário, três instâncias que permeiam a questão da linguagem na experiência analítica, antecedendo-a e sucedendo-a.

1.1 O imaginário

Buscando compreender o símbolo e a linguagem, Lacan se depara com a existência de uma dimensão anterior, que está de certa forma aquém desta: o imaginário. O imaginário se revela como algo próximo da linguagem, mas diferente dela. Ele está presente na comunicação entre os animais, que passam uns aos outros informações precisas sobre localizações, alimentos, hierarquia. A abelha rainha, por exemplo, nasceu para este posto, possui as estruturas físicas e genéticas necessárias para desempenhar esta função, e qualquer outra abelha é capaz de, ao vê-la, reconhecer o que ela é a partir de sua imagem. Desta forma, uma abelha operária jamais reivindicará para si o cargo de rainha, pois ela não possui os requisitos necessários e, nem sequer, os meios para alcançá-los, ela nasceu operária. Entre as abelhas, ser rainha ou ser operária não se trata de ocupar um ou outro papel social, mas, sim, de funções biológicas.

O que esse exemplo nos demonstra é que o imaginário é o campo do sentido (LACAN *apud* JORGE, 2005), ou ainda, como nos diz Lacan (1998), da relação especular na qual a

imagem refletida pelo espelho é tida como “verdadeira”, não sendo questionada, tal como as abelhas não questionam a imagem de sua rainha, não indagam se ela teria se fantasiado para se passar por rainha, por exemplo.

Na conferência de 1953 sobre o simbólico, o imaginário e o real, Lacan (2005) utiliza o universo animal para exemplificar o imaginário. De acordo com seu exemplo, os animais são capazes de estabelecer uma comunicação a partir de comportamentos específicos que funcionam como imagens capazes de desencadear, no grupo, outros comportamentos. O interessante é que, ainda que este comando seja dado fora do seu âmbito natural, ele continua disparando, no outro animal (ou no grupo) que o observa, o comportamento correspondente ao comando. Ou seja, se, em um ciclo de combate, uma ave exibe um comportamento de sedução, as demais interrompem o ciclo de combate e respondem à sedução, jamais questionando a imagem.

Esta é uma comunicação que se encerra no imaginário, e que é muito diferente da fala. Utilizando o exemplo de Lacan, as aves não questionam o sinal recebido, tal sinal possui um sentido no qual está fundido. Por isso, os animais não são capazes de enganar uns aos outros, de utilizar um comportamento de sedução em um combate para enganar o adversário, por exemplo.

Se entre os animais há comunicação através do imaginário, entre os homens esta instância está cindida pelo real e entremeada pelo simbólico (JORGE, 2005). Assim, a comunicação, enquanto compreensão de uma informação tal como ela foi emitida, de forma imparcial e precisa, é impossível, pois, com o simbólico, o sentido imaginário perde seu caráter absoluto (esta questão será explicitada mais adiante). Diferentemente das abelhas, o homem não nasce marcado por uma verdade incontestável que lhe diga quem ele é, que lhe permita ser, inequivocamente, reconhecido por outros como alguém que ocupa determinada posição. Este saber, esta marca, esta verdade que falta ao sujeito, também não se encontra alhures, nem mesmo no grande Outro, o qual pode fornecer ao sujeito algum saber sobre o seu lugar, mas não sobre a essência do seu ser. Isso porque a entrada na linguagem solapa a possibilidade de haver essa essência, afinal, se significante e significado não estão colados, e se é o significante que remete ao significado, qualquer sentido é relativo, os significados não são absolutos, mas contingenciais, associam-se ao significante na sua relação com os significantes que o precedem e sucedem. Tal inexistência é o cerne do real e possui desdobramentos no simbólico e no imaginário. O real, o simbólico e a ligação entre eles serão adiante mais bem desenvolvidos.

A falta de um saber cabal sobre si mesmo só está presente no homem. Não por acaso, ele é o único animal que fala. Também, não por coincidência, a comunicação precisa que se estabelece entre os demais animais é impossível para ele, assim como é impossível aos animais se valerem de sua comunicação para utilizá-la com duplo sentido, para enganar ou fazer um chiste. Somado a todas estas idiossincrasias, “curiosamente”, o ser humano é, igualmente, o único capaz de rir, como já havia observado Aristóteles. Isso parece nos sinalizar que, embora o riso possua estreita afinidade com o imaginário, o simbólico também é uma instância importante na compreensão deste fenômeno, pois se ele não se relacionasse ao simbólico, se pudesse ser esgotado pelo imaginário, seria acessível aos animais. Cabe, portanto, investigar o lugar das três instâncias na compreensão do riso.

As imagens são portadoras de mensagens unívocas, elas equivalem aos elementos que representam, e não são capazes de representar outra coisa que não elas próprias. Por isso, Lacan nos diz que não são analisáveis, porque se esgotam em si mesmas, não permitindo nenhum questionamento ou o aparecimento do desencontro, da falta de sentido. “De fato, convém perceber que o imaginário está longe de se confundir com o analisável” (LACAN, 2005 p. 21).

Se um comportamento imaginário recebe o questionamento de seu sentido descolando-se dele e convocando outros sentidos possíveis, já não se pode mais considerar que este comportamento esteja regido somente pelo imaginário. A polissemia coloca em cena que um sentido e aquilo que o evoca não são uma unidade fundida, mas, sim, *uma* associação dentre outras possíveis, porque nenhum destes sentidos é *o* certo, *o* verdadeiro.

Como já foi dito, o imaginário é o reino do sentido, da consistência, nele vigora um sentido único, unívoco, estabelecido por uma relação especular, dual. Deve-se a isso, a afirmação lacaniana acerca da impossibilidade de analisar o imaginário, pois analisar pressupõe evocar a duplicidade de sentidos, a falta de sentido pleno, o real, evocações essas que, ao incidirem sobre conteúdos imaginários, ou convocam sua dimensão simbólica, ou são ignoradas. O real e o imaginário não suportam coexistir, são instâncias opostas. A primeira refere-se ao não-sentido, a efemeridade, e, a segunda, ao sentido não dialetizável, consistente.

“Um fenômeno só é analisável caso represente outra coisa que ele próprio” (LACAN, 2005 p. 23). Isso equivale dizer que, somente é analisável o fenômeno que possuir valor de símbolo, pois este é, precisamente, algo que remete à outra coisa que não ele mesmo. Neste ponto, é importante questionar: qual a relação entre o verbal, o não verbal e o domínio simbólico? Ou seja, estaríamos autorizados a considerar imagens, sons sem palavras e cenas mudas como símbolo? Verbal seria, portanto, uma expressão humana que se dá por meio de

palavras organizadas de acordo com seu uso em determinado idioma. Não verbal, por sua vez, corresponderia às expressões que não utilizam palavras, como o próprio riso, por exemplo.

Fala e linguagem precisam ser diferenciadas. A linguagem inclui a fala, o verbal, a palavra, os diferentes idiomas, o uso que as pessoas fazem deles, a conversa, e também a representação das coisas, a possibilidade de se referir a algo indiretamente, sem utilizar a coisa em si. O riso, por exemplo, é uma expressão não verbal da linguagem, afora investigar sua origem, sabe-se que uma risada pode dizer algo, pode portar uma mensagem (tanto no sentido comum quanto no sentido lacaniano, que será posteriormente elucidado). A própria entrada na linguagem denota isso, pois o sujeito não entra na linguagem quando começa a fazer uso da língua por meio da fala. Portanto, o registro do simbólico, definitivamente, não equivale ao registro do verbal.

É importante ressaltar que “o símbolo ultrapassa a fala” (LACAN, 2005, p. 51), não se esgota nela. Desse modo, a fala não pode ser considerada como a única forma pela qual o simbólico se expressa, podendo inclusive, haver símbolo não verbal. De acordo com Vanier (2005), Saussure relaciona e difere linguagem, língua e fala, dizendo que a primeira seria a soma das outras duas, sendo a última uma emissão física articulada. Para Lacan, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” logo, mesmo que o sujeito seja mudo, autista ou não fale por qualquer outra razão, ainda assim, estará na linguagem, será atravessado pelo simbólico.

Discutindo a distinção entre signo e símbolo na obra de Saussure, Arrivé (2001) faz referência à classificação dos signos não linguísticos, feita pelo referido linguista. Trata-se de três categorias: os inteiramente arbitrários, “aqueles cujos elementos, ‘dotados de certa expressividade natural’, não deixam, por isso, de ser regidos por regras arbitrárias” (ARRIVÉ, 2001 p.11) e, finalmente, os que “se apóiam em signos totalmente naturais como a pantomima” (SAUSSURE, *apud* ARRIVÉ, 2001 p. 11). Diz-se, então, que os símbolos se diferem do signo por possuírem alguma motivação, por não serem totalmente arbitrários. Desta forma, as duas últimas classes poderiam ser consideradas como possíveis símbolos. A diferenciação feita por Saussure entre símbolos e signos não constitui objeto de preocupação deste trabalho, por isso, não será aprofundada, mas, vale, neste momento, como argumento para se defender a interpretação simbólica de fenômenos não verbais.

Com Lacan, esta discussão fundamentada na arbitrariedade perde um pouco de seu sentido, pois, para ele, toda significação é arbitrária. Mas a questão é que dentro da teoria lacaniana o registro do simbólico versa tanto sobre a modalidade verbal quanto sobre a não verbal de símbolo. Para compreendê-lo, será necessário passar ao estudo do simbólico.

1.2 O simbólico

Buscando elucidar e demonstrar a teoria freudiana do inconsciente, sem para tanto recorrer à ciência positivista, Lacan procurou recursos na teoria linguística (escolha quase óbvia, uma vez que é com a linguagem que trabalha o psicanalista) e, nela, encontrou Ferdinand de Saussure. É importante observar que Lacan faz um uso subversivo da linguística, como nos diz Caldas (1993). Essa ciência realiza um estudo da fala apartando dela o sujeito que a profere, assim, esses dois saberes possuem interesses diferentes: “O que interessa à escuta psicanalítica é menos o que a fala encerra de unívoco e mais o que ela tem de equívoco” (CALDAS, 1993, p. 135).

De qualquer forma, foi a partir das ferramentas conceituais fornecidas pela linguística que Lacan pôde postular o simbólico. De acordo com Attié (1987), o simbólico pode ser considerado como o conjunto dos significantes. Para compreender o simbólico e o significante lacaniano, retomemos seu porto de origem - o signo tal como proposto por Saussure.

De acordo com Saussure (*apud* JORGE, 2005), o signo linguístico é uma unidade indissociável entre o significante (entendido como imagem acústica) e o significado (o conceito ao qual se refere esta imagem). O signo é, portanto, uma coisa só, mas que se compões de duas partes, tal como as folhas de papel e as moedas, que também possuem dois lados.

$$\frac{\text{So}}{\text{Se}} = \frac{\text{conceito}}{\text{imagem acústica}}$$

O signo é regido por dois princípios. O primeiro deles refere-se à arbitrariedade e rege a associação entre o significante e o significado, o que significa dizer que o estabelecimento dos conceitos para as imagens acústicas é convencionalizado, e não determinado por algo que seja inerente a qualquer uma dessas partes. Deste modo, não há nada no significante que, por origem, o remeta a um significado. O argumento clássico utilizado para explicar este ponto é o de que diferentes línguas nomeiam objetos iguais com significantes absolutamente diferentes. Lacan (*apud* JORGE 2005) pontua que mais que arbitrariamente, o signo é criado contingencialmente, estando submetido, sobretudo, ao acaso. Não há, portanto, nenhuma decisão voluntária aí envolvida.

O segundo princípio refere-se ao caráter linear do significante, de acordo com o qual o significante, sendo de natureza auditiva, se coloca no tempo e precisa obedecer à sua lógica, sendo dito um a um numa sequência linear, unidimensional. Este princípio impõe um problema, afinal, se o signo é indissociável, como é possível que haja um princípio incidindo sobre somente uma de suas duas partes?

Se assim fosse, o significado é que determinaria o significante, e a proposta lacaniana é, justamente, o contrário. Ela consiste na noção de primazia do significante, de acordo com a qual o sentido é engendrado pela relação entre significantes. Lacan leva às últimas consequências a ideia da arbitrariedade do signo e questiona: como o significado poderia determinar o significante se não há nele nada que aponte para o primeiro? Afirma, então, que o surgimento de um significante em uma fala depende da cadeia dos significantes. E, a partir disso, propõe modificações no signo, passando a representá-lo de modo invertido, com o significante, representado pela letra S em maiúsculo, sobre o significado (representado pelo s minúsculo e em itálico), retirando o caráter de unicidade e modificando o sentido da barra que, para Saussure, ligava os dois componentes e, para Lacan, representa a radical separação entre eles. Lacan retira, ainda, o círculo e as setas que reforçavam esta ligação (LACAN, 1998d).

$$\frac{S}{s}$$

Das distinções que Lacan estabelece em seu algoritmo tomado de Saussure, a autonomia do significante é, certamente, fundamental. Porém, primordial para a fundação de um saber a partir dela (a linguística saussuriana) é o acento colocado na barra que separa significante e significado. O que, para Saussure (*apud* ARRIVÉ, 2001), era uma relação de associação, reciprocidade, para Lacan (1998d), é uma relação de resistência, de modo que a produção da significação jamais será evidente. Efetivamente, já não o era para Saussure, mas, em sua teoria, a noção de linearidade e a sustentação da significação a partir da relação do signo com a coisa enquanto referente fazia com que a arbitrariedade e autonomia do significante fossem parciais. “Por esta via, as coisas não podem fazer mais que demonstrar que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação” (LACAN 1998d p.501).

Assim, o algoritmo lacaniano não se refere ao signo, como o saussuriano, mas à destruição do signo enquanto algoritmo da relação de significação enquanto função representativa. Diz o autor: “fracassará quem tentar sustentar a questão enquanto não estiver

desprendido da ilusão de que o significante responde à função de representar o significado” (LACAN 1998d p. 501) “O algoritmo, na medida em que ele próprio só é pura função do significante, não pode revelar senão uma estrutura de significante” (LACAN 1998d p.507)

Lacan utiliza, ainda, um outro esquema: dois significantes em paralelo (Homens e Damas) sobre dois significados idênticos (duas portas). Absolutamente, não é por acaso que ele não coloca duas silhuetas, uma masculina e outra feminina sob a barra. Ele o faz para demonstrar que é o significante que faz os significados se diferenciarem, entrando neles e lhes dando lugar, acabam por forjar sua matéria. Isso demonstra, a um só tempo, a primazia do significante, sua materialidade, a emergência da significação (surgimento do sentido pela ligação significante e significado) e o imperativo da diferença.

O que Lacan afirma é algo inédito, radical, e repleto de consequências, sobretudo para o estudo do psiquismo, ao afirmar que o discurso do sujeito é governado pelo significante e não pelo sentido, sendo a significação um efeito que depende da cadeia dos significantes. Afere, ainda, que a relação entre significante e significado não é fixa, estável, antes, pelo contrário, um não se esgota no outro, o primeiro não tem a exata medida do segundo, por isso, não existe comunicação precisa entre os humanos, tal como há no reino animal, por isso, somos, frequentemente, acossados pela sensação de incapacidade de expressão, tal como diz o samba de Marisa Monte (2006), “procuro explicar o meu sentimento e só consigo encontrar palavras que não existem no dicionário”. Freud já havia rompido com o sentido ao afirmar que a determinação dos atos humanos não é consciente, logo, não obedece a uma intencionalidade racional, que possua um significado consciente. Lacan levou esta noção às últimas consequências.

O significante por si só é um vazio de sentido, de modo que o significado não pode evocá-lo (LACAN 1998d). Os significantes não fazem sentido algum. Este vazio de significação coloca o sujeito a movimentar a cadeia significante, encontrando grupamentos que o submetem, daí, à noção de determinação pelo simbólico. Por isso, se pode dizer que o simbólico goza de autonomia, pois não existe nenhuma lei externa que determine seu conteúdo, sua única obediência é em relação à combinação contingencial dos significantes. Assim, pela oposição a cada um dos outros, um significante adquire, nesse lugar, alguma significação (LACAN 1998d). Por isso, a diferença sexual não poderá jamais ser apagada, pois é, a partir dela, que cada sexo se define. Como sinalizam Nancy e Lacoue-Labarthe (1991), embora não se possa dizer que os símbolos sejam justificados por algo que os motive, eles retêm sempre alguma coisa do real ao qual, irremediavelmente, fazem referência. Esta

coisa do real que o símbolo guarda é a oposição, a diferença presente num certo vazio, cavado nele, é a parcialidade, o fato de ele não bastar para representar nada por si só.

Em “Situação da Psicanálise em 1956”, Lacan (1998c) põe acento na distinção entre o simbólico e toda a analogia que poderia parecer natural, como tão frequentemente ocorre entre uma imagem e um sentido. Afirmar que a serpente simboliza a libido ou o falo, é realizar uma analogia imaginária, especular, é colar um significante a um significado a partir da semelhança entre duas imagens.

O simbólico é o registro que se refere ao símbolo, por isso Lacan chega a ele através da linguística e, como já foi dito, provavelmente, é por não tê-la possuído que Freud não pôde postulá-lo, apesar de o simbólico lhe ser constantemente apresentado na fala de seus pacientes. Os sintomas histéricos se apresentavam a Freud como símbolos, e ele se perguntava se era o símbolo que causava o sintoma ou se era o sintoma que causava o símbolo, quando se deparava com histéricas que, por exemplo, não conseguiam progredir na vida, ir pra frente, seguir adiante e paralisavam as pernas.

Outros teóricos anteriores a Lacan se detiveram no tema do simbolismo, Jung (*apud* SILVEIRA, 1997) deu a ele extrema importância, mas esta iniciativa não pode ser confundida com a definição do simbólico. Jung falou de símbolos universais, da capacidade humana de plasmar seu psiquismo em uma forma que diga de algo que lhe é inerente, porém, inconsciente, a saber, os arquétipos. Para Jung, o símbolo representa a verdade do psiquismo, por isso, ele não faz sentido somente para quem o criou. Outras pessoas ao contemplá-lo reconhecem que ele representa uma verdade que, por ser universal é, também, sua. Um exemplo disso é a mandala, que, para Jung, representa a organização concêntrica que o arquétipo do self promove em todas as pessoas.

Isso é a simbólica, a qual, como esclarece Attié (1987), se refere ao geral, ao universal, ao código, ou seja, ao universo de sentidos estáveis, aos quais não cabe questionamento, da mesma forma como as palavras estão todas explicadas no dicionário, caso alguém queira saber o que ela significa, basta consultá-lo. Mas o dicionário só pode explicitar o significado das palavras uma a uma, ele não pode prever os sentidos que podem emergir do uso destas palavras quando associadas em frases para compor textos, poesias, piadas, etc. A simbólica parece estar mais próxima do imaginário que do simbólico.

Diferentemente disso, o símbolo pode ser explicitado pela senha, que jamais constará em nenhum dicionário. Enquanto a simbólica é geral, ou, até, universal, o símbolo diz do particular (Attié, 1987). Ele está, por exemplo, na senha, como alude Lacan (2005), para mostrar como o sentido é secundário ao significante, não estando colado a ele, vindo depois.

Em uma guerra, um soldado, ao dizer “amanhã fará sol”, pode permitir uma passagem. Ao mesmo tempo, um lapso, nestas circunstâncias, pode custar uma vida. Isso nos demonstra que o significado da senha não lhe é inerente.

De acordo com Attié (1987), a simbólica está para o código assim como o simbólico para a mensagem. O código é exterior às pessoas e as antecede, basta que elas o utilizem. A mensagem, por sua vez é um gesto de engendramento de sentido a partir dos próprios significantes, numa operação que engendra, também, o sujeito, pois revela uma falta de sentido essencial.

Retornando ao exemplo da senha, seu aspecto mais relevante é que “a senha é aquilo graças à que não se reconhecem os homens do grupo, mas o próprio grupo se constitui como tal” (LACAN, 2005 p. 25). O grupo existe por causa da senha e não o contrário. É claro que a senha faz com que os homens se reconheçam, mas eles só se reconhecem porque pertencem a um grupo, e só pertencem a um grupo para serem reconhecidos por um semelhante, e, até mesmo, para ter semelhantes e, assim, um lugar.

O símbolo remete ao reconhecimento, mas isso não significa afirmar que ele represente a verdade do que é a essência do grupo, e que, assim, um membro pode reconhecer o outro. Se um pode reconhecer o outro por um uso particular de um significante é, justamente, por que essa essência, enquanto verdade sobre o que se é, não existe, se existisse, seríamos como as abelhas, entre as quais não há engano, a rainha não pode ser confundida com uma operária.

O reconhecimento implicado no símbolo diz de um pertencimento, de ser reconhecido por uma marca que por si só não diz nada, mas que foi cunhada por um grupo e que só faz sentido dentro ele, pois não é universal e é, justamente, por não o ser que pode desempenhar sua função.

O símbolo sempre esteve aí e ninguém nunca havia observado que ele revela o fato de a linguagem ser uma estrutura cindida, parcial, que só pode ser compreendida de forma contextualizada, a partir das contingências que a definem. E é pelo símbolo ser assim que precisamos que o outro nos reconheça em algum lugar.

A existência do homem depende de ele tomar parte em um discurso que o antecede, que o ultrapassa e que, aliás, está fora dele, como quem entra em uma roda que já está em movimento:

Sou dele um elo. É o discurso do meu pai, por exemplo, enquanto meu pai fez erros que eu estou absolutamente condenado a reproduzir. É o que se chama supereu. Sou condenado a reproduzir este discurso porque devo retomar o que me foi legado. Não somente porque sou

filho de meu pai, como também porque não se pode parar o discurso e que eu sou justamente encarregado de transmiti-lo, este discurso, mesmo na sua forma berrante, por outrem. Tenho de colocar para outrem o problema de uma situação vital na qual ele tem toda chance de tropeçar também. (LACAN *apud* ATTÍE, 1987, p. 59).

No instante de estabelecer relação com outros, o sujeito toma emprestado um material que é tanto constituído quanto constituinte, pois a condição anterior para que esta transindividualidade ocorra é a de que o sujeito já esteja implicado nesta materialidade que não possui substância: a letra (NANCY LACOUÉ-LABARTHE, 1991). Ou seja, um exemplar da espécie humana sai da instância animal para entrar na instância subjetiva quando é atravessado, perpassado, determinado e constituído pela letra enquanto matéria prima da linguagem, átomo do qual ela se faz.

A letra designa a estrutura da linguagem, esta por sua vez, tem por implicação a produção do sujeito (NANCY LACOUÉ-LABARTHE, 1991). Logo, o sujeito, se tomado literalmente, é efeito da letra, a qual tanto o produz quanto é tomada em empréstimo por ele, como suporte material de seu discurso. Na relação entre sujeito e letra, não se pode estabelecer uma relação temporal logicamente linear; causa e consequência se confundem de modo a não poderem ser separadas temporalmente.

A linguagem e o inconsciente possuem uma materialidade sem substância, o que significa dizer que, apesar de não serem constituídos de material quantificável, são capazes de ocupar lugares, embora os ocupem em ausência, deixando o espaço vago, não preenchido. E, assim, são capazes de produzir efeitos em outras matérias, dando-lhes contorno, forma, marca (LACAN, 2005). Um exemplo disso pode ser visto no corpo, que expõe sintomas relacionados aos significantes do sujeito.

Por isso, ser sujeito já é ocupar um lugar, de modo que, para se referir a um sujeito específico, não se pode utilizar significantes quaisquer, é necessário usar aqueles que fazem referência a ele, embora nenhum deles o determine por si só. Aliás, a fala do sujeito não é condição para que ele exista, ele pode falar qualquer coisa que em nada se relacione aos significantes a partir dos quais ele se constitui.

Nesta questão, encontram-se presentes tanto a vida quanto a morte, afinal, uma só existe se a outra estiver no horizonte e vice-versa. Para compreender este ponto, é necessário distinguir a repetição da inércia. Na medida em que, para existir, é necessário repetir símbolos que não são meus, a repetição tem relação tanto com a vida quanto com a morte, pois de qualquer forma há, nisso, um movimento que não há na inércia. A inércia é cumprir um destino, é não tomar parte na vida. Fazer parte de um discurso não é cumprir um destino, mas ser um elo em uma corrente. O sujeito deverá reproduzir uma ligação, fazer parte de algo que

lhe escapa, mas pode fazê-lo à sua maneira, assumindo qualquer formato. Ele será instalado pelo Outro em algum lugar determinado, e é importante que isso aconteça, pois, assim, ele entra na linguagem, ainda que isso não signifique que ele precise se instalar e se fixar nesse lugar.

1.3 O real

Embora Lacan não faça definições em sua obra, no que tange à noção de real, a falta discutida anteriormente é ainda maior. Feito que, certamente, não acontece por acaso, e refere-se ao fato de esta noção só poder ser abordada de forma tangencial, devido à sua própria estrutura. Concomitantemente, pode-se dizer que o real permeia todo o ensino lacaniano, justamente por não ser capturado em ponto algum, e é, por isso, que esta teoria não se dá a apreender, sendo seu estudo um permanente encontro com a sensação de que algo escapa. Além disso, se considerarmos a causa como um a posteriori, torna-se ainda verossímil afirmar que, no real está a causa da teoria como um todo e de cada conceito em particular.

O simbólico está intrinsecamente associado ao temporal pela estrutura do símbolo, o qual, para além das palavras, está em tudo aquilo que sinaliza alguma coisa sem sê-la, prolongando sua duração, sua permanência, a despeito da presença do simbolizado. Lacan (2005) toma o exemplo freudiano do fort-da para explicitar esta noção. Em “Além do Princípio do Prazer” (1920), Freud relata, muito cuidadosamente, as conclusões que produziu após observar, durante algumas semanas, a brincadeira efetuada por uma criança de um ano e meio. Tratava-se, de acordo com suas observações, de um menininho obediente que não apresentava nada além do esperado para sua idade. Ele estava começando a falar, dominava umas poucas palavras e utilizava uma série de sons ininteligíveis (observações que servem para argumentar que se trata de um fenômeno comum, sendo possível extrair dele conclusões válidas para a compreensão do psiquismo em geral). Esta criança tinha o hábito de apanhar objetos e atirá-los para cantos razoavelmente distantes, onde não poderiam ser vistos. Ao proceder desta maneira, manifestava satisfação e interesse, e ainda dizia “o-o-o-o-o”, som interpretado por sua mãe e por Freud como *fort*, que em alemão significa ir embora, partir. Nisso consistia a única brincadeira que realizava com seus brinquedos: brincar de ir embora.

Em uma dada ocasião, o brinquedo era um carretel de madeira com um cordão amarrado, com o qual ele jamais havia brincado de outra forma, como, por exemplo, puxando, como se fosse um carrinho. O modo como brincava com este objeto era arremessando-o, fazendo-o desaparecer, emitindo “o-o-o-o” e, depois, puxando-o, fazendo-o reaparecer

enquanto exclamava alegremente “*da*” (ali, em alemão). A brincadeira, portanto, consistia em fazer desaparecer e fazer retornar.

Apesar da forte ligação entre essa criança e sua mãe, não havia protesto quando a mãe se ausentava, donde não se pode depreender que ela fosse indiferente a esta separação ou a considerasse agradável. Freud (1996e) interpreta, então, que esta experiência vivida passivamente foi transformada em um jogo no qual o pequeno menino assume papel ativo. Por meio disso, ele consegue renunciar à satisfação pulsional, deixando a mãe sair.

Freud utiliza este exemplo para problematizar a questão da repetição de um fenômeno desagradável e argumentar que existe prazer nesta repetição, pois ela permite a passagem da passividade para a atividade diante de uma experiência desagradável à mercê da qual se encontra a criança.

Mas, neste momento, o que interessa é o aspecto simbólico. A extensão da duração do brinquedo, a possibilidade de ele poder ser considerado, causar efeito, estar de certa forma presente, mesmo em sua ausência. Isso se torna possível porque ele é transformado em símbolo: “a criança abole seu brinquedo, pelo desaparecimento. Essa repetição primitiva, essa escansão temporal, faz com que a identidade do objeto seja mantida na presença e na ausência.” (LACAN, 2005 p. 35).

É, nesta medida, que o símbolo se refere ao objeto, enquanto um conceito que versa acerca da forma como ele é adotado, compreendido pelos sujeitos. Não existe o objeto em si, pois o ser humano não tem acesso direto a ele, de tal forma que, se este for dotado de características imperceptíveis ao humano, elas não constarão em seu conceito, de modo que as pessoas não poderiam reagir a elas. O símbolo se refere ao objeto enquanto conceito e, se existir algo no objeto que escape ao seu conceito, isso será inacessível ao homem. Os homens se relacionam com o simbólico, com o conceito, com o que apreendem e conceituam a respeito dos objetos, não com eles em si.

Como nos diz Lacan (2005 p. 35), o símbolo é a humanização do objeto, é atribuir a ele qualidades criadas pelo homem, que podem, então, testemunhar a humanidade daquele que dele se cerca. “O que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de ‘símbolo’. É algo humanizante.” (LACAN, 2005, p. 36). As qualidades não estão, a princípio, nem no homem nem no objeto, mas são, a posteriori, atribuídas a ambos, o que retroalimenta a noção de humanidade.

Isso demonstra porque a noção lacaniana de real não pode ser destacada do simbólico, e porque o real não é uma verdade absoluta que possa ser tomada por si só. “O real é ou a

totalidade ou o instante evanescido. Na experiência analítica é sempre o choque com alguma coisa, por exemplo, o silêncio do analista.” (LACAN, 2005 p. 45). Lacan vem, com isso, sinalizar que “o real, é em si mesmo, sempre pleno” (LACAN *apud* CONTÉ, 1995 p. 140). Portanto, o sujeito, por não poder retirar-se da linguagem, da ordem simbólica, jamais poderá vivenciá-lo em si mesmo, em sua totalidade. As experiências com algo do real ocorrem quando ele se presentifica como um furo, um vazio, uma falta, pois ele só se torna observável quando entremeado no imaginário e/ou no simbólico. Assim, ele surge dizendo daquilo que escapa, que está no limite do experienciável.

O real é aquilo que é impossível de ser simbolizado, que não possui imagem especular nem símbolo que o represente, escapando sempre a toda e qualquer tentativa de representação (JORGE, 2005). Por isso, o real “sempre retorna ao mesmo lugar” (LACAN *apud* CONTÉ, 1995 p. 139), pois não é possível avançar em sua representação, afinal, trazendo outra máxima lacaniana, ele “não para de não se escrever” (LACAN *apud* CONTÉ, 1995 p. 143).

Duas afirmações paradoxais se complementam: assim como só se pode ter acesso ao real pelo simbólico, também é necessário considerar que o real escapa ao simbólico. Ou seja, o único acesso possível ainda é falho, mas é o único.

Quando o real incide sobre o sujeito, este só se dá conta de sua presença recortando-o de sua plenitude, inserindo nele um furo através do simbólico. Assim, associando-se um significante a um significado, como na morte, algo do real é recordado e simbolizado, mas como significante e significado não se encaixam plenamente, não esgotam a questão, algo resta de irrepresentável, de sem sentido.

“O real ex-siste na estrutura subjetiva” (LACAN *apud* CONTÉ, 1995 p. 146), ou seja, existe fora, o que é absolutamente diferente de dizer que ele inexistente no psiquismo. Isso por que, embora não exista inscrição possível, que lhe permita estar presente no psiquismo “por dentro”, sua existência externa possui desdobramentos, consequências internas ao funcionamento psíquico. É fundamental ressaltar que estas noções de interno e externo precisam ser compreendidas enquanto topológicas, ou seja, não claramente delimitadas, tal como se apresentam na banda de Moebios. Também conhecida como curva de Moebios, trata-se de uma curva que se fecha de tal forma que, se uma formiga lhe percorrer, ao final do trajeto o ponto final será o mesmo lugar inicial, porém em posição oposta – e, se ela começou por dentro, estará por fora, se começou por fora, estará por dentro, sem ter mudado de direção.

“A tripartição RSI engendra-se para Lacan a partir da questão central da psicanálise, a diferença sexual, uma vez que a prática psicanalítica evidencia que a ‘realidade inconsciente é sexual’” (JORGE, 2005 p. 95). Se o inconsciente, por sua vez, tem por núcleo o real, logo, o

real e o sexual estão bastante ligados. Esta ligação relaciona-se ao fato de não haver, por origem, uma verdade absoluta que responda o que significa a diferença sexual. Porém, os seres humanos precisam, de alguma forma, se situar diante da sexualidade, tomar parte dela, a despeito da inexistência de um referencial que sinalize como fazê-lo. Desta forma, o sujeito precisa recorrer ao simbólico e a ao imaginário para, de alguma forma, preencher esta falta, conseguindo assim situar-se diante desta diferença. Mas é importante acrescentar que tal preenchimento não resolve a questão por completo, de modo que as definições de masculinidade e feminilidade mudam entre culturas, épocas, além de, frequentemente, trazerem embaraços aos sujeitos na constituição de sua própria sexualidade.

O real enquanto categoria lacaniana se distingue radicalmente daquilo que conhecemos por realidade. A realidade factual é uma inscrição simbólica e imaginária, enquanto que o real não se inscreve de forma alguma, sendo inassimilável. De acordo com Jorge (2005), a realidade pode ser compreendida como a realidade psíquica, a qual se configura a partir da fantasia inconsciente fundamental, tessitura simbólica realizada a partir dos significantes do Outro que mediatiza o encontro do sujeito com o real. A fantasia, portanto, não só protege do real, sendo o modo pelo qual o sujeito faz face a ele, mas, também, permite algum contato, já que por si só o real, é inabordável, insuportável.

Ao longo de seu ensino, Lacan foi modificando a noção de real, que começa muito próxima da realidade e vai se tornando cada vez mais radical, mais distinta do imaginário e do simbólico. Certos autores consideram que, do seminário II (“O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise”) para o VI (intitulado “O desejo e sua interpretação”), ele se contradiz:

No seminário VI, proferido nos anos 1958-1959, dedicado à temática do *desejo e sua interpretação*, Lacan (2002) afirma que o *Real é feito de cortes*; Tal Real é o ser, que toma esse lugar (de articulado no simbólico) (...). Há, então, um discurso inconsciente, que este só apreende num corte, num intervalo, onde ele próprio aparece; dessa maneira, o Real não é um contínuo opaco, ele é *feito de cortes*. Esta definição se contrapõe à elaborada por ocasião do seminário II, dos anos 1954-1955, em que o Real é sem fissura, cabendo ao simbólico ser um furo nele. (CHAVES, 2006).

Entretanto, tomando a questão por outro ponto de vista, parece não haver discordância entre estes dois momentos. Quando diz que o real é pleno, Lacan se refere ao registro em si (mítico, de modo que não pode ser apreendido), quando diz que é feito de cortes, está tratando do modo como os sujeitos o vivenciam. Estes cortes resultam da operação do simbólico sobre ele. Por isso, ao longo deste ensino, pode-se perceber o delineamento de uma diferenciação

entre falta e vazio, ambos os termos referentes ao real. Da falta ao vazio, fica evidenciado o fato de que é o simbólico que produz efeitos no real, e não o contrário, este não é anterior àquele, aparecendo só depois. O vazio é um buraco cavado, uma não-presença naquilo que está presente.

Como já foi dito, a única forma de acesso ao real é pelo simbólico. Logo, se o palhaço coloca em cena algo do real (suponhamos isso como fato, posteriormente ele será problematizado), ele o faz pela via simbólica. É possível que se questione, portanto, o fato de os palhaços, em geral, não se valerem da palavra, fazendo alguns de seus números mais espetaculares utilizando a imagem como único recurso. Para compreendê-los, é preciso lembrar que, “o símbolo ultrapassa a fala” (2005 p. 51), tal como afirma Lacan em resposta à Françoise Dolto na conferência de 1953, quando ela afirma que parece poder haver fala sem linguagem.

Assim, se o núcleo do inconsciente, que se estrutura como uma linguagem, é o furo Real, podemos entender que “as formações do inconsciente são estruturadas pelo simbólico e se depositam sobre o furo real” (JORGE, 2005 p. 98). Este “se depositar sobre” pode ser na tentativa de negá-lo, como, geralmente, acontece no sintoma, ou de produzir algo em torno dele, como, por vezes, ocorre nos chistes.

1.4 Uma amarração dos três registros: estádio do espelho

Desde o início de seu ensino, Lacan sempre propôs que os três registros se apresentam de forma inseparável, embora seja necessário estudá-los em separado. Para demonstrar tal amarração, ele utilizou alguns conceitos, um deles, certamente um dos primeiros, foi “o estádio do espelho”, o qual será aqui utilizado para tratar dessa vinculação. Tal escolha possui duas justificativas. A primeira refere-se à necessidade de começar pelo princípio e avançar a partir dos pontos iniciais. A segunda deve-se ao fato de este trabalho versar sobre algo que está muito próximo da imagem: a comédia e a apresentação teatral, bem como a identificação do público. Esta pesquisa precisa passar pelo questionamento da possibilidade de haver, na palhaçaria, uma pregnância do imaginário. Para responder a esta questão, faz-se necessário passar pelo estudo do “estádio do espelho”.

“O estádio do espelho” constitui uma noção fundamental para a compreensão dos três registros. Nele, real, simbólico e imaginário estão presentes a um só tempo e concomitantemente em três momentos distintos, de um modo que a cientificidade consideraria inconcebível. O real e o simbólico precedem o nascimento do bebê. Só se pode ter acesso ao

real pelo simbólico e isso pode ser claramente observado nesta situação: o real da espécie marca a impossibilidade de se dizer qualquer verdade sobre o ser humano que nascerá. Os pais não podem prever como ele será, mas, em torno disso, tecem toda uma rede de significantes, lhe dão um nome, constroem um quarto, sonham como ele será, fazem planos para o seu futuro. O filho preexiste no universo Simbólico dos pais, justamente porque o real marca a inexorabilidade das circunstâncias sob as quais ele nascerá - está presente na condição prematura na qual ele nasce, está na sexualidade que lhe dá origem.

No “estádio do espelho”, “pode-se dizer que a subjetividade humana se inaugura com a dimensão imaginária, já que real e simbólico já estão aí” (ATTIÉ, 1987 p. 22). Esse é o ponto de partida da subjetivação, o insight configurante da subjetividade, e o seu veículo é o imaginário, embora, a posteriori, se possa ver que as três instâncias já estavam lá. O imaginário permite que o exemplar da espécie humana ingresse na ordem da subjetividade a partir da identificação com a imagem do corpo próprio como unidade, como *imago*, como “gestalt”.

Considerada a condição de desamparo na qual este filhote vem ao mundo, não lhe é possível, inicialmente, vislumbrar que os pedaços de corpo que ele vê constituem uma unidade que lhe pertence. A princípio, não lhe é possível sequer reconhecer sua circunscrição em um corpo composto de um conjunto de partes unidas e, por ele, habitadas. Por isso, depois de certo tempo, a percepção da imagem do corpo próprio, e, mais ainda, a percepção de que o Outro o reconhece nesta imagem, precipitam, na criança, um júbilo e uma identificação a este corpo, capaz de inaugurar sua subjetivação.

Identificando-se ao próprio corpo, o sujeito assume esta imagem como definidora daquilo que ele é. Esta imagem pode, então, ser admitida no lugar de símbolo que, como vimos, é algo que representa outra coisa que não ele mesmo. Assim, pode-se dizer que, na origem do símbolo, está a imagem especular. O processo de subjetivação ocorre entre a imaginarização do símbolo e a simbolização da imagem. Ou seja, é necessário que, primeiramente, a criança se identifique a esta *imago* colando-a a um sentido - esta sou eu, eu me encerro nesta imagem e esta imagem se encerra em mim. Esta é uma relação imaginária, uma *díade* que permite à criança entender-se como unidade.

Ocorre que, na relação com o Outro, esta pseudo totalidade é questionada, e retorna para o sujeito, que é, então, levado a simbolizá-la. Esta imagem totalizante é cindida, pois aquilo que a confirma em um primeiro momento, vem, depois, questioná-la, a saber, o olhar da mãe enquanto outro primordial. O bebê interpretava que este olhar circunscrevia seus limites, pois acreditava que tudo aquilo para o que este olhar se direcionava era para ele, mas,

ao se dar conta de sua existência, pode observar a existência de outras formas. É assim que ele vai seguir a direção deste olhar e, então, será capaz de observar que ele o ultrapassa, seguindo em uma direção desconhecida. Este desconhecido é um vazio, uma falta que convoca a simbolização.

Aquilo para que a mãe olha não se encontra refletido no espelho, e já não se encontrava, mas o bebê só o vê a posteriori, quando é capaz de simbolizar esta falta, dar-lhe algum nome, algum contorno.

É importante salientar que não se pode de modo algum supor que se trate de uma sequência natural. Tanto não o é que ela nem sempre acontece, mas este não é o assunto que interessa abordar aqui.

Tratando do estágio do espelho, é fundamental aventar que a criança, ainda mergulhada em sua impotência motora, apóia-se em algum suporte artificial que a mantenha ereta, porém, o júbilo provocado pela visão da imagem própria leva-a a “superar os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo no aspecto instantâneo da imagem” (LACAN, 1998 p. 97).

Lacan retoma este ponto em “Algumas reflexões sobre o eu”, dizendo que “a estabilidade da postura ereta, o prestígio da estatura, a impressão de grandiosidade das estátuas, tudo isso marca a identificação onde se acha o ponto de partida do eu” (LACAN *apud* JORGE, 2005 p. 46).

Posteriormente, no seminário sobre as formações do inconsciente, ele acrescenta que o fenômeno do riso deve ser situado no mesmo campo onde se encontra a base da formação do eu, na relação com o outro, na qual se erige a unidade da imagem, a unidade de defesa de seu ser, sua integridade.

Este campo, de predominância imaginária, é marcado por uma tensão, pois a imagem ereta do outro tem tanto a conotação de desejo quanto de hostilidade, afinal, a base da integridade da unidade do eu fica fora dele e o imaginário é frágil a contestações. Esta fragilidade está no fato de que, como nos diz Jorge (2005), o imaginário consiste, enquanto o real ex-siste e o simbólico insiste. Sendo consistência, o imaginário não é nada maleável, deste modo, assim como o espelho rachado, não pode ser reconstituído. No imaginário, os sentidos são tomados literalmente, em uma relação dual entre ele e o que ele representa, por isso, se essa ligação for questionada, ou quebrada, ela não se sustentará mais, não poderá ser “remendada”.

Com relação à tensão, é importante lembrar que, comentando as explicações existentes para o riso, Lacan (1999) sublinha da obra de Kant a noção de que o riso se refere a um

movimento espasmótico de alívio de tensão que ocorre quando se espera pelo acontecimento de algo que lhe oponha resistência e isso não ocorre, ou seja, quando há uma diferença entre a tensão esperada e a que de fato ocorre.

Se no imaginário existe uma tensão diante da imagem do outro e da fragilidade da própria imagem, podemos compreender que a queda desta tensão produz o riso e que este, portanto, está intimamente ligado à imagem, como nos diz Lacan:

O riso eclode na medida em que em nossa imaginação o personagem imaginário continua sua marcha enquanto o que o sustenta de real fica ali, plantado e esborrachado no chão. Trata-se sempre de uma libertação da imagem. Entendam isso nos dois sentidos desse termo ambíguo – por um lado, alguma coisa é liberada da coerção da imagem, e por outro, a imagem também vai passear sozinha. (...) (LACAN, 1999 p. 137).

Porém, como o imaginário, sendo pouco maleável, rígido, consistente, e concomitantemente frágil, “quebradiço”, pode estar também ligado ao riso? Como é possível que a queda da suposta imagem ereta possa fazer eclodir o riso e não deixar um vazio no lugar deste sentido anteriormente colado a esta imagem?

Desta situação emblemática descrita por Lacan, pode-se depreender que a queda é a intromissão do real no imaginário, mas isso não é suficiente para que ocorra o riso, pelo contrário. Podemos dividir esta cena em três tempos. No primeiro, predomina o imaginário na figura ereta, total. No segundo, o real aparece com o tombo, quebrando a totalidade da imagem. No terceiro, pode estar o riso, se a hiância aberta puder ser mediatizada pelo simbólico. O riso demonstra a forma pela qual estas três instâncias se relacionam, e mais do que isso, como elas não podem ser apartadas.

O imaginário não pode dar acesso ao real porque eles são incompatíveis, onde um está o outro não pode estar, um é consistência e sentido, o outro é ex-sistência e não-sentido (JORGE 2005). Assim, se o riso está ligado ao imaginário e ao real, isso só pode se dar pela ação do simbólico, que entra, aí, relativizando o sentido dual do imaginário a partir da ausência de sentido real.

Assim, o riso não pode ser situado predominantemente no campo do imaginário, isso seria um engano reducionista. Embora o texto sobre o estádio do espelho pertença a um momento inicial da obra de Lacan, no qual as três instâncias ainda não haviam sido conceitualizadas como enodadas, pode-se concluir que tanto o riso quanto “o estádio do espelho” só podem ser compreendidos na profundidade de seus alcances a partir da articulação dos três registros.

De acordo com Attié,

a relação do organismo do homem com a realidade nunca sendo mediata, deve ser mediatizada por alguma coisa. Ai é que Lacan, antes mesmo de referir-se ao símbolo como fala, situa a imago como aquele primeiro termo de imediatização. A fórmula de Lacan consiste em dizer: é um duplo que faz função de terceiro (1987 p. 30)

Podemos, então, concluir que a imagem do corpo é um poderoso instrumento na produção do riso, o que não significa que o riso seja um fenômeno dual, imaginário. Assim, mesmo sem o uso de palavras, a imagem do corpo, que funciona como símbolo, pode colocar em cena o visível, o invisível e a mediação entre os dois.

É Lacan quem nos alerta para a profundidade do riso ao dizer:

Certamente, na medida em que o imaginário está implicado em algum lugar na relação com o simbólico, é nessa medida que se encontra, num nível mais elevado, e que nos interessa infinitamente mais do que o conjunto dos fenômenos do prazer, o riso como conotação e acompanhamento do cômico. (1999 p. 137).

Portanto, o riso está entre o imaginário e o simbólico, como conotação e acompanhamento do cômico. Cabe, então, investigar, à luz dos três registros, a relação entre o riso, o cômico e, acrescenta-se, o palhaço.

2 UM PERCURSO SOBRE OS PALHAÇOS

2.1 A História da palhaçaria

De acordo com Castro (2005), as mais antigas expressões de palhaços estavam presentes nos rituais sagrados. O personagem nasce ridicularizando o diabo – ícone do mal - e outras fontes de medo e tensões grupais, como a morte, as doenças, as manifestações imperiosas da natureza. Em diferentes culturas encontram-se registros de figuras grotescas, mascaradas, que gritam e dançam exageradamente, causando espanto, medo e riso. Ditadores – como fez Chaplin em *O Grande Ditador* -, homens brutos fortes e colonizadores foram exagerados, caricaturados e assim tiveram seu poder desmistificado, permitindo que o medo que causavam pudesse ser domesticado.

Em diferentes épocas e culturas constam rituais e práticas em que se imitam aleijados, leprosos e cegos de maneira hilária (CASTRO, 2005). Trata-se de tentar circunscrever o estranho, o desconhecido e proteger-se do medo. Naquele momento histórico tais práticas eram, por vezes, a única forma de proteção contra males que lhes assombravam e que pareciam advindos de origens mágicas. Os Astecas impressionaram tanto o invasor Cortez com os imitadores de enfermos causadores de ataques de risos nas cerimônias, que ele acabou levando dois desses artistas como parte do tesouro com que presenteou o papa Clemente VII na volta de sua expedição. Na cultura iorubá, a cerimônia *Egun-gun* conta com seis máscaras: corcunda, albino, leproso, prognata, anão e aleijado. Todas constituem traços típicos da bufonaria até os dias atuais.

Na cultura dos índios norte-americanos encontramos a figura dos *heyoka*, que faz tudo às avessas: monta o cavalo ao contrário, corre na direção oposta à que a tribo avança durante as batalhas, dorme de dia e fica acordado de noite. Isso ocorre para lembrar a tribo quão absurdos são os comportamentos humanos e que as regras não podem ser amarras e não devem ser levadas tão a sério (CASTRO, 2005). Essas são características essenciais dos palhaços ainda nos dias atuais. Nestas tribos, quando alguém sonha com um raio, no dia seguinte deve se tornar um *heyoka*, para evitar que morra até o anoitecer deste mesmo dia.

Certamente não foi à toa que o palhaço nasceu daquilo que trazia medo e assombro, assim como também não é ao acaso que essas características fundantes constituem ainda hoje peculiaridades da palhaçaria. Como nos diz Freud em seu brilhante texto “O mal estar na civilização”, a arte e a sublimação são importantes armas humanas para defender-se do

desconforto que traz a natureza, a condição fisiológica e as relações com os demais. O temor à morte, o desconhecido, as doenças e as dificuldades inerentes às regras sociais, que tanto nos protegem quanto aprisionam, são as bases da condição humana. Se por um lado esta condição é fonte de angústia, por outro, é exigência fundamental para que haja expressão artística e riso, pois, como disse Aristóteles, o homem é o único animal que ri.

No início o palhaço era uma figura presente apenas nos rituais e, assim, aos poucos, aqueles que se destacavam nesta função acabavam sendo convidados a fazerem apresentações em outras ocasiões. Desse modo a atividade foi se transformando em profissão. Concomitantemente, os artistas iam se aprimorando, adotando características e números que iam além do repertório e das funções ritualísticas. Poder ostentar seu palhaço exclusivo tornou-se hábito entre a nobreza e os não tão nobres gostavam de contratar palhaços para os momentos especiais. Qualquer ocasião especial pedia a presença de um deles para garantir a alegria dos festejos (CASTRO, 2005).

No Egito (CASTRO, 2005), os faraós, que exerciam poder sobre a vida e a morte, pareciam adorar ter aos seus pés alguém autorizado a contradizê-los e ridicularizá-los. A habilidade mais cara a um bufão era saber manter o sutil equilíbrio entre ridicularizar e reverenciar o poderoso, divertir sem se comprometer. Tal destreza poderia ser facilmente mensurada pelo tempo de vida do artista, pois um deslize podia facilmente custar sua morte. Os mais hábeis eram tidos como verdadeiros sábios. Os palhaços das cortes egípcias eram em geral anões ou corcundas. A deformidade, que lhes colocava em condição de inferioridade, também facilitava a aceitação de seu ousado comportamento, tão desprezíveis que eram, não deveriam ser levados a sério.

Na China (CASTRO, 2005) se encontra o mais antigo personagem ainda em atividade: o Macaco da ópera chinesa. Tal qual um Arlequim, por meio de muitas trapalhadas, ele desmascara o mal e premia os bem intencionados. Yu Sze, bufão do imperador Shih Huang-Ti, no ano de 300 a.C., teve tamanha importância que se tornou herói nacional. Tendo o imperador ordenado a realização de uma reforma na Grande Muralha, milhares de trabalhadores morreram devido às condições adversas nas quais o trabalho se dava. A despeito disso o imperador insistia que a obra continuasse e que, depois de pronta, a Muralha fosse pintada. Todos tinham consciência do absurdo em que esta ordem consistia, mas ninguém foi capaz de demover o imperador desta idéia. Aliás, ninguém, exceto o bufão, que, por meio de palhaçadas (que infelizmente não foram guardadas pela história) sobre como ficaria a China depois de concluídas as obras, levou o imperador a suspender a ordem.

Da Grécia (CASTRO, 2005) também vêm curiosos relatos de palhaços. Hércules era o

alvo predileto dos cômicos que adoravam retratá-lo como um brutamontes burro e incapaz de compreender as ideias mais sutis. Contam que, durante um banquete, Sócrates tentou calar o bufão Philipos, que arrancava gargalhadas de todos, mas este começou a imitar o filósofo com tal perfeição e graça, que foi ele quem acabou por ter de se calar.

Akbar, imperador indiano, certa vez, entediado, resolve dar um tapa no bufão Birbal, este por sua vez se vira para o nobre que estava ao seu lado e repete o ato. O nobre, que era de fora e não conhecia bem os costumes, resolve repassar o tapa para o mais próximo, que o passa adiante, e o gesto se estende por toda a corte sem nenhuma explicação; cada qual recebe um tapa e esbofeteia um outro. Até que, nesta mesma noite, a mulher do imperador o presenteia com um sapato e explica, quando ele ameaça reagir: “É um jogo. Você recebe um tapa e passa adiante. A única regra é que não se pode bater na pessoa que lhe bateu. Como foi você quem começou, agora o círculo se fechou, o ciclo se cumpriu” (CASTRO 2005, pág 22).

No mundo romano, que supervalorizava a força e a beleza, onde todo cidadão deveria lutar e servir o exército, uma simples figura disforme já era jocosa. Dizia-se que ter um anão em casa trazia sorte. O fato de um disforme desprezado proferir qualquer simples resposta bem dada já lhe conferia o título de sábio (CASTRO, 2005).

O humor representava uma possibilidade de sobrevivência e ascensão social. Uma das poucas chances de um aleijado levar uma vida digna era tornar-se bufão (CASTRO, 2005). Esta condição lhe permitiria sair das ruas para os palácios, alimentar-se bem e regularmente. Mas não se pode dizer que os pobres mendigos se tornavam artistas por interesse, mas sim que a condição miserável os tornava cômicos porque os mendigos a acolhiam humoristicamente e sem resignação. Isso também não quer dizer que fossem almas puras e desinteressadas. O fato é que, como estes miseráveis não tinham nada, também não tinham o que perder. Assim, partindo da condição de absolutos perdedores, não temem zelar por suas dignidades, o que os liberta para serem completos ridículos, zombadores e caçadores de toda e qualquer ordem. Assim, as palhaçadas que faziam acabavam se tornando um ofício quando seu talento era reconhecido por um nobre.

Durante a Idade Média, uma corte que se prezasse deveria ter ao menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados. Foi durante esta época que eles viveram seu apogeu. Usavam um chapéu cheio de longas pontas com guizos em cada uma delas. Na mão, traziam um cedro - a *marotte* -, símbolo da loucura. A roupa era preferencialmente verde (cor do chapéu colocado sobre a cabeça dos devedores expostos em praça pública) e amarela (cor da traição, da felonía, dos laicos e marca dos judeus). Eram os ridículos mais invejados, pois desfrutavam da intimidade dos poderosos (CASTRO, 2005).

Inúmeros bobos destacaram-se não somente por seu talento, mas pela amizade e dedicação ao seu senhor, sendo tratados com amor e amizade dentro dos palácios. A história nos traz o relato de diversos deles e suas façanhas. Um dos bobos mais famosos de todos os tempos foi Triboulet, de Luiz XII e depois de Francisco I. Sua história exemplifica a petulância que se permitia a um bobo talentoso. Em 1524, Francisco organizava uma expedição a Milão e discutia estratégias de invasão, quando o bobo interrompeu a reunião para emitir sua opinião: "Primo, você quer ficar na Itália? Não! - responde o Rei. E o bobo prossegue: Pois esta reunião está muito aborrecida meu primo. Vocês só falam em como entrar na Itália quando o mais importante é saber como sair de lá..." (CASTRO, 2005, p.34). Ninguém deu atenção à sua fala, e por isso devem ter se arrependido amargamente, pois a expedição foi fracassada, o rei feito cativo, e as dificuldades em sair da Itália foram realmente significativas.

A Europa da Idade Média, dominada pela igreja, que impunha fortes e amplas restrições, extinguiu o circo romano e trouxe restrições e dificuldades ao trabalho dos artistas cômicos de rua. Entretanto, foi a própria Igreja quem logo precisou recorrer aos mesmos para incentivar a realização de espetáculos que retratassem as vidas dos mártires e santos. A partir disso, a classe artística foi crescendo, as associações profissionais se solidificando e as feiras se tornaram espaços competitivos nos quais cada Guilda - associação profissional - tentava se mostrar mais rica e competente que as demais (CASTRO, 2005).

Os espetáculos promoviam as feiras e o comércio crescia, incentivando os espetáculos. Nos séculos XII e XIII, as feiras eram o local das trocas, onde circulava a economia e os povos se relacionavam. E, de repente, em meio a tanto movimento, um cômico de rua subia em seu banco e fazia seu número (por isso receberam o nome de saltimbancos). Se no início um banco bastava, pouco a pouco eles se transformaram em tablados e palcos, pois cresciam e se desenvolviam as trupes. O sucesso é enorme, o que atiça a inveja dos teatros oficiais, protegidos pelos reis. Os oficiais conseguem aprovar leis para que somente eles possam apresentar em atos; os saltimbancos criam as peças curtas. Aprovam depois que só eles poderiam apresentar diálogos; criam-se os monólogos, as falas escritas em cartazes que eram lidas aos gritos pelo público, as pantomimas e, com isso, as mímicas alcançaram excelência técnica.

2.2 Os Jograis

Outra importante classe de artistas de rua que influenciou a criação do palhaço foram

os jograis. De acordo com Fo (2004), jogral vem do latim *jocus*, brincadeira, diversão, é a origem da palavra jogo e jocoso em português e *joke*, piada, brincadeira, curinga de baralho, em inglês. Ejacular e gozar também têm aí sua raiz etimológica (FO, 2004). Havia diversos tipos de jograis, alguns se pareciam mais com os repentistas, outros com os trovadores e outros ainda com os bufões (FO, 2004).

Os jograis atuavam usualmente em primeira pessoa, um único ator sobre um palco - ou mesa – mesmo quando realizavam os contrastes ou *respetti*, ou seja, diálogos de dois personagens. Aliás, a virtude particular de um jogral era exibir-se diante do público apresentando dezenas de personagens diferentes. Usavam seu próprio e excêntrico traje, mas também não desdenhavam as caracterizações. (FO, 2004, p.135).

Os jograis tinham por peculiaridade o fato de não possuírem um lugar de origem, eram sempre estrangeiros, pois prezavam por seu estilo de vida nômade, um dia em uma corte, outro se apresentando em uma praça ou alegrando os leitos dos enfermos e até cantando em vigílias fúnebres. Assim como não se filiavam a nenhum lugar, seus nomes também não expressavam filiação, não tinham sobrenome, nomeavam-se com termos criados por eles que fizessem referência a si mesmos (alguma parte defeituosa de seu corpo ou o instrumento que tocava).

O *juglar* padece, aparentemente, da falta de um lugar, quando, na realidade, é isso mesmo que lhe permite percorrer todo o território medieval, enquanto os outros sujeitos, dotados de espaços e regras eram rigidamente determinados. Assim ele pode atravessar as barreiras das classes sociais e se torna, ele mesmo, um espaço institucional(...). Ele é a expressão do que se põe na contramão de uma sociedade fixa com horror à mudança (SELDES 2003, p. 173)

Um exemplo disso nos é dado por Fo (2004). Ele relata que na guerra dos camponeses na Alemanha, ocorrida entre os séculos XVI e XVII, os jograis se aproveitavam dos salvo-condutos que lhes permitiam atravessar todo o território alemão para servir de elo de ligação entre os grupos de rebeldes. Outros, pela mesma liberdade de movimentação, se colocavam a serviço da polícia feudal. Eram hábeis em captar os jogos de poder vigentes nos lugares em que chegavam e logo colocá-los em cena dizendo “ingênuas tolices” que divertiam as multidões. Seus alvos principais eram, de acordo com Fo, a corrupção do clero romano, o oportunismo dos recém-chegados padres luteranos, o mercantilismo e a rapinagem dos grandes latifúndios. O aborrecimento da igreja para com eles era fato notório.

A *Commedia dell'Arte* foi a expressão teatral típica do Renascimento italiano. Surgida no início do século XVI, assim nomeou-se para se diferenciar da *Commedia erudita*, o teatro literário e culto. O termo dell'Arte significa ofício, feito por profissionais, artesãos, especialistas, assim como havia o ofício de sapateiro, de barbeiro, de alfaiate; estes artistas

faziam questão de ser vistos como trabalhadores que dominavam uma técnica. Na *Commedia dell' Arte*, cada ator desempenha papéis fixos, como o Arlequim, o Pantaleão, a Colombina, o Doutor, o Pagliaccio, o Briguela, dentre outros. Assim, um determinado ator se especializava nos traços, nos gestos, nas palavras específicas de seu personagem e o espetáculo era improvisado em torno de um conjunto de tramas recorrentes. Deste movimento nasceram vários outros, inclusive os palhaços, que beberam muito destas águas. Os italianos Colombaione, que ainda hoje ensinam e atuam como palhaços, foram artistas da *Commedia dell' Arte*, fundaram circos e atualmente acolhem a chegada dos palhaços de palco. Os Colombaione participaram das mais diversas formas de apresentação de *clowns*, indo das ruas ao cinema, trabalharam com Fellini na criação e preparação de filmes como *La Strada* e *Clowns*.

2.3 A palhaçaria contemporânea

A partir destes artistas das feiras, dos charlatões e prestidigitadores que com sua lábia vendem e divertem multidões que se formam ao seu redor nas ruas, dos artistas da *Commedia dell' Arte*, enfim, da antiga tradição dos cômicos de rua, dos trejeitados, dos tolos, dos artistas que sem pudor e sem recursos abusavam da criatividade para ganhar a vida, nascem os *clowns* e palhaços modernos, que estão nos palcos, ruas, circos, hospitais, cinemas e até em campos de refugiados¹.

As primeiras referências ao *clown* falam de um personagem rústico, camponês ingênuo, medroso, supersticioso, risível, motivo de chacota para todos os outros personagens. *Clown* é uma palavra inglesa de origem latina que designa os que cultivam a terra, camponês, o roceiro. Na cena elizabetana ele adquire um novo status, um grosseirão de posição social mais elevada, cheio de hipérboles e palavras difíceis. A companhia de Shakespeare teve *clowns* de muito sucesso para os quais ele escrevia papéis, como o bufão que acompanha o rei Lear em sua desgraça. Esta personagem seria, portanto, uma espécie de palhaço de teatro, com muitos elementos dos bufões e bobos da corte.

Ao final do século XVII e início do XIX, as companhias equestres, além de ministrarem aulas de hipismo, apresentavam espetáculos a cavalo. Foi quando Philip Astley inovou, passando a mesclar estes números e as proezas dos artistas de feira em um picadeiro

¹ Existe uma ONG chamada “Palhaços sem fronteiras”, idealizada pelo palhaço catalão Tortell Poltrona. Ela atua em campos de refugiados de guerra na Bósnia, Sarajevo, Faixa de Gaza, Colômbia e etc. representando atos terroristas com explosivos de tinta e outras palhaçadas.

de 13 metros de diâmetro. Começava aí o circo. No circo, os palhaços começaram como cômicos que dominavam as técnicas de montaria e faziam paródias dos números de habilidade técnica, tentavam subir no cavalo, tropeçavam e caíam, faziam o cavalo galopar enlouquecidamente como se sofressem para se manter sobre o animal. Depois eles saem da montaria e ganham o picadeiro, fazendo dupla com o mestre de pista ou dono do circo, figura que representa o poder, a ordem e o equilíbrio, em contraponto com o símbolo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem. Esta é a origem da clássica dupla Branco e Augusto que hoje se vê, por exemplo, em *O Gordo e o Magro*. Mais adiante este tema será explicitado mais detalhadamente.

O palhaço de picadeiro tem suas peculiaridades. Em alguns circos eles estão relegados a pequenas participações durante a montagem dos aparelhos, por vezes apelam para piadinhas que abusam do humor fácil e daquilo que deveria ser duplo sentido e acabam sendo explícitos até demais. Mesmo estes precisam ter reconhecidas suas habilidades de dominar o público, saber dar pausa de riso, conduzi-lo de modo crescente, fazer a piada no tempo certo, atuar no espaço vasto e redondo do picadeiro, ter carisma e sensibilidade para saber o que funciona com cada plateia.

O público do circo deixa clara sua satisfação e a sua insatisfação. Vaia e aplaude decididamente, por isso a maioria dos palhaços deste contexto evita arriscar sutilezas e novidades e, preocupando-se em agradar, acaba recorrendo ao riso garantido e incorrendo na repetição. Para este artista, o sucesso acaba sendo medido pelas gargalhadas que provoca, aplausos que recebe e ingressos que são vendidos, enquanto que nos teatros os palhaços procuram transcender a comicidade e se propõem a buscar o que estudiosos do teatro (como ICLE, 2006) chamam de “a verdade na cena” ou “presença cênica”, na qual o ator se faz presente no palco colocando seus aspectos ridículos, suas emoções, etc. Esta comparação não representa um julgamento valorativo, afinal o que aqui se busca é, antes de tudo, elogiar a bobagem, reconhecer que o prazer tem sentido em si mesmo. Como nos diz Alice Viveiros de Castro:

E aí talvez esteja um dos pontos mais importantes da figura do palhaço: sua gratuidade. Sua função social é fazer rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo, mas faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade. (...) Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às ‘altas prosopopéias’ filosóficas, gasta seu tempo e o nosso com ... bobagens. (CASTRO, 2005, p. 12).

O teatro foi buscar conhecimento no circo quando russos, alemães e franceses, como Meyerhold, Brecht e Karl Valentim incorporaram ao teatro a virada artística presente nos

movimentos impressionistas, dadaístas, futuristas e modernistas. Tratava-se de repensar a arte que até então era compreendida como “escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir ao soberano” (El Rey de Portugal, em 1771, no Alvará que aconselhava a construção de teatros nas colônias, *apud* CATRO 2005, p. 207). Esta corrente estética visava fazer do corpo o protagonista, desbancando a fala e a voz que a tanto dominavam a cena. Com isso surgiu a biomecânica de Meyerhold, corrente do teatro que se debruça sobre as ações físicas.

Foi Lecoq quem deu início a uma nova tradição, que alguns procuram diferenciar pelo termo *clown*, de teatro. Trata-se de uma espécie de palhaço que se fundamenta antes pelo talento de comediante que pelo de acrobata, e que possui componentes de absurdo e trágico, devendo ser criados enquanto caricaturas dos atores que os criam. Para tanto, Lecoq (1987) diz que deve ser buscada a “verdade do ator”, o qual deverá realizar uma “descoberta de seu próprio clown”. Para fazer um *clown* de palco, o ator deverá criá-lo; nenhum dramaturgo, roteirista ou diretor pode criar um palhaço e escolher um ator para interpretá-lo, explicando quem é esta figura, como se sente, de onde vem, o que faz. O resultado disso seria falso e enfadonho. Aquele que se propõe a enveredar por estes caminhos, precisa descobrir e criar a sua própria maneira de fazê-lo. Tal criação se dá por meio de um processo através qual o ator deve descobrir suas fragilidades, as máscaras que veste, seu ridículo, sua verdade. A característica fundamental a partir da qual este palhaço nascerá é o ridículo. Ser ridículo é o que o distingue de qualquer outra personagem. O trabalho de criação de um *clown* é doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa.

Tal descoberta não basta, é preciso aceitá-la, acolhê-la e amar o que se tem de ridículo para assim criar muito mais que um número, uma cena ou um espetáculo. Deve-se criar uma alteridade, o seu eu em estado de *clown*, o qual poderá apresentar-se em qualquer situação ou lugar. A palhaçaria vai muito além da produção de espetáculos. Quando alguém cria seu palhaço, ele passa a existir para além da cena, ter uma forma de ser, de pensar. O *clown* não representa, *ele é* - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de uma personagem, ou seja, uma entidade externa ao artista, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto "estúpidos", de nosso próprio ser. De acordo com Burnier (2001), François Fratellini, membro de tradicional família de *clowns* europeus, dizia que no teatro os comediantes fazem de conta, enquanto os *clowns* fazem as coisas de verdade.

O *clown* de palco deve reverenciar o palhaço de circo, os bufões, os jograis, os bobos e

todos os seus antepassados que conseguiram alcançar plenamente o estado ridículo, questionaram a lógica estabelecida instaurando um mundo ao contrário, enfim, que já possuíam as características que hoje definem este *clown* e que constituem o cerne desta figura, que, independente do lugar onde se apresenta ou do nome que recebe, pode ser compreendida como palhaço. O *clown* de palco deve ainda ter apreço especial por seu “grosseiro” irmão circense e reconhecê-lo como artista, pois ele domina a linguagem corporal, nasceu sendo treinado para aquilo que o clown de palco arduamente luta para aprender. Na origem da escola de Lecoq que, aliás, era educador físico, estava algo que Eugênio Barba nomeou por “segunda colonização” do corpo. Segundo ele:

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de nossa cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros, ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de “cultura” e passar por uma nova “colonização”. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física. Os exercícios de treinamento são esta “segunda colonização” (...) (BARBA, *apud* OLIVEIRA 2008 p.14)

O treinamento físico ocupa importante lugar na formação do *clown* de palco, serve para que ele consiga, por exemplo, tropeçar, cair e derrubar com a mais absoluta verdade. É preciso preparar o corpo para lidar com o imprevisível e ser capaz de realizar ações não ensaiadas; mesmo em apresentações planejadas, é impossível prever quando irá surgir a necessidade de lidar com o imprevisto e só um corpo treinado é capaz de surpreender com soluções originais. Há que se aprender a não se proteger do tombo, permitir-se cair com verdade, do jeito mesmo como a pessoa cai quando tropeça por acaso. E o mais curioso é que corpo denuncia o pensamento.

O objetivo deste treinamento é, ainda, levar o aluno à consciência do que ele possui de ridículo em seu corpo e em seu comportamento, ele deve assumir essas características para alcançar o *estado ridículo*. Icle (2006) define:

O estado ridículo é extremamente dinâmico, pois lida com uma complexidade de energias vivas e pulsantes. No entanto, o que diferencia um sujeito qualquer de um ator, pois ambos passam por estados ridículos no cotidiano, é que o ator é capaz de elevar esse estado a um patamar extra cotidiano, tomando para si esse estado ridículo, generalizando-o em outras ações e reproduzindo-o, para rerepresentá-lo em outro momento, conseguindo um efeito semelhante ao de quando o estado foi criado. Portanto, o estado precisa se tornar transformação, e a condição dessa transformação é a sua apropriação. (p. XXII).

No movimento mesmo de reconhecer a importância do palhaço de picadeiro, o *clown*

deve também negá-lo, na medida em que se liga ao cômico sem reduzir-se a ele, o transcende. Deve suscitar outras reações para além do riso, “calcadas no patético e no *nonsense*, ambas emanadas do ridículo” (ICLE, 2006, p.12).

A escola de palhaçaria criada por Lecoq resulta em palhaços fantásticos, mas também em um surto de oficinas, retiros e cursos que têm por objetivo levar atores a realizarem esta descoberta do seu “eu em estado de clown” e que acabam por vezes produzindo apenas figuras chatas de nariz vermelho. A questão é que não há como ensinar alguém a ser artista, tão pouco a ser cômico, menos ainda um palhaço criado a partir das fragilidades pessoais daquele que o incorpora. O processo de descobrir sua forma de expressão artística é pessoal e intransferível. Assim, alguns acreditam que, por terem feito certos cursos e colocarem um nariz vermelho, podem apresentar-se como palhaços, e se a plateia não rir é normal, pois aqui a comicidade não é um fim, se ela não gosta, pode não ter entendido a profundidade desta linguagem.

Como se tornar palhaço? O treinamento físico e as oficinas de iniciação oferecem subsídios, mas não o formam. Não há manual que especifique este caminho, nem normas a serem seguidas, há apenas indicações mínimas. Os mestres da clownaria dizem que, para descobrir seu palhaço, o ator deve encontrar e aceitar sua essência, sua verdade, e completam que esta dita essência são as fragilidades, as tolices, a estupidez, o ridículo que habita cada sujeito e como ele se manifesta, se mascara e se protege em cada um. Ninguém pode ter como essência a afirmação de si, qualidades como inteligência ou beleza. Tais características poderão compor traços do palhaço se vierem caricaturadas, aliadas ao ridículo, descortinando a tolice de considerar-se o mais esperto quando a palhaçaria nos revela que quantificar e comparar as qualidades humanas são tentativas vãs de encobrir estupidamente a estupidez.

As duplas de Branco e Augusto exemplificam isso. Estes são os tipos mais clássicos de palhaços. O Branco é o dono do circo, esperto, sabichão, elegante, arrogante, opressor, costuma vestir-se bem e usar uma bonita maquiagem. O Augusto é o criado tolo, imbecil, inocente, bondoso, oprimido, obediente, geralmente usa sapatos e roupas que não lhe servem e maquiagem que lhe ressalte a aparência de idiota. O Branco manda e o Augusto obedece, e é justamente obedecendo a suas ideias “geniais” que os dois acabam envolvidos em confusões. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o com a sua pureza. É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro.

Ambos querem ser amados e queridos e essa carência é um traço importante do palhaço. De acordo com Libar (2008), a dimensão da inexorabilidade da morte está muito

presente no palhaço, ele não nega a finitude, antes, a assume plenamente. Diante desta realidade, a solidão primordial se avulta, destituindo o valor de tudo que parece ter sentido, exceto o amor. O amor se torna o único valor que se mantém erigido, não para suplantarmos a citada solidão ou o limite da vida, pois é a partir disso que o palhaço se liberta para brincar com a vida em lugar de vivê-la.

Léo Bassi, famoso bufão espanhol, ressalta que o palhaço é o perdedor por excelência, por ter sua origem nos rejeitados da sociedade, por ter perdido a dignidade, o medo de morrer, e já não ter mais nada a perder. Ele perdeu para o sistema, está aquém dele, fora da lógica que dá lugares às pessoas de acordo com o que elas são e têm. Ele não tem e não é nada.

O palhaço é aquele que perdeu. Seu nariz é vermelho porque com o tempo se embebedando nas ruas frias, o choro e as quedas, o nariz fica vermelho. Suas roupas são desproporcionais e seus sapatos são grandes porque não lhe pertencem. O palhaço é aquele que perdeu a dignidade. Mas somente quem perde totalmente a dignidade pode atingir uma outra condição de dignidade, e isso acontece quando ele reconhece e aceita sua derrota, sem mágoas, sem culpar ninguém pelos seus fracassos, sem autopiedade. (BASSI, *apud* LIBAR 2008, p.174)

O palhaço possui antes uma ética que uma técnica. A ética do palhaço é fazer o que lhe der vontade, o que lhe trouxer prazer. A lógica que pauta suas ações não segue nenhuma convenção social. Ele é inimigo da fixidez. Sua palavra de ordem é fazer ao contrário. Contrário até do que ele mesmo houvera feito. Ele sabe que não existe verdade verdadeiríssima, razão última para a existência, e, assim, antes que qualquer paradigma venha tentar engessar as possibilidades de expressão, ele logo subverte a ordem, para lembrar que tudo é verdadeiro e tudo é mentiroso, dependendo do ponto de vista, cabe a cada um escolher o que lhe parecer mais prazeroso. Marcio Libar, o palhaço Cuti-cuti, diz: “Não leve a vida tão a sério, ela é um jogo e você ainda morre no final”. Os palhaços sabem disso muito bem, por isso seu objetivo é jogar, brincar, e o resultado final, vitória ou derrota, não importa, mas sim o processo, em última instância sempre se perde.

Ver o mundo ao contrário, atuar sob uma lógica invertida é outra característica que define a essência dos *clowns* de palco e que já estava presente em alguns de seus ancestrais ridículos, porém não obrigatoriamente. O que seria fácil, para ele é difícil, e o que é difícil, para ele é fácil. Ao confrontar-se com a lógica vigente, ele cria a sua própria, valorizando aquilo que as pessoas considerariam como bobagens. São comuns as cenas em que o palhaço vai fazer algo sério e importante e acaba se entretendo e se embolando em um detalhe absolutamente inútil, como na clássica cena do grande Grock: ele chega, cumprimenta a plateia, posiciona seu violino e começa a tocá-lo, quando atenta para seu arco, o qual passa a interessá-lo mais que o instrumento, assim, num gesto de pura bobeira, resolve jogá-lo para o

alto e pegá-lo no ar, mas não consegue e, contrariado, passa a se dedicar a essa brincadeira na qual ele falha das mais tolas formas.

Se o palhaço é cômico, isso se deve ao fato de ele se fundar naquilo que há de mais humano. Apesar de todas as fundamentadas críticas que Freud e Lacan desferem a Bergson, há algo fundamental em seus escritos: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (2002, p.02), e se “o palhaço é comicidade pura” (CASTRO 2005, p. 11) é porque ele se constitui a partir de um elemento extremamente característico do homem, a saber, o ridículo. Ao rir do palhaço, aquilo de que se ri é, em última instância, de si mesmo. Só se pode rir daquilo que se conhece, o absolutamente desconhecido não é risível, ninguém ri das histórias de outras turmas, que não conheceu.

2.4 Os Palhaços de Hospital

Em 1986, Michael Christensen, diretor do *Big Apple Circus*, foi convidado a apresentar-se em um hospital e acabou pedindo para ir aos leitos visitar as crianças que não puderam ir ao show. Ele provavelmente não foi o primeiro artista ou palhaço a aceitar o convite de fazer um espetáculo em um hospital. Mas foi o primeiro a pensar que neste *setting* um palhaço poderia criar um trabalho específico (CASTRO, 2005).

A especificidade deste trabalho está no fato de que os palhaços de hospital não são artistas apresentando-se para uma plateia de doentes. São médicos bestiologistas que vão para o hospital buscar estabelecer contato com as crianças. Seu objetivo não é distraí-las, fazê-las esquecerem de que estão internadas. Mas sim sublinhar o que há de saudável na criança, possibilitando que ela construa um modo seu de estar hospitalizada, sem negar a situação na qual ela se encontra.

Assim, os palhaços se apresentam a cada criança como médicos especializados em bestiologia e pedem para entrar no seu quarto ou se aproximar do seu leito. Esta estrada tem a característica de fornecer ao paciente a total liberdade de aceitá-la ou não. Caso ele aceite, o palhaço irá estabelecer um contato, promover um encontro a partir do qual surgirá um jogo, que pode ser uma brincadeira, uma música, bolinhas de sabão etc. Ao sair, ele deixa bolas, adesivos, guirlandas, sorrisos e programa sua volta pra dois dias depois, na qual poderá ou não haver outro encontro (MASETTI, 1998).

Dentro do hospital o palhaço existe como tal, interagindo grotescamente, ridiculamente, resignificando o espaço hospitalar com sua percepção do ambiente, olhando tudo com curiosidade, não parte de pressupostos, questiona significados, elogia a bobagem e

transgride a ordem. Assim, seu trabalho não acontece só com a criança, mas também com os pais e profissionais, pois eles circulam pelos corredores, entram nos elevadores, salas de espera e estão sempre dispostos a fazer um exame, traçar um diagnóstico, indicar um tratamento.

Por isso nem todo palhaço poderá trabalhar em hospitais, assim como nem todo besteirologista será bom com uma plateia em um teatro, circo, rua e etc. Isso decorre da forma de ser do palhaço, e nenhum ator pode escolher que tipo de palhaço será.

Tendo ido estudar teatro em Nova Iorque, o brasileiro Wellington Nogueira conheceu o trabalho do *Clow Care Unit*, juntou-se ao grupo e posteriormente retornou ao Brasil fundando os “Doutores da Alegria”, uma instituição extremamente organizada que possui sedes em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte (CASTRO, 2005). É importante salientar que nem todos aqueles que vestem jalecos, pintam o rosto e vão brincar com crianças em hospitais são palhaços. Alguns são, e nem todos pertencem ao grupo “Doutores da Alegria”. Estes fundaram esta iniciativa no Brasil, depois ela se proliferou e hoje existem vários grupos de palhaços de hospital, alguns inclusive fazem formação com os “Doutores”, e outros somente brincam com as crianças.

No filme, nos livros e revistas produzidos pelos “Doutores”, eles exemplificam como transformam a realidade hospitalar através da visão do palhaço, como produzem risos em crianças nos mais diferentes estados de saúde e como por vezes este riso é capaz de fazê-la reverter seu quadro. Mas relatam também como convivem com a dinâmica hospitalar, com a doença, com a limitação física, e muitas vezes com a morte.

3 O PALHAÇO E AS FORMAÇÕES DO INCONSCIENTE

3.1 O inconsciente, o significante e o Outro na definição do chiste e do palhaço

Para abordar a articulação entre o palhaço e as formações do inconsciente, vamos nos valer do trabalho de Lacan em seu seminário V: “As formações do inconsciente”. Lacan (1999) versa acerca da função do significante no inconsciente, da qual decorrem suas formações como os sonhos, os atos falhos e os chistes, os quais serão especialmente abordados neste ano de ensino e, sobretudo no recorte do texto que aqui será estudado. O chiste se difere do cômico, da brincadeira ou de qualquer outro riso justamente por ser uma formação do inconsciente. Esta distinção guarda em si a complexidade e riqueza dos processos que ocasionam a sua composição. É isso que este capítulo se propõe a tratar, ousando extrapolar esta diferenciação e situá-la entre o *clown* e o comediante, apostando que o primeiro também se produz a partir das formações do inconsciente.

Para começar a abordar o tema deste quinto seminário, Lacan (1999) propõe a função do ponto de basta, que permite examinar mais de perto as relações entre a cadeia significante e a cadeia significada. “Há entre a cadeia simbólica e a corrente do significado como que um deslizamento recíproco, que constitui o essencial da relação entre elas” (LACAN, 1999 p.17).

O deslocamento de uma produz o deslocamento da outra, e assim ocorre o discurso, o qual não é somente matéria, textura, e nem se dá apenas no presente instantâneo. O discurso é multidimensional, vai se desenrolando e ganhando dimensão ao longo do tempo e do espaço. Sua espessura pode ser exemplificada pelo fato de a primeira palavra de uma frase só ter sua significação definida quando a última palavra desta mesma frase é proferida e a entonação concluída.

Para elucidar a questão Lacan insere um grafo:

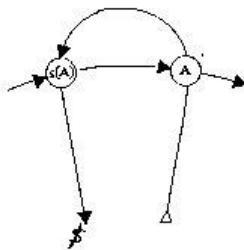


Ilustração 1: Grafo do estofador de Lacan
LACAN, 1999, p. 17

Aqui não há linha dos significantes e dos significados. São dois estados ou funções que podemos apreender de uma sequência significativa. Ambas as linhas estão no campo significativo, sendo permeáveis aos efeitos da metáfora e da metonímia, efeitos de engendramento de sentido que serão abordados mais adiante.

A primeira linha representa a cadeia significativa naquilo que ela possui de permeável aos efeitos significantes, onde, portanto, acontece o *Witz*, na medida em que ele é produzido por efeitos fonológicos, metafóricos e/ou metonímicos. A possibilidade de decomposição, ressonância e reinterpretação estão aqui situadas, assim como o aspecto do significante segundo o qual ele não possui sentido fixo.

A outra linha traz um pouco do significado, pois nela se situa o uso racional da palavra empregada em uma teia discursiva, o uso da palavra que é definido e fixado por um emprego que o atrela a um significado. Linha do semantema, do discurso corrente, vazio, discurso da realidade. “É o discurso que se pode gravar num disco” (LACAN, 1999, p. 19).

O primeiro ponto (α) em que as duas se encontram é o Outro enquanto tesouro dos significantes, aquele indispensável para que exista uma língua e que permite que se possam fazer tiradas espirituosas em uma língua mesmo quando se é o único a possuí-la, pois se existe a linguagem, existe também o Outro. Dizer uma língua já remete o falante à existência de uma alteridade radicalmente Outra. Neste ponto as possibilidades de sentido para o significante se abrem, este é o lugar do feixe de sentidos. Este α representa o código, ponto que abre o circuito que constitui o sentido, questionando a fixação do significante ao significado.

O segundo encontro entre as duas linhas é identificado por γ . Trata-se do resultado desta conjunção do discurso com o significante como suporte criador de sentido. Este é um ponto de chegada no qual se fecha o circuito de constituição de sentido, não DO sentido, pois este não há, mas de algum sentido possível. Se no primeiro ponto onde o discurso e a cadeia significativa se encontraram se abre um feixe de empregos, um código, neste segundo ponto um destes empregos é eleito e um sentido emerge constituindo uma mensagem. Se existe uma verdade ela está aí, verdade que aponta para o inconsciente, para a não fixação dos significantes aos significados.

Podemos por este esquema ver aquilo que liga e que distingue enunciado e enunciação, e que parece estar também em relação à mensagem e ao código. Trata-se do fato de a fala presumir a existência de uma cadeia significativa, mecanismo que faz com que o discurso sempre diga mais do que se pretende dizer. O que aproxima estas instâncias é o

mesmo que as distingue: a cadeia que subjaz a qualquer fala e que abre a possibilidade de haver mensagem a partir de um código e enunciado em uma enunciação.

A compreensão deste esquema é fundamental para entender o *Witz*, pois é dentro dele que o segundo se forma. “É precisamente no entrejogo entre a mensagem e o código e, portanto também no retorno do código para a mensagem, que funciona a dimensão essencial à qual a tirada espirituosa nos introduz diretamente” (LACAN, 1999, p.21). Esta dimensão é a função do significante no inconsciente. Neste entrejogo está o remetimento à dimensão inconsciente, a possibilidade aberta de a palavra se decompor de o mecanismo de formação de sentido se dar a partir destes processos de decomposição, substituição e combinação.

Assim como a tirada espirituosa, o *clown*² também se constitui partindo do Outro, do feixe de empregos possíveis para as palavras e coisas, do campo do socialmente instituído, do código para posteriormente seguir em direção à desconstrução deste sentido, ao seu questionamento, não o tomando como óbvio e seguindo rumo à construção de um sentido Outro.

Para exemplificar esta ideia podemos lembrar a figura já citada dos *heyoka*, a qual é associada aos *clowns* por terem funções similares: lembrar à tribo o quão absurdos são os comportamentos humanos que parecem adequados porque foram convencionados e assim o costume os faz parecerem verdadeiros, corretos. Sua função é propor que as regras não devem ser levadas demasiadamente a sério. Podemos ainda ilustrar com o número do violino, no qual o palhaço Grock subverte o significado do instrumento privilegiando um uso bobo do mesmo. Ambos os exemplos partem do Outro, da forma como Ele diz que se deve montar a cavalo ou tocar o instrumento, questionam o sentido, descolando o significante do significado, e propõem outro significado para estes significantes (montar o cavalo ao contrário, jogar para o alto o arco do violino, etc.).

Lacan (1999) propõe a demarcação da tirada espirituosa a partir de três pontos. O primeiro se refere à violação do código realizada pela mensagem, a qual reside justamente em sua diferença para com ele. Para exemplificar esta noção, consideremos o famoso exemplo tomado de Freud por Lacan: “O familionário”, proferido por um personagem de Heine. Hirsch Hyacinth, vendedor de bilhetes de loteria e calista, declara ter sido tratado de forma *familionária* por um rico barão. Familionário é uma mensagem justamente na medida em que se difere do código, ou seja, um significante que não consta no código, não possui um

² A distinção básica que se faz entre palhaços e *clowns* é a de que os primeiros seriam os de circo, considerados por alguns como mais populares, e os segundos os de teatro, tidos como mais refinados. Discussões à parte, a questão é que o cerne deles é o mesmo, independe da forma como se manifestam, ambos são ridículos. Como aquilo do que se trata aqui é essa essência que o define, utilizaremos os dois nomes indistintamente.

significado que esteja atrelado a ele a priori. Se o significado de milionário for buscado no dicionário, enquanto código, não será encontrado e parecerá um engano sem sentido, pois “a mensagem reside em sua diferença para com o código” (1999, p. 28).

Desta forma, o chiste seria incompreensível, se não houvesse o segundo ponto que o caracteriza: a *sansão* do Outro. O Outro fornece uma espécie de licença poética que alinha a mensagem ao código como tirada espirituosa. Este movimento de infração ao código e reinscrição nele é a operação por meio da qual o sentido é engendrado. Retomando o exemplo anterior, o sentido de milionário vem da associação entre os significantes familiar e milionário, a qual só é possível se o Outro “disser” que esta é uma tirada espirituosa, do contrário, permanecerá como um engano sem sentido.

Então temos o terceiro elemento da definição: o chiste “tem relação com alguma coisa que se situa profundamente no nível do sentido” (LACAN, 1999 p. 28). “A coisa de que sempre se trata, e que é o que produz expressamente a tirada espirituosa, é isto: ela designa, e sempre de lado, aquilo que só é visto quando se olha para outro lado” (LACAN, 1999, p. 29). Com isso, Lacan vem dizer que o chiste escancara a relação entre significante e significado, a qual remete à estrutura da linguagem e ao fato de não existir sentido último. A essência do *Witz* se refere a uma dimensão da linguagem na qual esta se associa à verdade. “É com o aparecimento da linguagem que emerge a dimensão da verdade” (LACAN, 1999 p. 29). A dimensão da verdade é a dimensão na qual não existe verdade absoluta, verdade dos fatos, ela só se torna possível no hiato, no vão que a linguagem abre entre as coisas e o como podemos nos referir a elas, sempre a partir de uma tela de representação.

Por esta via pode-se compreender do que falam os palhaços ao afirmarem que, para o ator desempenhar tal trabalho, precisa encontrar a sua verdade, ponto capaz de questionar se a palhaçaria e a psicanálise são campos afins. Esta relação entre o lugar da verdade na palhaçaria e na psicanálise logo será observada de forma mais detida.

O que permite que se pense a aproximação entre o *clown* e o chiste é que o primeiro também parece poder ser definido e diferenciado por meio destes três aspectos propostos para definir o *Witz*. Como dito anteriormente, o palhaço porta uma mensagem que transgride o código, isso pode ser visto tanto em seus números calcados no *nonsense* quanto no próprio âmago da figura, que, como já foi dito, é transgressora por excelência.

Um palhaço é um personagem absolutamente peculiar, pois não pode ser criado por uma pessoa e representado por outra. Aquele que se propõe a este trabalho precisa construir o seu próprio palhaço. Esta construção se faz por meio de um processo de descoberta e criação a partir do ridículo do ator, o qual deverá se deparar com isso e acolhê-lo. Enquanto os homens

se arrogam a ser mais isso ou mais aquilo, o palhaço se retira desta competição, deste campo da afirmação de si e, sem ressentimento ou autopiedade, parte para uma lógica contrária a isso, sai do código rumo à mensagem, do mundo dos valores, da busca do sentido da vida para um modo de existir no qual o prazer e a bobagem têm sentido em si mesmos justamente por subverterem a busca de um significado maior. Bom, ruim, belo, feio, inteligente ou tolo, ele passa por todos estes significantes subvertendo-os e assim se constrói ridículo, mas então se trata de um ridículo Outro, pertencente a um status de mensagem, significantes que aqui se associam a outros significados para convocar a inexistência DO significado, único e verdadeiro. “O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira... Tudo o que não tem importância lhe interessa” (CASTRO, 2005, p. 12) Tudo o que é considerado insignificante tem valor para ele, mas esta valoração é outra, não pragmática.

Assim como no chiste, no universo da palhaçaria o aval do Outro também é fundamental. Ele ratifica uma mensagem que tropeça, e nesse mesmo tropeço reconhece a dimensão de um para além que remete ao inconsciente. A dimensão do Outro se amplia, esse se presentifica como sujeito, neste caso encarnado como espectador, e não só como sede do código. Ele ratifica uma mensagem no código e a complexifica, estando no lugar daquele que institui a lei, sendo capaz de acrescentar e autorizar uma nova mensagem, significando um para além da própria mensagem já presente no código. Faz-se presente o Outro como aquele que instaura a legitimidade de uma mensagem que poderia parecer sem sentido.

É preciso que o Outro alinhe esta mensagem ao código para que o *nonsense* presente nela passe a ter um sentido que remeta àquilo que só é visto quando se olha para outro lugar. O palhaço coloca em cena a verdade que só pode ser vista de lado: o vazio, a falta, presente em todos e por ele acolhida. Em última instância, é disso que se trata na construção de um *clown*, mas isso não pode ser designado senão de lado e, quando se olha para outro lugar, o referido personagem faz, assim como a tirada espirituosa, mil manobras com o significante para apresentar entre os mesmos aquilo que não é significantizável.

É importante salientar que o chiste, em sua dimensão de produção de algo novo, só obtém graça e alguma satisfação se possuir uma autorização do Outro para além da lei. Mais do que avaliar o sentido da mensagem, o Outro afere que ela é inédita, que, embora não estivesse prescrita, pode fazer sentido. Isto revela que o sentido pode ser criado e recriado, não pertencendo às coisas em si, ele pode estar em uma conjunção, a qual pode, em outro dado momento, não fazer sentido.

As citadas manobras com o significante são o que Lacan (1999) demonstra enquanto via pela qual aquilo que existe de mais sem sentido fornece significação à opacidade do real

(o sem sentido por excelência). Porém esta é uma via de mão dupla: ao engendrar sentido onde não há, o palhaço deixa transparecer os limites desta operação. “É pela via do significante, a do equívoco e da homonímia, isto é, pelo caminho do que existe de mais *nonsense*, que a palavra vem gerar essa nuance de sentido” (LACAN, 1999, p. 37). Segundo Slavutzki (*apud* DONELES 2006), diferentemente da atuação comum do ator, que busca o sentido a partir do não senso, o palhaço buscaria justamente o contrário: o não-senso a partir do sentido. Para produzir este efeito, ele utiliza os mais subversivos mecanismos do humor, como quebrar regras e colocar as coisas pelo avesso. Assim, sua atuação (que é seu modo de interpretação) visa o não sentido que se desvela em todo discurso.

Tendo em vista as correlações traçadas entre a tirada espirituosa e o palhaço, e sendo a tirada espirituosa uma formação do inconsciente, a construção de um palhaço também tende a se constituir de formações do inconsciente e, enquanto tal, também deve ter por princípio o mecanismo significante, calcado na metáfora e na metonímia. Um exemplo disso pode ser contemplado por uma esquete em que um palhaço apresenta o outro dizendo: “e agora, diante dos olhos de vocês será apresentado um grande número, nosso amigo se prepara para apresentar este que é um número especialíssimo”. Enquanto isso o outro palhaço se aquece diante da platéia e, após esta fala cheia de exaltação, com a mais bela expressão de orgulho, retira de trás de si um grande “número um” feito em papelão.

O palhaço não é apenas cômico, sua produção não pode ser compreendida somente como expressão de comicidade, muito além disso, o que ele realiza são tiradas espirituosas. Sua criação chistosa também diz da função do significante no inconsciente, uma vez que remete à quebra do discurso e aponta para o fato de o sentido se produzir em um ponto de encontro no Outro entre as dimensões do discurso, dos significantes. E ainda, os dois escancaram o fato de o sentido nunca ser fixo, como uma verdade verdadeiríssima. Lacan (1999) afirma que existem relações estruturais entre o *Witz* e o inconsciente, o que aqui se propõe é que o palhaço também partilha desta relação.

Na teoria lacaniana, é o significante que determina o significado, e, se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, a engrenagem de suas formações tem por princípio o mecanismo significante. Assim, sonhos, lapsos, atos-falhos, chistes e, acrescenta-se, números chistosos de palhaços, distinguem-se no exterior, mas parecem possuir uma certa unidade no âmbito inconsciente. “Se de fato é o mecanismo ou o metabolismo do significante que se acha no princípio e na engrenagem das formações do inconsciente, devemos encontrá-las todas em cada uma dessas formações” (LACAN, 1999, p. 40).

3.2 O palhaço na distinção entre o cômico, o chiste e o humor

Embora o cômico, o chiste e o humor possuam inegável parentesco, de acordo com Freud (1996a), não podem ser considerados como equivalentes. Nem toda expressão de comicidade é espirituosa, pois, para tanto, precisaria ser uma formação do inconsciente. Além disso, nestes três dispositivos o prazer é produzido de formas bastante diferentes.

A efetivação do chiste não pode prescindir da participação de três pessoas: uma produz o *Witz*, referindo-se à segunda, para que a terceira o reconstrua e obtenha o riso. A condição de ocorrência do dito espirituoso é o riso de um terceiro (FREUD, 1996a). Enquanto o chiste ocorre entre a primeira e a terceira pessoa, o cômico se passa entre a primeira (o eu) e a segunda, que é o objeto, desta forma, o terceiro fica dispensado. Lacan (1999) afere que quem ri é o Outro, o qual legitima a mensagem inconsciente. O humor, por sua vez, pode ocorrer em uma única pessoa, pois consiste em uma operação de produção de prazer através dos afetos aflitivos. O chiste é, portanto, “a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer” (FREUD, 1996a p. 168).

O ponto onde o chiste se produz é “o mesmo furo mostrado por um fenômeno de lapso” (LACAN, 1999, p. 45), a saber, a morte enquanto absoluta, enquanto aquilo que nos é tão impossível olhar de frente quanto o sol, como diz La Rochefoucauld (*apud* LACAN 1999). É também em estreita relação com a morte que o palhaço se constitui. De acordo com Libar (2008), a dimensão da inexorabilidade da morte é fundamental no palhaço, e, por mais difícil que seja, ele precisa assumir plenamente a finitude. Ele não luta contra isso, não tenta negar o limite da existência, pois isso abre para ele uma possibilidade libertadora, a partir da qual ele pode mais brincar com a vida que vivê-la.

A distinção feita por Freud (1996a) entre o cômico e o chiste vem contribuir com a hipótese aqui proposta de que o *clown* não é apenas uma expressão de comicidade mas, sim, um produtor de chistes e, portanto, de formações do inconsciente. Ele também distinguiu o chiste do cômico em relação à “sua localização psíquica; pode-se dizer que o chiste é a contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente” (FREUD, 1996a, p. 194) e esta é a principal diferença entre eles. Ou seja, o chiste seria “a habilidade de encontrar similaridade entre coisas dessemelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas” (FREUD, 1996a, p. 19); esta similaridade estaria escondida justamente por ser inconsciente, lá reside uma verdade que não está explícita no chiste, mas que guarda o seu sentido. O mesmo não ocorre no cômico, o qual simplesmente diz o que está dizendo.

O escritor e dramaturgo Pirandello (1996), afirma que o humor faz vir à tona uma contradição entre o que se espera de uma situação e o que se apresenta de fato, confundindo os sentidos e instaurando um paradoxo. O humor gera perplexidade, e essa perplexidade é o próprio paradoxo a partir do qual se pode operar uma relativização tanto das normas quanto de nós mesmos, pois assim são trazidas à tona contradições que apontam para produção de outros sentidos. A comédia se funda na dualidade entre vida e representação.

Ao final do livro sobre o chiste, Freud conclui que nos três processos o prazer advém da despesa economizada: o chiste economiza inibição, o cômico, investimento ou ideação e o humor, sentimento.

O prazer produzido pelo chiste se deve à economia de despesa psíquica decorrente da suspensão das supressões, permitindo um livre uso das palavras e pensamentos sem sentido. O gracejo garante a economia, pois fornece uma proteção em relação à crítica que os jogos de palavras poderiam sofrer por não se submeterem às normas da língua. Nas palavras de Freud, pode-se compreender com clareza a obtenção de prazer:

A técnica consistia em focalizar nossa atitude psíquica em relação ao som da palavra em vez de seu sentido – em fazer com que a apresentação acústica da palavra tomasse o lugar de sua significação tal como determinada por suas relações com as representações das palavras com as representações das coisas. Pode-se justificadamente suspeitar que ao fazer isso estamos operando um grande alívio no trabalho psíquico, e que ao utilizar as palavras seriamente, obrigamo-nos a um certo esforço ao nos abstermos desse procedimento confortável. (1996a, p. 117)

Entretanto, esta não é a única fonte de prazer do chiste. Lacan sublinha no texto freudiano um outro aspecto ainda mais importante: o exercício significativo evoca resquícios de satisfação presentes no inconsciente que não chegam a ser significantes, são os resíduos que restam da constituição do desejo. Nas palavras de Lacan, “o chiste nos reevoca a dimensão pela qual o desejo, se não reconquista pelo menos aponta tudo aquilo que perdeu ao percorrer esse caminho (...)” (1999, p. 100).

De acordo com Lacan (1999) “Toda uma parte do desejo continua a circular sob a forma de dejetos do significante no inconsciente. No caso da tirada espirituosa, por uma espécie de pressão insistente, ela transmite a sombra feliz, o reflexo da antiga satisfação” (p. 101). Por isso o chiste comunica sem dizer, pois traz à tona algo que não pode ser tocado pelo significante, sob pena de se perder. “Digamos que acontece alguma coisa que como efeito, muito exatamente, reproduziu o prazer primordial da demanda satisfeita, ao mesmo tempo que tem acesso a uma novidade original” (LACAN, 1999, p. 101).

O humor, o chiste e o cômico possuem algo de libertador, mas somente o humor possui certa grandeza e elevação, o que se constitui em uma operação psíquica capaz de tornar o eu invulnerável e fazer triunfar o princípio de prazer, a despeito de quaisquer contingências do mundo externo (FREUD, 1996h). Freud o ilustra com o interessante exemplo do prisioneiro que será executado na segunda-feira e comenta: “Bem, a semana está começando otimamente” (FREUD, 1996h, p. 189). Se o prisioneiro -comenta Freud- dissesse “Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo não vai acabar por conta disso” (FREUD, 1996h, p. 190), demonstraria a mesma elevação sobre a realidade presente em seu dito humorístico, mas este dito resignado trairia o humor por completo, indo em uma direção oposta à sua atitude rebelde que faz triunfar o princípio de prazer.

O humor transforma as ocasiões traumáticas em oportunidades para a obtenção de prazer, pois nele o eu se recusa a sofrer, rejeitando as reivindicações da realidade. Estas características o aproximam das patologias, que também constituem formas criadas pela mente humana para fugir à compulsão por sofrer e efetivar o princípio de prazer. O humor, porém, consegue não ultrapassar o limite da sanidade, pois ele se dá por meio de uma operação na qual a ênfase psíquica é retirada do eu, que observa e se preocupa com as contingências da realidade, e é colocada no supereu, que, assim inflado, entende as preocupações do eu como minúsculas e triviais. O eu diminuído não consegue reagir ao supereu que, inflado, subestima suas preocupações. Assim, ao eu só resta apoiar-se no supereu e, como ele, assumir a situação como realmente trivial.

O mérito maior do humor não está tanto no prazer que ele ocasiona, mas sim na liberação e enobrecimento que ele é capaz de promover por meio da intervenção do supereu. Esta instância, até então reconhecida como severa, curiosamente diz ao próprio eu ou a outras pessoas: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas se que sobre ele se faça uma pilhéria” (FREUD, 1996h, p. 194). Esta característica do supereu é comentada como a prova de que ainda há muito a se aprender sobre ele.

Estas palavras afáveis que Freud (1996h) credita ao supereu na produção humorística assemelham-se à frase clássica do palhaço Cuti-Cuti: “Não leve a vida tão a sério, pois ela é uma brincadeira, e você ainda morre no final”. Esta semelhança não é superficial, como já foi dito, é característica fundamental do palhaço questionar o que tem e o que não tem importância. São comuns as cenas em que o palhaço vai fazer alguma coisa muito séria e importante e acaba se entretendo com algum detalhe absolutamente insignificante.

As características principais do humor (transformar as ocasiões traumáticas em oportunidades para a obtenção de prazer, pois nele o eu se recusa a sofrer e rejeitar as reivindicações da realidade) conferem a ele uma “dignidade que falta completamente, por exemplo, aos chistes, pois estes servem simplesmente para obter uma produção de prazer ou colocar essa produção, que foi obtida, a serviço da agressão” (FREUD, 1996h, p. 191).

Em última instância, o que está em questão são as possíveis formas de se lidar com o sofrimento. Existem formas patológicas, outras que trazem meramente momentos de prazer, mas não agem sobre o sofrimento, e existe o humor, que não nega a existência das fontes de sofrimento, mas não deixa o sujeito se afligir com elas e ainda produz deleite. Embora estas sentenças se refiram à compreensão psicanalítica do humor, parece uma bela explicação para a posição do palhaço diante da vida.

Em “O mal-estar na civilização”, Freud (1996j) afirma que, apesar das invencíveis fontes de sofrimento que atingem os sujeitos, cada qual pode, e precisa, “descobrir de que modo pode ser salvo”(p.146), pois não há uma regra de ouro que se aplique a todos. Nesta perspectiva, a palhaçaria parece se constituir enquanto uma via possível de “salvação”.

3.3 A verdade do palhaço

Para propor possíveis similaridades entre a palhaçaria e a psicanálise, é preciso considerar um ponto fundamental a partir do qual esta congruência pode ser questionada: o modo como a noção de verdade é tomada nos dois campos. Isso porque em psicanálise a concepção de verdade é extremamente complexa, uma vez que o sujeito habita o reino da linguagem, no qual significante e significado não possuem uma vinculação inequívoca. Os palhaços, por sua vez, como já foi dito, dizem que sua produção parte da busca pela verdade da pessoa do ator. Diz-se, ainda, que diferentes tradições como os bobos da corte e os jograis caracterizavam-se por dizerem verdades que estavam veladas.

A história nos traz exemplos (CASTRO, 2005) de situações políticas e decisões reais que foram modificadas graças à intervenção dos bufões dos reis, como no caso do imperador chinês. Provavelmente, a cena realizada por seu tolo bufão foi capaz de convocar o imperador a uma dimensão outra, que não a da razão (que já havia sido utilizada), fazendo-o pensar no sentido de sua ordem e a ausência de sentido ali presente.

Seria simplista e equivocado dizer que o bufão é aquele a quem era permitido dizer todas as verdades, pois estava protegido pela anuência do monarca e escoltado pela própria tolice. É igualmente enganosa a ideia de que ele estaria eximido de pagar pelas consequências

de seu dizer. Como ressalta Seldes (2003), esta seria uma posição de verdadeira suficiência na qual Lacan não teria localizado o analista, como fez na Terceira (1974).

Se o bufão se propusesse simplesmente a apontar inverdades e incoerências nos poderosos e a denunciar as corrupções, os interesses, as infidelidades e tudo aquilo que se esconde por detrás das aparências, seria um fiscal, um moralista, e sugeriria a existência de uma verdade pura e transparente que precisasse ser prezada. “Há todavia, outras dimensões que devem ser especialmente captadas. Os *juglares* exageravam seus defeitos, a parição do estranho ou do risível neles mesmos” (SELDES 2003, p. 174). O modo palhaço de realizar esta denúncia é concomitantemente denunciando a si mesmo e elogiando a bobagem. Ele não desbanca uma verdade aparente para colocar outra mais verídica em seu lugar, mas sim para revelar a estrutura de ficção inerente a ela.

Tomado pelo ponto da “Terceira”, em que Lacan se denomina palhaço e sugere que sigam seu exemplo e não o imitem, Seldes procura descortinar o lugar do bufão e sua relação com o analista: “o bufão tem um papel: o de ser aquele que ocupa o lugar da verdade e pode fazê-lo expressando-se como uma linguagem, tal como o inconsciente. Faz às vezes de, ainda que não saiba muito bem o que diz” (2003, p. 175). O inconsciente é o reino do não sentido, do paradoxo, ocupar o lugar da verdade expressando-se como uma linguagem pode ser compreendido como criar algum sentido, borderar o vazio, comunicá-lo sem negá-lo. Eis o papel de palhaço que Lacan alia ao do analista.

Lacan (1998e) nos aponta que a verdade tem estrutura de ficção, estando em constante reabsorção daquilo que tem de perturbador, já que o saber como absoluto fecha uma questão, como se nada mais houvesse a esperar, encerrando aí “um sujeito consumado em sua identidade consigo mesmo” (1998e, p.812). Sendo assim, a verdade é subvertida como o que se dá na ignorância, no limite do saber, no desconhecer-se, e ainda no chiste e no palhaço, abrindo a cadeia significante que nos amarra e significa ao não-sentido.

“A verdade fala em um semidizer que não cessa”, diz Julien (2002). Não é possível dizê-la toda, porque há uma parte que é indizível, esbarrando no limite da própria linguagem. Utilizar a linguagem para dizer a verdade é sempre dizer meia verdade, entretanto a verdade só pode ser expressa pela linguagem, a qual sempre expressa concomitantemente que há um limite no dizer, que dizer é ordenar aquilo que não é ordenável, e essa é a verdade.

“Eu sou um palhaço. Baseiem-se nesse exemplo e não me imitem!” (LACAN, 1974) Esta é uma indicação oferecida por Lacan aos analistas e que, portanto, merece toda a atenção, solicitando a imersão no universo do palhaço para que possa ser compreendida adequadamente. Esta frase se insere em um contexto no qual o referido autor afirma que o

analista não precisa se exhibir como tal, vestir um personagem de psicanalista. A riqueza desta sugestão está no fato de ele dizer como deve ser um analista sem, entretanto, especificar como um analista deve ser. O ator que quiser ser palhaço deve mirar-se em outros palhaços como exemplos, mas não pode imitá-los. O ator que interpreta um palhaço imitando um outro é um sócia, um comediante, não um palhaço. Cada ator precisa descobrir a sua maneira de ser palhaço, aí reside toda a especificidade e beleza deste trabalho que só consegue produzir efeitos na plateia (riso, emoção ou o que for) na medida em que disser da verdade daquele sujeito, do seu ridículo, da forma como ele encarna a falta. “No palhaço, o estado precede a ação” (Dorneles, 2006) e esta ação surge em decorrência deste estado.

Estar na posição de analista como bufão não significa estar ali de qualquer maneira, e nem mesmo estar identificado a ele, mas sim a partir de uma construção pessoal. Neste ponto é interessante lembrar que no primeiro capítulo foi dito que o lugar do bufão é um não-lugar, um lugar que não se define pela afirmação do que ele é, mas pela exclusão do que ele não é, e, como ele não aceita fixações, resta-lhe como lugar o trânsito, o movimento. Seldes utiliza o elucidativo termo “nômade institucional”, e neste contexto o relaciona ao analista, que, embora tenha filiação institucional, “é um inclassificável” (p. 176). O que se pretende dizer é que ser clown ou analista não significa exercer uma existência, mas sim uma existência, uma existência que não está completamente inclusa em nenhum sistema de referência, mas excluída a toda definição estandardizada. O que o analista é, o que o palhaço é, se dá entre dois ou mais significantes. Este “entre” salvaguarda que este ser tanto é quanto não é, pois em seu cerne está o nada, que enquanto tal não pode existir.

Por este percurso pode-se concluir que a verdade à qual a palhaçaria se refere pode ser compreendida em sentido psicanalítico, não se referindo à ilusão de que os palhaços tenham acesso à verdade do mundo. A “essência” que o ator diz buscar para produzir seu palhaço, a partir da psicanálise, pode ser entendida muito mais como uma não-essência, um vazio. É possível também perceber que o palhaço é um chiste, não uma expressão de comicidade, pois aquilo de que ele trata, não é somente de fazer rir, mas sim de transmitir algo indizível e colher os frutos disso, seja o riso, a comoção ou até a perplexidade. A partir da convergência destes pontos que pareciam aparentemente divergentes, é possível dar um passo adiante e buscar outras relações possíveis.

4 O PALHAÇO E O HUMOR

Em “Por que a psicanálise”, Elizabeth Roudinesco (2000) propõe o diagnóstico de que a sociedade contemporânea seria uma “sociedade depressiva”, na qual os sujeitos estão muito frequentemente impregnados de solidão, apresentando distúrbios narcísicos ou depressivos, sofrendo sintomas de perda de identidade e etc. De acordo com Kupermann, o que falta a este sujeito é o humor. Mas não o humor da descontração barata e alienante, que visa ocupar o tempo livre das pessoas, antes que elas comecem a pensar e se angustiar, e que nada tem a ver com o espírito e a profundidade (LIPOVETSKY, *apud* KUPERMANN, 2003). Esse humor tão em voga, presente, sobretudo, nos programas de televisão, é gratuito e acrítico, “a descontração generalizada é proporcional à falência dos projetos comuns e ao desinvestimento das possibilidades de transformação social” (KUPERMANN, 2003, p. 17).

O humor descrito por Freud segue na contramão desse movimento, ele não é resignado, mas transgressor, rebelde. Esse outro humor afirma o erotismo, sendo um instrumento de emancipação, possuidor de uma enorme força criadora. “A razão lúdica humorística insiste em nos recordar que a vida psíquica não é regida única e exclusivamente pela lucidez unidimensional moldada pelo cientificismo moderno” (KUPERMANN, 2003, p. 24/25).

Quando o peso do real se desvela, na presença da morte, por exemplo, um sujeito pode adotar diversas posturas. Pode assumir a resignação masoquista daquele que descobriu um saber inegável e triste, pode negá-lo das mais diferentes formas ou, até, desinvestir libidinalmente a vida, etc. A rebeldia criativa seria a posição adotada por certos sujeitos detentores de elevada potência erótica, os quais não apenas se negam a sofrer, “rejeitando as reivindicações da realidade” (FREUD, 1996h), como também são capazes de reajustar os dados da realidade efetivando “o princípio de prazer”. Por isso, Freud diz que o humor possui grandeza e elevação, que não existem no chiste e no cômico.

Porém, infelizmente, o referido autor não nos deixou explicações mais profundas sobre tão importante fenômeno psíquico, o que torna seu estudo extremamente importante para a psicanálise enquanto teoria e prática. Restam perguntas: como é possível rejeitar o princípio de realidade e efetivar o princípio de prazer? E, o que é ainda mais intrigante: sem ultrapassar os limites da saúde mental? Afinal, sabe-se que ao investir libidinalmente, o próprio eu, esta rejeição pode ser alcançada, mas, certamente, não se trata disso no humor, embora Freud (1996h) acrescente que ele é o “triumfo do narcisismo na afirmação vitoriosa do

ego³”. Tal vitória não poderia, de modo algum, ser compreendida como uma imposição da fantasia sobre a realidade, uma negação radical da mesma, como ocorre na alucinação, em que a realidade psíquica se sobrepõe a qualquer reivindicação externa.

Também seria possível aproximar o processo humorístico da recusa da realidade, como ocorre na perversão, mas esta hipótese logo desmorona, pois uma das mais importantes características do humor é versar, justamente, sobre os fatos. Lembremos o clássico exemplo freudiano do prisioneiro que, indo para a forca na segunda-feira, diz: “Bem, a semana está começando otimamente”. A graça está, justamente, em considerar o inexorável e, tendo-o como foco, produzir o riso.

Freud acrescenta ainda que, no humor, o supereu repudia a realidade para servir a uma ilusão. Mas, para alcançar a compreensão desta noção, é necessário considerar que, de acordo com Kupermann, quando se opta por seguir a contramão da ilusão humorística e ser sério, o que se encontra não é uma realidade mais verossímil e segura, porque o contrário do humor não é a seriedade, mas, sim, a mortificação que se dá na melancolia e no masoquismo (SIBONY, *apud* KUPERMANN 2003).

Formulado desta forma, pode parecer uma afirmação acerca da existência de duas realidades, uma psíquica e outra externa. A grande questão reside, justamente, no fato de não existirem duas realidades, mas somente uma, a psíquica, dado que “o mundo em si”, objetivo e livre de interpretações, não existe, ou, melhor dizendo, caso exista, não é acessível ao sujeito, pois este só existe através do simbólico e do imaginário, por cujas lentes vê o universo que o cerca e habita. Mas, então, o que diferiria a rejeição da realidade no humor e nas psicopatologias?

Antes de qualquer outra característica, deve-se dizer que o humor não rejeita os dados da realidade, mas, sim, sua importância, seu valor. Além disso, nas patologias, as ilusões não são vistas como tal, o doente não reconhece o valor ilusório de seu delírio, ao contrário, ainda crê nele (FREUD, 1996f), o que não ocorre nos processos humorísticos. Em um segundo lance, cabe investigar as noções de ilusão e realidade, pois o humor parece afirmar, justamente, que a realidade é uma construção do sujeito.

A comparação da comédia e da tragédia é uma forma de se observar a subjetividade da realidade. Simplificando essa comparação (o assunto será melhor abordado adiante), pode-se dizer que, tanto a comédia “Tartufo” de Molière (1669), quanto a trilogia de Claudel (*apud* LACAN, 2010) sobre os Coûfontaine relatam um casamento imposto, que ocorre a despeito

³ Optamos por utilizar a nomenclatura isso eu e supereu ao invés de id ego e superego. Mas nas citações foram conservados os termos utilizados pelos autores.

do desejo da noiva. Entretanto, Molière cria um desfecho cômico para este acontecimento “trágico”, enquanto Claudel faz, deste fato, uma tragédia. Não se pode ignorar que a personagem de Molière não chega a se casar, o que não ocorre com a outra de Claudel que, efetivamente, se casa. A questão é que comédias e tragédias podem ser criadas a partir das situações da vida marcadas pela falta, o que permite observar que a mesma realidade pode ser vivenciada de formas muito diferentes.

A partir das noções de real, simbólico e imaginário, temos que a realidade não pode ser colocada em oposição à ilusão, como se uma detivesse a verdade e a outra não. Se a verdade é sempre a verdade do sujeito, e ele crê, humorística e rebeldemente, que o mundo não é tão perigoso quanto parece (como afirma Freud em seu texto sobre o humor), quem poderia dizer que isso é uma ilusão, ou que este não habitaria a realidade tanto quanto as “sérias” pessoas que crêem no contrário?

Para explorar melhor esta questão, tomemos o estudo sobre a brincadeira realizado por Freud (1996c) em “Escritores criativos e devaneios”. A brincadeira é uma atividade destacada da realidade na qual predomina o princípio de prazer, uma espécie de válvula de escape para a frustrante realidade que se apresenta à criança. Enquanto a castração incide demonstrando que é impossível dois seres se fundirem, que a separação outrora ignorada é inegável, o encantamento do mundo real se desfaz e a criança o recria em sua atividade lúdica, porém, ciente de que se trata de uma fantasia.

Nessa medida, Freud (1996c) aproxima a brincadeira e a criação literária enquanto atividades imaginativas nas quais um universo é criado de modo a se ajustar aos desejos de seu criador, o qual é, perfeitamente, capaz de destingi-lo da realidade, diferente de Schreber, que escreve suas memórias para divulgar aquilo que ele acredita acontecer efetivamente (como acredita qualquer psicótico). Para Freud, o brincar tanto se opõe quanto se conecta a realidade, pois a reconstrói a partir dos elementos dela retirados. Se é possível que escritores e brincantes diferenciem sua ilusão criativa da realidade, é porque ambas coexistem lado a lado.

Embora Freud não tenha postulado a noção de real, tal como Lacan o fez, parece que, ao dizer “A antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real”, esse real não se refere à realidade, e se aproxima muito do real lacaniano enquanto categoria do impossível de ser simbolizado, da ausência de sentido. O brincar é a construção de um universo repleto de sentidos (e de falta de sentido), expectativas, investimentos, desejos, fonte de prazer, que fazem a mediação do sujeito com o real.

Se, na vida adulta, reina a lógica instrumental, o pensamento unidimensional, a concepção do mundo a partir do utilitarismo, do pragmatismo, no universo infantil e criativo

ocorre o exato oposto, prevalecendo o que Kupermann (2003) nomeou de razão lúdica, “na qual a imaginação é parte constitutiva do trabalho psíquico de construção da realidade que opera no jogo infantil e nos processos de criação sublimatória” (KUPERMANN, 2003 p. 91).

Pode-se dizer que o palhaço participa desta forma de construção da realidade, não só a sua realidade não é idealizada, como ainda inclui em seu escopo, de modo explícito ou implícito (mesmo que ele não faça ou diga nada, sua figura grotesca já sinaliza muito), a dimensão do limite, da finitude, do ridículo e da morte. Brincar e criar são as duas atividades que o palhaço melhor desempenha. Por meio delas, ele produz um rearranjo prazeroso dos elementos da realidade, sem rejeitar a existência dos elementos desprazerosos e desagradáveis.

Mas como estes processos ocorrem aliados ao humor? A metapsicologia do humor (FREUD, 1996h) consiste em uma transferência de libido, tal como acontece nos processos de enamoramento, nos quais ela é transferida pelo enamorado para a representação que este faz de seu amado. A mesma transferência libidinal parece ocorrer nos tratamentos das paranóias, retirando-se a ênfase psíquica das ideias delirantes superinvestidas pelos paranóicos. Mas, no humor, o processo é bastante peculiar: a ênfase é retirada do eu e transposta para o supereu que, diante do eu diminuto, ri de suas desinvestidas preocupações. Certamente, esse não é um processo consciente que possa ser operado racionalmente pelo sujeito. Mas, esse processo, por si só, não garante a realização de um feito humorístico, pois o supereu engrandecido pode desdenhar das preocupações do eu de diversas formas. Para rir e fazer rir delas, é preciso um componente de brincadeira e criação.

Freud diz, ainda, que, no humor, acontece um triunfo do eu, esse mesmo que foi desinvestido. Como conciliar estes dados? Para Kupermann (2003), não se trata de um “triunfo do eu que se quer imperecível, mas com a afirmação rebelde e teimosa do erotismo e do desejo frente às adversidades do real” (KUPERMANN, 2003 p. 57). A partir disso, pode-se concluir que o triunfo de que se trata não significa algo como estar acima das adversidades, intocado por elas, mas, sim, a capacidade de sair delas vitorioso.

4.1 A desidealização operada pelo humor

Aparentemente, o herói e o humorista guardam em si muitas semelhanças. Ambos são alvo de identificação para o público, são dotados de grandeza, elevação, dignidade e rebeldia no enfrentamento das adversidades. Entretanto, uma observação mais detida revela que a postura deles é radicalmente diferente. Em "Personagens psicopáticos no palco", Freud

(1996b) aborda o herói trágico e retrata-o como aquele que age de acordo com seu desejo. Rebelando-se contra as divindades, o herói encontra o mais intenso sofrimento e o vive com certa “satisfação masoquista”. Além disso, ele é dramático, trágico e não inspira nenhuma comicidade, não sugere humor nem sequer minimamente.

Enquanto a dignidade e a elevação do herói estão ligadas à sua imagem quase sempre bela, altiva, ereta, sua atitude de (pelo menos aparentemente) sacrificar-se, arriscar-se por um bem maior ou um objetivo elevado, o humorista está sempre acompanhado do patético, do ridículo, do grotesco, “devido ao esvaziamento do ego que vem denunciar a falência das aspirações narcísicas idealizadas” (KUPERMANN, 2003 p. 123).

O herói quer se enfatuar, ser reconhecido como autor de um grande feito, e acredita-se de certa forma onipotente pois “nada lhe pode acontecer”. O humorista segue na via oposta, parte de uma destituição narcísica e não investe em um feito extra-humano, pelo contrário, escancara e ri da condição humana justo naquilo que remete à falta, à castração. Ele não espera que um acontecimento milagroso extraordinário venha salvar-lhe desta condição e ri dela enquanto trata das dimensões mais ordinárias e pueris da vida e, de dentro delas, cria e eleva a plateia ao extraordinário.

Se o humorista serve a uma ilusão, tal como diz Freud (1996h), não poderia ser uma ilusão idealizadora, a crença na possibilidade de alcançar um ideal, pois, como diz Freud em “O futuro de uma ilusão” (1996i), esta quimera é restritiva: a luta pela preservação de um objeto idealizado é impossível já de saída. Em oposição a isso, o humor é rebelde, libertário e não resignado (Freud, 1996h).

De acordo com Kupermann (2003), “o ato humorístico consiste, sobretudo, em uma desidealização” (p. 125/126). Para compreender esta afirmação é importante considerar a formulação da idealização que foi realizada por Freud em um texto contemporâneo ao “Humor” (1996h), a saber, “O futuro de uma ilusão” (1996i). O argumento central deste texto é que a humanidade criou a religião para escapar da angústia decorrente do estado de desamparo do qual o sujeito é filho. Assim, a partir de um funcionamento infantil de idealização narcísica, criou-se a ilusão da existência de uma divindade onipotente, infinitamente engrandecida, que a todos protege, a qual resulta na criação de uma *Weltanschauung* (visão de mundo) fornecedora de explicações sobre toda a ordem que rege o universo. Assim, enquanto a religião situa-se no cerne desse par conceitual desamparo-idealização, o humor estaria em outra posição frente ao desamparo, a qual não visa negar esse dado da condição humana. O humor pode até minimizar o impacto dos conflitos existenciais,

mas esta é uma consequência que, assim como o riso, vem por acréscimo, não sendo objetivada.

“Assim, se o humor é ‘o triunfo do narcisismo’, a ‘afirmação vitoriosa do ego’, é também a figura suprema do descentramento, do desapego narcísico” (KUPERMANN, 2010 p. 4) e dos ideais reguladores da vida social. Isso não significa uma postura ausente, excluída do laço social. Somente considerando os ideais se torna possível questioná-los por meio da bobagem.

4.2 O grotesco

O termo grotesco, cunhado no final do século XV, tem por referência um tipo de pintura ornamental encontrada nos subterrâneos das termas de Tito, em Roma, a qual foi chamada de *grottesca*, do substantivo *grotta*, gruta em italiano. Essas pinturas se caracterizavam por misturar formas humanas, animais e vegetais. Desde o início, o estilo se destacava por representar o universo de forma extremamente peculiar, mesclando formas existentes para criar formas inexistentes, indo na via oposta das representações artísticas que figuram a perfeição e a estabilidade. O grotesco dá lugar ao corpo inacabado, à morte e a vida em sucessão (KUPERMANN, 2003).

Esse termo foi, posteriormente, utilizado para se referir ao movimento que reagiu à estética clássica antiga e à estética do belo, produzindo caricaturas “acentuadas até o impossível” (SCHENEEGANS *apud* KUPERMANN, 2003 p. 331). Nos festivais e carnavais de rua que ocorriam durante o verão na Europa medieval e renascentista, podia-se encontrar manifestações da cultura popular que se expressavam através do realismo grotesco (BAKHTIN *apud* KUPERMANN 2003).

De acordo com Slavutzky e Kupermann (2005), o realismo grotesco é uma categoria estética que se caracteriza pela percepção carnavalesca do mundo e pelo princípio do rebaixamento. A carnavalização se refere a uma forma de visualização da vida que sublinha seu aspecto transitório, no qual se evidencia o movimento. Nela, são valorizadas as oposições, vida e morte, por exemplo, pois é pela existência de um que o outro também pode existir. Carnavalizar é celebrar o viver, a vida exatamente como ela é. Assim, a feiúra, a desproporção, a imperfeição exercem maior fascínio que a beleza, o equilíbrio e a perfeição, dado que estes não são tão próprios da vida. O riso grotesco é ambivalente: amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN *apud* SLAVUTZKY e KUPERMANN, 2005), mas é,

também, festivo, coletivo, não-individual e universal, na medida em que atinge indiscriminadamente a todos.

Rebaixar se refere a aproximar da terra, ao sentido da vida material e corporal, em oposição à elevação e à transcendência. O rebaixamento é o extremo oposto da idealização, expectativa de que o objeto corresponda ao ideal, que possa tornar completo aquele que a ele se associa.

O grotesco parece, assim, ter íntima semelhança com o humor, uma vez que ambos parecem contrários à idealização. A comicidade do grotesco está nessa desidealização que, por si só, não basta para ser humorística. Para que ele tome parte no humor, faz-se necessária uma postura que sustente o não-ideal, proclamando que o mundo não é tão perigoso quanto parece. É preciso, portanto, que o grotesco não se importe em sê-lo (tal como o palhaço não se incomoda em ser ridículo) e, assim, essa postura produzirá um desmascaramento das idealizações tácitas que se faz na vida, o que produz o riso que, como explica Lacan, está sempre ligado ao desmascaramento (1999).

Tudo o que se diz do grotesco vale para o palhaço, que, embora não tenha nascido na Idade Média (não se sabe precisar quando ele surgiu, mas, conforme dito no capítulo 2, toda comunidade humana possuiu alguém que risse e fizesse rir do fato de as pessoas serem ridículas), teve ali, nas feiras, um espaço privilegiado para se desenvolver, devido à afinidade com a estética grotesca então em voga.

Em seu livro dos chistes, Freud (1996a) cita as formulações de Fischer a respeito do *Witz*, nas quais ele afirma que este se relaciona com o cômico através da caricatura, que se situa entre ambos. A caricatura é uma manifestação artística cujo princípio não se centra na reprodução da beleza, da idealização, da elevação, mas, sim, no disforme, pela desproporção, pelo exagero, características que a situam dentro da categoria estética do grotesco.

A comicidade interessa-se pelo feio em qualquer uma de suas manifestações: se for ocultado deve ser descoberto à luz da maneira cômica de olhar as coisas; se é pouco notado afinal, deve ser apresentado e tornado óbvio, de modo que permaneça claro, aberto à luz do dia (...). Dessa maneira, nasce a caricatura (*apud* FREUD, 1996a, p. 22).

O interesse pela feiúra no cerne da investigação acerca da comicidade parece poder indicar algo sobre a relação entre o feio, o estranho e o cômico. Mas afinal, o que há de jocoso na feiúra? O exame do grotesco parece capaz de elucidá-lo.

O grotesco não tem por intenção representar o feio enquanto padrão estético diferente do ideal de beleza vigente, mas, sim, “direcionar os holofotes para dimensões da vida às quais a arte idealizante insistia em manter ocultas” (KUPERMANN, 2003, p.331). Revisando os

estudiosos do grotesco, Kupermann traz algumas definições importantes. De acordo com Kayser (*apud* KUPERMANN 2003), “o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” (p. 333). Para o autor, este alheamento se refere à perda de fundamentos sofrida pelo mundo moderno, desagregação vivida e sentida a partir da queda de um de seus pilares fundamentais: Deus. Nesta compreensão do grotesco, está presente, também, o horror da consciência assaltada por forças ocultas.

Apesar de Kayser (*apud* KUPERMANN, 2003) afirmar o caráter tragicômico do grotesco, ele acentua sua dimensão de horror através da automatização (algo ocorre absolutamente a despeito da vontade do sujeito, e inclusive em oposição a ela) e da desagregação, as quais também estão presentes na definição do estranho de Freud, como foi dito, associado ao retorno do recalcado, à compulsão, à repetição e à angústia de castração. Isso nos permite compreender a estranheza grotesca freudianamente e afirmar que o grotesco é estranho por corporificar o desconhecido através do conhecido, algo que, sendo parte do universo conhecido supostamente dominado pelo homem, é, também, alheio a ele. Lacan criou uma expressão que contribui de forma bastante precisa para esta temática: a extimidade - algo que, em sendo externo, é também íntimo, como o inconsciente, como o vazio. É curioso observar na prática docente que, apesar de o vazio ser irreduzível a outros termos e de difícil simbolização, as pessoas conseguem compreendê-lo razoavelmente, mesmo que não consigam dele derivar as últimas consequências ou mesmo que não se dêem conta de senti-lo.

Na definição de Schelling (*apud* KUPERMANN, 2003), estranho é aquilo que “deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, e, portanto, correlaciona-se com o cômico que, para Fischer e Freud, corresponde ao feio que estava oculto e foi tornado óbvio, “aberto à luz do dia”. Ambos aproximam-se do grotesco cujo trabalho também “parece ser contrário ao (...) das forças idealizantes que nutrem o recalco (...)”. Assim, pode-se sugerir que essa porção da realidade que se distancia do ideal e que é grotesca provoca horror no estranho e riso no humor, porque, neste último, ela é sustentada por uma postura que, apoiada no supereu, desmascara a face aparentemente horrível da realidade.

4.3 O estranho, o grotesco e o palhaço

Em seu texto intitulado “*das Unheimliche*”, Freud (1996f) explica que a experiência do estranho tem por característica principal a paradoxal sensação de que se está diante de algo radicalmente desconhecido e que, concomitantemente, possui algo de familiar, embora seja impossível recobrar de onde vem tal familiaridade. Por isso, o estranho por si só não pode ser

traumático, pois guardará a impressão do já sabido. Isso não exclui a possibilidade de sua forma de apresentação ser agressiva, ou súbita (por exemplo) e o sujeito não disponibilizar de meios para simbolizar a experiência – o que poderia torná-la traumática. Acrescenta, ainda, que o estranho se aproxima da repetição, pois provoca tanto a sensação de desamparo, quanto a de estranheza, presentes no sentimento de que algo retorna independentemente da vontade daquele que realiza a repetição.

A partir disso, ele traz uma série de exemplos que o levam a se interrogar acerca da fronteira entre a estranheza e a comicidade, uma vez que o estranho parece curiosamente capaz de suscitar tanto o horror quanto o riso, duas sensações aparentemente opostas. Ambos os efeitos vêm acompanhados de certa surpresa, choque e expectativa. A investigação da relação e da fronteira entre estes dois fenômenos, tanto enigmáticos quanto pouco explorados (o estranho e o riso), parece poder contribuir para a sua compreensão.

Para exemplificar tal ideia, Freud (1996f) cita a experiência pessoal na qual, caminhando em uma tarde de verão em uma pequena cidade italiana, encontrou-se por três vezes na mesma rua, onde só se via mulheres pintadas nas janelas, e, dali, tentava se esquivar, mas não conseguia. Cita, ainda, outros exemplos da linha tênue entre comicidade e estranheza retirados de textos e cenas de comediantes, nos quais, por exemplo, um personagem de Nestroy se desespera ao ver o que julga serem fantasmas.

Delineando a distinção entre o estranho e o riso, Freud (1996f) afirma que ela se situa na distância entre a experimentação do estranho e a sua contemplação no universo da imaginação. Na estranheza, ocorre um confronto irreconciliável entre o que se julga ser dado de realidade e o que é fantástico e sobrenatural. Porém, se este fantástico se apresenta dentro de uma experiência que se sabe não pertencer à realidade, como na literatura, no teatro e etc., a referida experiência de horror não será vivenciada, mas, sim, contemplada por um espectador que tende a colher como efeito o riso.

Isso não impossibilita que a experiência do estranho possa se dar no campo da ficção, pois, nela, o autor pode conduzir o receptor da obra a julgar que ela trate da realidade e, em meio a isso, inserir um elemento ficcional. Esse tipo de obra difere dos contos de fadas e outras nas quais os fatos, desde o início, não obedecem às regras da realidade. Embora essa seja uma explicação coerente, ela não esgota a questão, pois, resta uma dúvida: será que, realmente, existe uma separação tão nítida entre a realidade e a pura imaginação?

Tal discussão pode ser enriquecida pela figura do palhaço, que é grotesco, e produz, não só o riso, como o medo, principalmente em crianças. Seria possível afirmar que o palhaço é estranho?

O estranho descrito por Freud (1996f) remete às reminiscências das experiências infantis com o mundo, das quais resultou um sentimento ilusório de onipotência. Essa ilusão foi recalçada e substituída por uma cosmologia lógica, cientificista, coordenada pela coerência, pela não contradição. De repente, ocorre uma situação que não se encaixa nada bem nessa forma de pensamento, trazendo à tona e confirmando algo deste antigo pensamento recalçado, e, puxando este fio, remete ao fim do novelo, no qual se encontra a crença de onipotência.

É curioso observar que, no léxico comum, quando uma criança chora diante de uma pessoa, situação ou figura, diz-se que ela a está estranhando. Portanto, pode-se dizer que as crianças (e também alguns adultos) estranham os palhaços, ou seja, o reconhecem como estranho, e só se pode reconhecer aquilo que já é conhecido.

Ao nascer, o sujeito acredita que tudo o que existe é o que ele vê, e que tudo aquilo que é por ele visto faz parte de seu corpo. Isso equivale a supor que não haveria desencontro entre o querer e o poder, pois tudo está sob o seu controle. Uma das possíveis compreensões que Freud nos fornece da infância é tomá-la como um tempo no qual esse eu primitivo e onipotente vai sendo barrado e delimitado para constituir o eu adulto, assim, o sujeito vai conhecendo os limites de seu corpo e descobrindo que é um objeto dentre outros que existem no mundo (1996j). Nesse momento, a criança precisa representar os dados de realidade que lhe trazem informações sobre como o mundo é, estando entre a concepção fantasística e a real. Suas brincadeiras demonstram isso: nelas, é possível voar e ser fada ou herói, embora se saiba que tudo isso é fantasia. O palhaço é a figura que, nesse momento, vem, como se diz, “colocar o dedo na ferida” da criança que está lutando entre admitir e negar os limites, pois ele os representa. Ele é estranho, ridículo, grotesco, é uma figura que habita, concomitantemente, os universos da fantasia e da realidade, mas, em nenhum dos dois, essa figura se apresenta mágica, plena, onipotente. O palhaço afirma a imperfeição nos dois campos. Assim, ele presentifica a inadequação, que é tanto estranha quanto familiar para a criança, e diz de um ponto que ela gostaria de poder negar, mas que se mostra cada vez mais incontornável.

Ao citar o medo infantil de palhaços, não se pode deixar de lembrar um episódio fantástico ocorrido com o palhaço Arrelia. Ele relata que, certa vez, tendo entrado no picadeiro, viu que uma criança começou a chorar desesperadamente. Ao ver esta cena, começou, também, a chorar copiosamente, chorava tanto que a criança parou de chorar, começou a observá-lo, pegou sua chupeta e lhe ofereceu. Embora seja impossível interpretar a atitude desta criança, parecer possível afirmar que o que começou como estranhamento deu

origem a uma identificação tal que ela ofereceu a ele o seu consolo.

Não se pode precisar o momento da vida em que o recalque mencionado acima ocorre, até mesmo porque ele não ocorre em um momento pontual. Assim, parece que o medo infantil do palhaço está intimamente ligado ao estranho e relacionado ao fato de ele presentificar a incoerência que ela precisa recalcar - o universo grotesco e fragmentado, ameaçador da ordenação que ela precisa fazer. Além disso, ele representa as sedutoras ideias que ela, com sofrimento, precisou abandonar (Freud, 1996f).

Para Bakhtin (*apud* KUPERMANN, 2003), a vinculação do estado à igreja na Idade Média fez com que, comumente, se reconheça este período como marcado pela imutabilidade das regras associadas à seriedade e à rigidez. Porém, de acordo com Bakhtin (*apud* KUPERMANN, 2003), ao lado da cultura medieval “oficial”, endossada pelas instituições religiosas, a cultura popular era marcada por festividades, pelo riso e pela comicidade. As expressões artísticas populares encontravam sua expressão máxima no “realismo grotesco”, que pode ser definido pela percepção carnavalesca do mundo e pelo princípio de rebaixamento. O mundo carnalizado das festas era o universo de mistura, de excesso, da celebração da porção não elevada da existência, sua dimensão carnal, do corpo que se degrada, transforma, que sente prazer e que tem orifícios, excrementos, que morre tanto quanto dá a vida. Não por acaso, a origem do palhaço tal como o conhecemos hoje está, justamente, neste período, mais especificamente, na *Commedia dell'arte*, nos bufões das cortes, jograis, nos charlatões, prestidigitadores e saltimbancos das feiras.

De acordo com Caldas (2010), a diversidade de vozes concomitantes presentes no espaço das feiras, através das manifestações dos jograis e saltimbancos, a mistura de ideologias e línguas, levou Bakhtin a formular as noções de plurilinguismo e de carnavalização, termos que nos ajudam a compreender o que estava na atmosfera destas feiras:

a pluralidade de línguas subverte termos, conferindo-lhes novo sabor, segundo o momento e as condições circunstanciais de enunciação. No plurilinguismo, as condições pragmáticas do discurso são mais importantes que o uso ou a tradução tradicional de palavras estrangeiras. Essa irreverência e liberdade de uso acabam por se constituir em uma carnavalização das línguas protocolares. (CALDAS, 2010 p. 228/229)

“Em outro plano, centrífugo à esfera de poder, nos palcos das barracas de feira, saltimbancos e jograis arremedavam línguas e dialetos, desenvolvendo a literatura das fábulas, das canções populares, dos provérbios, das anedotas” (BAKHTIN *apud* CALDAS, 2010). Assim, a cultura cômica popular medieval representa a essência do palhaço. Seu riso festivo

era o riso universal que parte de todos e tem, todos, como alvo. É, também, ambivalente, relativizador, burlador e sarcástico, capaz de unir opostos inconciliáveis, sendo, concomitantemente, maldoso e afável.

O palhaço parece ter trazido da Idade Média a concepção desse mundo grotesco, carnavalizado, no qual a condição humana é observada sem máscaras, tanto naquilo que ela possui de próxima ao animal, quanto naquilo que ela possui de extremamente humano: a capacidade de rir, criar símbolos, fazer chistes e poesias abusando do sentido, do não-sentido e do duplo sentido.

Bakhtin (*apud* KUPERMANN, 2003) chama a atenção para o fato de que o realismo grotesco ri das figuras do medo, debocha do amedrontador, do terrível, da morte, do demônio, transformando-os em “espantalhos cômicos” e transformando o terrível em uma “bobagem alegre”, de modo semelhante (como já foi dito) aos “palhaços” que representavam figuras temíveis em rituais. Essa postura pode ser compreendida pela explicação freudiana do humor, na qual, este representa, exatamente, uma operação de transformação das fontes de sofrimento em fontes de riso, carnavalizando as preocupações do eu, pode-se dizer, “bakhtinianamente”. Tal como Caldas (2010) afirma acontecer quando o novo é acolhido no plano do amor, “Não se trata tampouco de calar essas vozes [do supereu], mas de carnavalizar seus ditos, subverter pela ironia e pelo riso a tolice do significante, viver como tragicomédia o que não se calcula.” (p.231).

O romantismo tenta recuperar a alegria grotesca para espantar seus fantasmas modernos, mas não consegue reeditar a mesma carnavalidade e, desta forma, também não consegue experimentar na própria carne essa percepção do mundo calcada no riso universal e ambíguo.

Dessa forma, não sendo capaz de alcançar a mesma potência, o neogrotesco também não possui a mesma força transformadora sobre os motivos de temor que deveriam permanecer secretos e ocultos. Assim, o grotesco se apresenta como estranho, alheado, não alcançando a comicidade (KUPERMANN, 2003).

Apoiado em Bakhtin, Kupermann (2003) defende que o grotesco humoristicamente abordado e capaz de produzir o riso é o mesmo que causa horror e está presente no estranho, abordado tanto em Freud quanto na literatura de Hoffmann (*apud* FREUD, 1996f).

Para Kupermann (2003), a vivência unilateral do horror não é própria do homem, mas da modernidade, na qual a angústia o assalta diante do assenhoreamento do eu em sua própria casa. Tal explicação precisaria ser problematizada antes no âmbito subjetivo que no histórico, pois, desta forma, o homem medieval não poderia vivenciar o estranhamento com horror e o

moderno não poderia experimentá-lo humoristicamente. Embora seja importante e pertinente, tal discussão exigiria recursos indisponíveis para o momento, como casos clínicos que exemplificassem experiências subjetivas com o estranho. Diante disto, a questão ficará reservada para outro momento. Porém, cabe trazer à discussão, nessa dissertação, a melancolia de certos palhaços que são capazes de fazer o outro rir diante de suas misérias, mas incapazes de rir de si mesmos. Alguns palhaços parecem estar diante de uma verdade triste, de uma vida desencantada. Embora assumam a postura humorística que diz: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de uma brincadeira de crianças, digno de que sobre ele se faça uma pilhéria” (FREUD, 1996h, p. 194), eles mesmos parecem não achar graça desta piada.

Se, de acordo com Freud, o riso do chiste advém de uma economia na despesa com a inibição, o cômico, de uma economia de catexia e o humor, de uma economia na despesa com sentimento aflitivo, estes palhaços tristes talvez não consigam realizar essa operação psíquica de não investimento no sentimento aflitivo. Ou, talvez, não consigam alcançar a plena potência grotesca, sua força regeneradora. Outra possibilidade é a de que, com sua tristeza, guardem espaço para o valor trágico da falta em meio ao riso que a palhaçaria provoca.

4.4 O palhaço, o humor e o chiste

Para Slavutzky e Kupermann (2005), tanto as piadas quanto o humor podem ser considerados como manifestações chistosas. Mas se considerarmos que Freud (1996h) nos diz que o humor apresenta uma dignidade que não está presente na comicidade e no chiste, parece haver diferenças entre estas categorias. Além disso, a dimensão significativa não somente se destaca como serve para definir o chiste, o que, aliás, o coloca entre uma das formações do inconsciente (LACAN, 1999).

O fato de não representar um chiste não diminui em absolutamente nada o valor do humor, serve apenas para delimitá-lo. Isso, obviamente, não impede que um chiste seja humorístico, mas nem toda manifestação do humor se dá sob a forma de *Witz*, assim como nem todo *Witz* pode ser considerado humorístico, dado que, como já foi dito, este requer certa elevação sobre o sofrimento, o que pode não estar presente no dito espirituoso.

De acordo com Slavutzky e Kupermann, o humor “é uma modalidade de percepção ativa que capacita o sujeito a rir não apenas do outro, mas, também, e, sobretudo, de si mesmo, gerando potência e alegria onde se esperava apenas dor. Seria trágico... se não fosse cômico. Pode-se ainda defini-lo como a habilidade de se aceitar que toda verdade é parcial,

que o ser humano é insuficiente e que é quando a vida aparenta imperfeição que vale entoar uma boa gargalhada” (2005 p. 8). Essa definição do humor cabe, perfeitamente, para definir o palhaço: ele ri de si gerando alegria exatamente no ponto em que, normalmente, se poderia encontrar dor – quando se é insuficiente e imperfeito. Logo, pode-se dizer que: o humor que o palhaço faz é, exatamente, o mesmo que a psicanálise define, ou, ainda, de forma mais ousada, que ele é uma personagem fundada a partir do humor, tal como a psicanálise o descreve, confirmando-a.

Mas as semelhanças não param por aí. “Nômade, o humor afirma a liberdade do pensamento, não tendo propriedade para valorizar ou defender” (SLAVUTZKY & KUPERMANN, 2005, p. 10), o que lhe permite questionar qualquer coisa. “Desnaturalizar o pensamento, descobrindo facetas originais e inesperadas da nossa experiência de viver” (SLAVUTZKY & KUPERMANN, 2005, p. 10). Tais descrições do humor, fornecidas pelos mesmos referidos autores, aproximam-no do palhaço, que é definido como perdedor e transgressor, que questiona a ordem estabelecida, as “verdades” e, em última instância, qualquer associação entre significante e significado.

Para Slavutzky e Kupermann (2005), o humor possui três dimensões. Uma ética, que se refere à sua intenção de atestar uma postura afirmativa e não melancólica diante do real. Uma estética, expressa pelo fato de que o dito humorístico depende de um certo jeito de se dizer para que a graça possa ser produzida como efeito. E, finalmente, há, ainda, a dimensão política, “relativa ao posicionamento do sujeito em face dos ideais e das idealizações compartilhadas na vida cultural” (p. 26). “Perde-se a vida, mas não a ocasião de bendizê-la com um triunfante e ousado dito espirituoso” (p. 27)

De acordo com Kupermann (2005 e 2003), o humor possui uma ambivalência que lhe é muito característica, assim, toda compreensão unidimensional produzirá uma incompreensão. Ele versa acerca da morte e da vida simultânea e inseparavelmente. A imbricação de suas três dimensões é o resultado de um poderoso e revolucionário processo psíquico, no qual se passa a extrair graça precisamente da desgraça, sem negar o sofrimento e sem se deixar afetar por ele.

Tendo o humorista sido definido ao longo deste percurso, pode-se agora defender explicitamente uma posição já sinalizada: o palhaço é a expressão princeps do humorista tal como a psicanálise o compreende, pois partilha destes mesmos componentes que o deslindam. Para Kupermann, “a principal característica do humorista [é] ousar rir de si mesmo” (SLAVUTZKY & KUPERMANN, 2005, p. 32). Em relação ao palhaço, pode-se dizer que sua principal característica é rir de seu ridículo.

Essa aproximação ajuda a compreender o fenômeno produzido por ele nos hospitais. Como foi dito, seu objetivo não é, jamais, distrair as crianças internadas de seu sofrimento, mas possibilitar que elas consigam acolher tanto sua dimensão doente quanto a saudável para estarem vivas e respeitarem sua infância mesmo ali no hospital. Além disso, no contexto hospitalar, vida e morte, saúde e doença são dicotomizados, de modo que, onde uma está, a outra não pode estar. E, na verdade, não é bem assim, a criança doente está também viva e o seu interesse pelo brincar continua saudável. Nos palhaços, “vida e morte compartilham o mesmo espaço, sem cobrar nada uma da outra”, o que lhes permite produzir o riso mesmo em crianças em estado terminal.

Através da já explicitada operação psíquica realizada pelo humorista, este consegue produzir um distanciamento da realidade e, assim, rebaixar o sofrimento. Eis o que o palhaço faz, e que pode ser exemplificado pelo trabalho que alguns deles realizam nos hospitais. Lá, eles não menosprezam a situação de fragilidade na qual, em geral, as crianças, seus familiares e até os profissionais de saúde se encontram. Não menosprezam porque não se trata de prezar, nem a mais nem a menos. A morte e a vida são dados que não possuem nenhum valor a priori. A realidade enquanto tessitura simbólico-imaginária as impregna de significação, mas o processo humorístico permite, por meio do distanciamento, questionar isso. O chiste, por sua vez, vem fornecendo outras significações. E, assim, utilizando-se destes dois dispositivos, o palhaço consegue extrair luz da própria desgraça, questionando seu sentido, e propondo novos sentidos a partir do não-sentido. Assim, os palhaços resolvem brincar mesmo com as crianças aparentemente mais debilitadas, examiná-las, pedindo para que passem com um ferro de brinquedo, e diagnosticar: “Está passando bem!”

O distanciamento é possível porque o humorista se identifica, até certo ponto, com o pai (FREUD, 1996h). Freud diz isso tendo em mente o consolo que o pai/humorista oferece (ao minimizar as preocupações do eu). Com Lacan, compreende-se o pai como aquele que opera a castração, fazendo valer a lei que barra o sujeito, dizendo que não é possível, a partir de dois, se fazer um. A partir de tais noções, pode-se dizer que o humorista se identificaria com o pai numa operação em que ele faz a castração operar sobre si mesmo. Se o humorista identificado ao pai oferece um consolo, e a função paterna é a de castrar, podemos compreender que este alento advém da própria castração, constituindo um bem dizer sobre ela.

O humorista assume, até certo ponto, a função de pai castrador ao dizer (a partir do supereu inflado) que determinada preocupação do eu é pequena e desnecessária, pois o subtítulo é: “suas preocupações não são tão importantes, você não é tão importante”, como diz

a si mesmo o já citado humorista que vai para a forca na segunda-feira. Não ser tão importante é libertador, permite a fruição de qualquer coisa, sem pretensões e obrigações a priorísticas que aumentam o desencontro e o investimento no impossível em detrimento do possível.

Mas a afirmação de que o palhaço seja um humorista não esgota a questão. Conforme já foi dito no capítulo anterior, a palhaçaria também guarda muitas semelhanças com o mecanismo do chiste, o que nos permite dizer que o palhaço é um humorista que faz chistes. Quando um chiste é realizado por um humorista, ele ocupa o lugar da primeira e da segunda dentre as três pessoas necessárias à ocorrência de um chiste. Ou seja, ele é o alvo da própria piada. O curioso é que aquilo que nele é alvo da piada (a própria incompletude) está presente no terceiro e é, por isso, que ele pode compreender e rir. Logo, o palhaço realiza um curto-circuito nessas posições sem deixar de preservá-las.

4.5 Da tragédia à comédia, só falta o humor

O ser humano comum regula sua conduta a partir do que é preciso fazer para não se arriscar a morrer e, com isso, mostra que, naquilo que o homem se impõe como deveres, há somente o temor de correr os riscos que surgiriam caso ele não se impusesse tais deveres. “É mais cômodo sujeitar-se ao interdito que incorrer a castração” (LACAN, 2008 p. 367). Ocorre que “O ordenamento do serviço dos bens não resolve, no entanto, o problema da relação atual de cada homem, nesse curto espaço de tempo entre seu nascimento e sua morte, com o seu próprio desejo.” (LACAN, 2008, p. 364).

Em seu seminário sobre a ética da psicanálise, Lacan afirma que “a ética consiste essencialmente (...) num juízo sobre nossa ação” (2008, p. 364), esse juízo não avalia se ela é boa ou má, pois, quanto ao bem, deve-se sempre perguntar: isto é o bem para quem? Pergunta que permitirá observar que o bem é sempre circunstancial e parcial. O juízo ético antes incide sobre avaliar o que existe e o que não existe. Assim, o juízo final seria: Agiste em conformidade com o seu desejo? Pois esse, incontestavelmente, existe. De resto, para o bem de quem ele serve, há de ser uma pergunta tautológica que pode remeter ao infinito. Não ceder ao seu desejo é, por exemplo, a postura ética dos heróis trágicos, como Antígona e Édipo, que não se deixaram levar pelo serviço dos bens, pela ordenação moral que utiliza critérios universais para avaliar os objetos. De acordo com Lacan (2008), Antígona se justifica diante de Creonte (tirano que proibiu o enterro de quem atentasse contra a cidade, como foi o caso de Polinice, irmão de Antígona) dizendo: “É assim porque é.” Ela não recorre a Zeus,

não diz que precisa enterrar o irmão por solicitação dele, não tenta justificar a atitude do irmão, “não evoca nenhum outro direito senão este, que surge na linguagem do caráter indelével do que é.” (LACAN, 2008, p. 329)

Para Lacan, a escolha dos heróis trágicos de Sófocles segue uma direção bem diferente daquela associada ao ser humano comum. Eles assumem os seus desejos e arcam com as suas consequências (Édipo, o de saber sua história, Antígona, o de enterrar seu irmão). Tudo isso, independente de para onde estes desejos irão levá-los. Assim, eles deixam de estar à mercê do destino, consentem com a maldição que os abate, a escolhem, mas não cedem em relação as suas vontades. O anseio de Édipo é saber a chave do enigma do desejo, ele não se detém no limite exterior do desejar, que retém o homem no serviço dos bens, no temor pela morte, que leva a escolher por estar vivo, não importando como. Tanto Édipo quanto Antígona não traçaram o caminho do homem comum, mostrando que é possível abdicar dos bens e do poder em prol da experiência de seu desejo. Eles optaram pela morte escolhida, por não ser, mas não deixaram de seguir o que lhes impunha o desejo. Consentiram até com a maldição, mas não aceitaram ser coadjuvantes do destino, preferindo, até mesmo, não ser, pois, para eles, não bastava simplesmente existir. Eles questionaram o *primum vivere* - primeiro estar vivo (idem).

Mas não ceder ao seu desejo não significa procurar a morte, levá-lo às últimas consequências não significa morrer. De acordo com Rubião (2003), se a posição ética da tragédia, de não ceder ao seu desejo, conduz à morte, a comédia oferece uma posição igualmente ética, porém não trágica, na qual a morte é desviada pela criação de uma via alternativa, radical, que conduz à vida, ou, mais precisamente, ao desejo, sem renunciar ao gozo. Isso não significa de forma alguma uma celebração do bem-estar, como se a afirmação do desejo fosse o acesso às maravilhas. O desejo está fora do campo do bem e do mal. A ética da psicanálise não faz juízo de valor, mas, sim, de existência. O valor é sempre relativo, corruptível, questionável. A existência do desejo se impõe, imperiosamente, independente da circunstância, da avaliação, do contexto (LACAN, 2008) e do julgamento em relação ao valor dos bens.

Na comédia, na palhaçaria, no chiste e no humor, parece possível acolher o desejo e morrer de rir. O desejo é o modo como o sujeito se relaciona com sua falta quando não visa obturá-la, negá-la, desmitificá-la, ignorá-la. Trata-se de um modo de relação que põe os significantes a circular na tentativa de alcançar o inalcançável, objeto capaz de saciar toda força desejante. O caráter fundamental da ação trágica está na presença do desejo e na sua relação com ele – o que faz triunfar o ser-para-a-morte que é o sujeito (LACAN, 2008). Já na dimensão cômica, o triunfo se dá pela escapada, pela fuga da vida a “tudo o que lhe é oposto

como barreira” (LACAN, 2008 p. 367). Ainda, de acordo com Lacan, na comédia também há a visada ética da relação da ação com o desejo, mas, também, nela, apresenta-se o “fracasso fundamental em alcançá-lo” (p. 367), já que ele é inalcançável e, para ser obtido, na tragédia, tem a vida como preço. De qualquer forma, no horizonte do desejo, há tanto a vida quanto a morte, afinal, ele é tributário da linguagem, e, nesta, os significantes adquirem sentido justamente em sua relação com outros, com seus opostos, por exemplo. Assim, a posição ética de agir em conformidade com o desejo é, também, a de tomar uma posição na vida tendo, no horizonte, a existência da morte.

A posição ética da comédia - apresentar o fracasso fundamental em se alcançar o desejo - não corresponde às posições sintomáticas que tomam o desejo como proibido ou impossível e se afastam dele por ele não ser alcançável. Embora saciar o desejo encontrando o objeto que o causa seja impossível, isso não impede o sujeito de desejar, o que, também, não significa escravizar-se nesta busca. Trata-se de uma posição que não pode ser prescrita ou definida. Pode-se dizer o que ela não é, e identificá-la *a posteriori*.

Pode-se dizer que no trabalho do ator de construir seu palhaço, está, em causa, deparar-se com a sua falta e, diante dela, assumir uma posição desejante de fazer triunfar a vida (e o gozo) do ser que sabe que é limitado e mortal. É, justamente, por isso que a dimensão da morte está tão presente no palhaço, porque, ao adentrar nos meandros do próprio desejo, ele encontra a morte, e não a nega, nem sequer barganha com ela ou finge que não a viu. A morte não está presente apenas no fim da vida, ela se presentifica em tudo aquilo que aponta para a finitude, o limite, o não perfeito, o não ideal. Ela pode ser vivenciada a cada vez que se experiencia, na fala, o desencontro entre significante e significado, como exemplifica o grotesco. A morte só pode ser vista em meio à vida, assim, podemos encontrá-la na feiúra, na distorção, no defeito, no desamparo.

A comédia dribla a morte em uma operação não técnica, que a inclui tal como ela é, questionando os significados a ela atribuídos e promovendo um movimento de significação. Por isso, o palhaço pode se encaixar tão bem no contexto hospitalar infantil, pois, para ele, coma é somente o imperativo do verbo comer, então a criança em coma pode ouvir uma canção, ser chamada a brincar. Para ele, a morte e a limitação física existem imperiosamente, mas não impedem ninguém de brincar, por isso, ele, mesmo ridículo, limitado, faltoso, está lá brincando, e a criança, mesmo hospitalizada, também pode fazê-lo. Seu objetivo não é distrair a criança do sofrimento por alguns minutos, mas mostrar que é possível fazer algo com o real.

“Se a tragédia situara-se como a expressão da relação de fatalidade que o homem mantém com a fala, a comédia apontaria para um tipo diferente de relação em que algum

proveito pode ser daí extraído.” (RUBIÃO, 2003 p.70). Desta forma, a comédia poderia ser compreendida como uma forma de relação com a fala na qual não se está à mercê do significante, mas sim o utilizando como instrumento a favor do riso e do prazer. Usá-lo como instrumento significa manejar, lidar com todas as suas “funções”, suas características, desde sua capacidade de promover representação até o vazio do desencontro sempre restante entre significante e significado.

Tanto na comédia quanto na tragédia ocorre uma ruptura com a ordem discursiva estabelecida por meio de um gesto de questionamento radical, que, motivado pelo desejo, interroga as associações estabelecidas entre significantes e significados. Não se pode de forma alguma dizer que esta seja uma atitude na qual o sujeito realiza aquilo que realmente quer, em consonância com sua essência. Definitivamente, não é isso, mas, sim, a afirmação da inexistência de uma essência. O que ocorre é que, sendo o sujeito um efeito da relação entre significantes (como já foi dito anteriormente, na introdução), este ato coaduna com tais significantes e com o vazio de significação que existe entre eles - a dimensão do real que aponta para a inexistência de um saber, no Outro, que diga quem ele é. É a partir deste vazio, e assumindo-o, que se torna possível questionar e romper com o estabelecido, pois a essência deste questionamento é: “porque isso está sendo aceito como verdade se A verdade não há?”. É isso que fazem os heróis trágicos, é isso que faz o palhaço.

No seminário sobre as formações do inconsciente (1999), Lacan sublinha que a comédia e o cômico não podem ser confundidos. Como já foi dito (ver capítulo 3), Freud diferenciou o cômico em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* como um fenômeno dual, mais simples (em relação ao chiste), e uma mera constatação do risível (FREUD, 1996a). Os chistes, por sua vez, adviriam de uma operação psíquica mais sofisticada, que, além de advir de uma operação linguística, ainda conta com a flagrante participação do inconsciente.

Na comédia, assim como no chiste, o Outro permite que os temas mais delicados sejam abordados de formas derrisórias e, assim, o mal-estar que eles poderiam fomentar se transforma em riso e prazer. Mais que isso, em ambas, ocorre uma subversão (tão característica do humor) e a criação de algo inteiramente novo, uma piada, um uso diferenciado para um objeto, em última instância, uma saída. “A comédia veicula um poder restaurador de forjar uma nova saída, uma saída inédita para o sujeito em relação à sociedade, que não está presente na vertente trágica” (RUBIÃO, 2003 p.73). Mas cabe questionar: por que o Outro fornece esta permissão? Por que ele sanciona este novo? A partir de Freud, Rubião (2003) sugere que ele o faça subornado por uma cota extra de prazer, assim como

acontece em qualquer criação literária. O Outro se deixa seduzir por um disfarce estético, tendo em vista que ele produzirá um prazer que funciona como um prêmio de estímulo (*Lustgewinn*).

Parece possível propor que, sendo a comédia e a tragédia duas formas de abordar a relação da ação com o desejo, o humor é o ingrediente que permite que, na comédia, essa ação seja desidealizante, relativize e conduza o herói ao riso e não à morte. Em “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (1996c) questiona o que permite à poesia e à literatura abordar temas que, nas fantasias e devaneios neuróticos, causam repúdio e fazem com que seus autores evitem revelá-los. Ele chega à conclusão que

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces e nos suborna com um prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. (FREUD, 1996c, p.142)

Como afirma Rubião, “a comédia lança mão de uma estratégia que, por estabelecer um novo tipo de relação com a linguagem, permite um tratamento, igualmente novo, para o desejo e as formas do ideal que lhe pretendem fixar uma tradução” (2003 p. 75). Esta estratégia parece ser o humor, o qual fornece a dose de prazer que funciona como prêmio de estímulo, abrindo vias prazerosas para a busca obstinada do herói por seu desejo e possibilitando que ele consiga escapar às barreiras que lhe são impostas.

“Quando o herói cômico tropeça, cai no melaço, pois bem, o sujeitinho continua vivo” (LACAN, 2008 p. 367). Se Lacan afirma que o sujeito continua vivo, e não somente a pessoa, é porque, no tropeço, o herói cômico não se justifica, não finge que não cai, ele permanece ali como sujeito ao inconsciente, como desejante, como representação da parcialidade em meio à possibilidade de plenitude. Se é possível a permanência da vida do sujeito (e da pessoa) nessa circunstância ou em qualquer outra é pelo fato de o humor estar ali presente, desbastando a importância do acontecimento. Assim, “o que nos satisfaz na comédia, nos faz rir, nos faz apreciá-la em sua dimensão humana, não excetuando o inconsciente, não é tanto o triunfo da vida quanto sua escapada (...)” (LACAN, 2008).

Pode-se, portanto, aproximar comédia, chiste, humor e palhaçaria enquanto formas de subverter significações e propor outras que incluam o vazio de significação. Há, ainda, em comum entre estas manifestações o fato de, por meio desta subversão, elas criarem uma forma de afirmar a existência do impossível de ser simbolizado e lidar com ele de forma prazerosa.

Ao utilizar estes termos, torna-se impossível deixar de entrever a semelhança destes processos com a sublimação (como já apontou KUPERMANN, 2003).

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve início a partir do questionamento da existência de relações convergentes entre o fazer do palhaço e a psicanálise. Depois de certo percurso de pesquisa, além de se poder afirmar a concordância entre a arte da palhaçaria e o saber psicanalítico em vários pontos, podemos, ainda, indicar o quanto a análise da prática da palhaçaria ajuda no estudo e na compreensão da psicanálise, sem incorrer no equívoco de simplificá-la ou de imaginá-la, além do que é, inevitavelmente, necessário para que se alcance alguma compreensão.

O eixo principal do questionamento foi se a concepção da palhaçaria acerca do fenômeno humano iria na mesma direção que a da psicanálise; e se o fazer do palhaço seria uma defesa imaginária ou um desvelamento simbólico do vazio real.

Conforme foi elucidado no início deste trabalho, na palhaçaria, acredita-se que todo homem é ridículo, o que significa dizer cheio de imperfeições, que tenta mascarar das mais diversas formas. O palhaço seria aquele que, ao invés de querer ser perfeito, não quer se livrar das imperfeições. E, mais que isso, ele as aceita, as acolhe e as ama, pois sabe que é isso que o constitui, sendo impossível obturar tal buraco. Essa espécie de saber é que lhe permite agir como palhaço, sem se defender, sem ofender a plateia.

É curioso observar que, enquanto o ator não alcança esse saber, não se torna palhaço, o que é visível pelo conteúdo de seus números e, sobretudo, pela forma como os executa. É fundamental lembrar, para justificar isso, que um mesmo número pode ser apresentado por palhaços diferentes com resultados diferentes: um pode obter o riso da plateia, ao passo que o outro não, dependendo da posição a partir da qual cada um deles se apresenta. Isso demonstra que seu trabalho não se embasa em uma técnica que possa ser aprendida ou ensinada. O mesmo pode ser dito em relação ao trabalho do analista, que também não consiste na aplicação de uma técnica, sendo os efeitos da sua intervenção ligados, antes, ao lugar do qual ele fala, mais do que ao modo como ele o faz. A questão é que, tanto o fazer do palhaço quanto o do analista – e não conselheiro ou terapeuta – escapam a qualquer possibilidade de ensinamento no sentido habitual do termo.

Passando pelo estudo dos três registros, foi possível concluir que, embora o palhaço

não deixe de ser cômico e os fenômenos cômicos sejam predominantemente imaginários, ele ultrapassa esse registro e faz uso do simbólico mesmo nos casos em que prescinde da linguagem verbal. A eclosão do riso vem mostrar o desmascaramento que ocorre quando o imaginário tem sua consistência aparente dissolvida no confronto com o real. Tal desmascaramento permite que o simbólico surja e ofereça uma cadeia de significantes novos, diversos dos já fixados, para constituir uma fina borda na hiância que se deixa entrever. Revela-se, assim, um bom exemplo da amarração entre os três registros, pois quando o palhaço leva um belo tropeção, ele não luta para reconstituir sua imagem e fingir que nada aconteceu, nem ofende sua plateia tentando apagar *a posteriori* a fragilidade que se fez ver. Ele ri de seu tombo com total dignidade, levanta, e toma outro. Ele consiste, imaginariamente, naquele que tomba, que dá conta do valor simbólico disso para o Outro, e que sofre por isso no plano do real. Os três registros se articulam apoiando-se ainda mais pelo endereçamento de toda a cena ao Outro, o que constitui sua falta como, também, a falta do Outro.

O percurso pelos três registros tornou pertinente e necessária a passagem para o estudo do chiste enquanto mecanismo simbólico de formação do inconsciente, no qual o não sentido é explicitado pela formação de novos sentidos a partir dele. Concatenando os resultados da pesquisa até esse ponto, concluímos que a estrutura dos números de palhaços é homóloga a do chiste. Considerando o cômico como dual e preponderantemente imaginário e o chiste como triádico e simbólico, a palhaçaria aproxima-se mais do segundo que do primeiro, sem dispensar o humor, no qual o gozo do real encontra uma modalidade de ser.

A conclusão essencial a que chegamos, depois desse percurso de pesquisa, é que há uma estreita afinidade entre a palhaçaria e a psicanálise, afirmação que, a princípio, exigia muito questionamento e cautela, e, agora, nos parece bastante evidente. Cabe, então, começar a descrever em que pontos tal semelhança se situa.

Em seu brilhante texto intitulado “O mal-estar na civilização” (1996j), Freud descreve de forma lúcida e clara a dimensão do desamparo ao qual está submetido o ser humano. Afirma que os sujeitos são acometidos por fontes de sofrimento que lhes atingem, vindas do próprio corpo, finito e limitado, da natureza, imperiosa e indomável, das relações humanas repletas de desencontros e da insatisfação pulsional que, além de inerente ao sujeito (uma vez que o ser humano entrou na linguagem, ele perdeu o instinto e entrou no universo pulsional, onde toda satisfação é parcial, pois ele se relaciona com a linguagem, nunca com a coisa em si), ainda é exacerbada pela vida em civilização, que exige a renúncia pulsional.

Embora seja absolutamente impossível solucionar definitivamente qualquer um desses problemas, há medidas paliativas que podem nos ajudar a encontrar prazer e relativizar a

importância de todo esse desprazer. Essas medidas podem ser classificadas de acordo com três categorias. A primeira se refere à possibilidade de extrair luz da própria desgraça. A segunda, às agradáveis formas de satisfação que, por meio da ilusão, substituem a realidade por uma fantasia, reduzindo o sofrimento, como ocorre nas brincadeiras. A terceira e última é a menos sofisticada, refere-se ao uso de substâncias tóxicas capazes de anestesiarem ou criar sensações de prazer.

Assim, não sendo possível trabalhar pela manutenção da felicidade plena e constante, a humanidade criou dispositivos para evitar o desprazer e obter prazer, os quais alcançam sua eficácia por funcionarem como “medidas paliativas”. Dentre eles, podemos citar a arte, a religião e a ciência. A palhaçaria pode ser compreendida como uma produção que se encaixa entre os dois primeiros tipos de medidas paliativas (extrair luz da própria desgraça e alcançar satisfação por meio da ilusão), pois, como foi visto, o palhaço produz o riso a partir da própria falta, utilizando mecanismos humorísticos nos quais o eu serve a uma “ilusão”, a uma percepção da realidade que desvaloriza as preocupações e sofrimentos.

Seguindo o referido texto, adiante, Freud afirma que, além das já citadas fontes de sofrimento, existe ainda, outra, a saber, a insatisfação pulsional. Novamente, tem-se um problema indissolúvel que, entretanto, pode ser amenizado de algumas formas. Uma delas seria a aniquilação das pulsões, o que não traria muito prazer, mas evitaria o desprazer. Outra seria a reorientação da libido por meio do processo sublimatório, o que possui o inconveniente de não ser um processo conscientemente controlável pelos sujeitos e nem mesmo seria acessível a todos.

Se considerarmos a íntima relação entre arte e sublimação, na qual a segunda origina a primeira e a abordagem da arte, como uma medida paliativa contra o desamparo e o mal-estar, capaz de gerar prazer por possibilitar que o sujeito extrair luz da própria desgraça (FREUD 1996j), pode-se então associar tais noções à compreensão lacaniana da arte como uma criação ex-nihilo (2008). Em seu sétimo seminário, utilizando uma metáfora heideggeriana, Lacan afirma que a criação sublimatória do objeto de arte é feita tal como um vaso. Esse objeto introduz o vazio e o pleno e, desse modo, serve de forma exemplar para representar o gesto artístico. Nada é produzido a partir do nada, mas, sim, a partir do furo, da falta de um objeto completamente satisfatório, de um saber, no Outro, que defina os sujeitos. Em torno deste vazio, então, o objeto de arte se erige, sem preenchê-lo, preservando-o e contornando-o.

Pode-se afirmar, então, que extrair luz da própria desgraça seria equivalente a criar a partir da falta. Assim, pode-se associar humor e sublimação, afinal, ele também é um processo de criação a partir da falta e, justamente por isso, ele pode ser considerado rebelde e não

resignado (como foi trabalhado no capítulo 4 desta dissertação). Através dessa relação, é, ainda, possível aprofundar a compreensão daquilo que Freud está chamando de “extrair luz da própria desgraça”, o que não significa de forma alguma lamentar-se pelo sofrimento num gozo paralisante, como Ismene, irmã de Antígona, que diz: “Ai de mim, pobre de mim” ou “que destino mais desgraçado”, mas, sim, conseguir sair do lugar sem rejeitá-lo ou negá-lo.

Nesse ponto, faz-se necessário aprofundar a questão do vazio na arte e na psicanálise, pois todo o percurso aponta para a conclusão de que é em torno desse ponto que a palhaçaria deve ser compreendida à luz da psicanálise. De acordo com Falbo (2010), a arte fez muitas questões cruciais para a psicanálise avançarem, pois é portadora de uma dimensão simbólica que permite ao analista examinar detidamente fenômenos psíquicos que se apresentam em sua prática de modo fugidivo. Essa dimensão simbólica se refere ao contorno que o simbólico faz no real, o qual é operado pelo psiquismo tanto em suas produções sintomáticas quanto artísticas. Afinal, sintomas, sonhos e obras de arte são produtos do sujeito, não poderiam, portanto, não ter relação com a estrutura deste que os produz. Logo, estudar as manifestações do sujeito é compreender o seu funcionamento.

A referida autora (2010) defende que a relação do sujeito com os objetos é, geralmente, calcada na identificação e na idealização que o primeiro realiza em relação aos segundos. Assim, esses objetos são eleitos por serem investidos como algo que seria capaz de preencher a falta, ocupar o vazio que se encontra no cerne da fundação do ser falante. O objeto de arte seria exatamente aquele que segue na via oposta, isto porque ele é fruto de uma operação que visa exatamente o vazio, sem objetivar negá-lo ou tamponá-lo (como fazem a ciência e a religião). Em última instância, pode-se dizer que o vazio que funda o psiquismo funda também o objeto de arte.

Ao promover a reordenação significante, a arte faz aparecer, para além da imagem, o vazio da Coisa. (...) Se a arte imita, é justamente para afirmar a face do objeto que aponta para a ausência que o institui como significante. Tal como estabelecido no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1964/1990), por meio deste esvaziamento produzido pela operação artística o que se mira não é a dimensão fática do objeto, mas o *a* indicado mais além (...) (FALBO, 2010 p. 117)

O mais além que esse objeto indica é a sua dimensão de incompletude, de falta. Ao fazer um elogio à bobagem, o palhaço questiona o elogiar, a lógica do serviço dos bens, sem eleger outro objeto como perfeito para colocar no lugar, a bobagem não é elevada à categoria de falo, mas sim de falta. Ele não promove uma significação, mas a questiona, como faz, também, de um modo geral, o trabalho da análise e da arte.

No tratamento psicanalítico, portanto, o que possibilita mudanças efetivas não é propriamente o amor, mas o que se decanta, pouco a pouco, do laço transferencial: o objeto reduzido ao real. Objeto que, em decorrência da dificuldade de simbolização da falta, emerge de forma assustadora sobre o fundo de uma realidade angustiante. (FALBO, 2010 p. 118)

O trabalho de análise permite que essa face assustadora do objeto possa ser contornada a partir da simbolização dessa falta. Fugir dela é impossível, pois ela é real, e o real insiste. “A arte, assim como a psicanálise, não se orienta pelo campo dos ideais, mas pelo real: o que não engana” (FALBO, 2010 p.116). Assim, tanto a arte quanto a psicanálise promovem um tratamento para esse real. A palhaçaria realiza especificamente isso, sendo, aliás, o que a caracteriza - a criação do personagem a partir do que o ator tem em desacordo com as definições comuns de belo e bom, portanto, distante do ideal, construindo, assim, o riso a partir daquilo que falta àquele que incorpora o *clown*. O palhaço visa explicitamente isso que define a arte e que almeja a análise, podendo ser, então, considerado uma forma princeps de arte a partir da forma como a psicanálise a compreende.

Falbo (2010) chama a atenção do leitor para o fato de que, afeita ao real, a arte, por vezes, encena modos de satisfação que se situam além do princípio de prazer, próximos da estranheza, e, para exemplificá-lo, cita, dentre outros, a representação de corpos despedaçados em Bosch. Se a arte é capaz de colocar o real em cena de modo não apenas suportável, mas, também, prazeroso, em suas expressões cômicas e humorísticas, isso fica ainda mais patente. O palhaço se situa nesse mesmo local, como foi trabalhado nesta dissertação, possuindo nuances de estranheza que promovem medo em muitas crianças. Entretanto, graças ao dispositivo humorístico, ele é capaz de colocar em cena o estranho de modo prazeroso. Embora, algumas vezes, prefira fazê-lo de modo assustador, como faz o bufão espanhol Léo Bassi, ainda assim, a dimensão do prazer não se perde.

Tendo em vista o trajeto descrito, conclui-se que a produção do palhaço é fruto de uma operação sublimatória e genuinamente artística nos moldes da compreensão psicanalítica de arte. Na palhaçaria, humor e chiste são os instrumentos por meio dos quais se tece um objeto simbólico que guarda o vazio dentro de si. Parece possível afirmar que essa tessitura constitui um fino semblante.

De acordo com Miller (1994), o semblante tem por função velar o nada e, até certo ponto, ele consegue enganar, iludir, ludibriar, afirmando a existência de algo por sobre o nada. Nessa vertente de afirmação, de tamponamento do que não há, está o semblante fálico, o qual acaba sendo frágil e cômico, pois é possível, por meio de um semblante, dissimular que o nada não exista, se é, justamente, a sua existência que causa o semblante. O vazio é a verdade

que subjaz ao semblante e ele é capaz de escondê-la até certo ponto, mas ele não consegue enganar por completo, acaba sempre por deixar pistas, pois, é, na própria operação de velar o nada, que o semblante o desvela.

Lacan (2009) refere-se ao semblante como litoral entre o simbólico e o real, metáfora bastante elucidativa, que nos permite vislumbrá-lo como esse entre, cujo formato se delinea e dele participam. Brodsky (2008) afirma que toda comédia gira em torno de desferir golpes ao falo e de descobrir sua estrutura de semblante, e Rubião (2006) afere que a comédia rompe com o semblante.

O riso dessacraliza e desdramatiza o sofrimento humano – causado em última instância pelo real – minando a magnitude do sofrer e sublinhando sua insignificância. Como afirma Rubião, “um dos efeitos da comédia seria, por assim dizer, aproximar a forma [...] do vazio que ela contém, trazendo-nos os semblantes em estado de ruptura [...]” (2006, p. 268).

O palhaço suspende o encadeamento fixo do código linguístico que a cultura realizou, e permite que um novo dizer possa ser proferido, mais fiel ao gozo particular do sujeito que lhe dá corpo. Não deixa de se tratar de gozo e de semblantes, mas esse gozo, em lugar de se apoderar da rede significativa em proveito próprio e assaltar a linguagem, é apoderado por meio da linguagem em proveito do sujeito, que cria uma manifestação artística, faz laço social. E o semblante, aqui, não luta contra o real, mas, sim, desinfla outros semblantes. Ele os rompe para que deixem de ser amarras, para que se tornem possibilidades diversas para se fazer com o real.

“O semblante só pode ser denunciado a partir do semblante. Com a ajuda de um semblante, por supor que ele seja mais próximo do real, se denuncia o conjunto dos semblantes [...] menos um” (MILLER, 1994, p.78) Assim, o palhaço funciona como um semblante que desfaz a fixação dos semblantes fálicos quando, por exemplo, instaura sua lógica invertida, valorizando o inútil e inutilizando o culturalmente valorizado.

Se a comédia rompe com o semblante e essa ruptura faz o gozo jorrar, o palhaço é o passo posterior, que vem agenciando esse gozo e substituindo o semblante rompido por outro. Se a essência do sujeito é o vazio, mas esse não pode ser abordado senão por meio dos semblantes, o ridículo é um dos seus semblantes mínimos. É dessa essência que trata o palhaço, ao fazer do ridículo uma forma de faço social, promovendo um semblante que vem trazer recursos para lidar com o impossível e o insuportável sem negá-los.

O nariz vermelho é chamado de a menor máscara do mundo, pois ele mostra o que há de mais íntimo. É um quase nada, no entanto, em qualquer parte do mundo, ele basta para representar a figura do palhaço, cobrindo apenas uma pequena parte do rosto. Com a

psicanálise, podemos entender que esse menor não é quantitativo, não se refere ao tamanho da máscara, mas à sua espessura. A imagem que representa o palhaço é mínima assim como ele, enquanto ridículo, é o significante mínimo para representar o sujeito. Eis um dos mais delgados véus que se pode colocar sobre o vazio e, de tão fino, mais mostra do que esconde aquilo que “deveria” ocultar. Além disso, ele é tolo demais para ter êxito nessa tarefa.

Concluimos, ainda, que as relações entre a arte da palhaçaria e a psicanálise, assim como entre o palhaço e o semblante, precisam ser mais profundamente exploradas. O trabalho que se pôde fazer até aqui, nesta dissertação, foi apenas um embasamento preliminar que sustentasse a ousadia de sugerir o quão estreita parece ser tal relação, chegando inclusive a pensar que o manejo diferenciado que o palhaço faz do semblante se assemelha ao manejo do mesmo por parte do analista.

As semelhanças entre o palhaço e o analista restam como questões que não puderam ser devidamente desenvolvidas, a fim de respeitar os objetivos deste primeiro nível de pesquisa. Tais relações, no entanto, continuam a causar o desejo de pesquisa, e esperamos poder abordá-las no futuro, não somente a partir da noção de semblante, mas, também, das concepções lacanianas de ato analítico e de discurso do analista.

REFERÊNCIAS:

- ATTIÉ, Joseph. *A questão do simbólico*. Salvador: Publicação do Campo Freudiano, 1987.
- BRODSKY, Graciela. Um homem, uma mulher e a psicanálise. *Latusa*: revista da EBP-Rio, Rio de Janeiro, n. 13, 2008.
- BURNIER, Luis. Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CALDAS, Heloisa. A subversão de Lacan. In: QUINET, Antônio (Org.). *Jacques Lacan: a psicanálise e suas conexões*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. V. 1, p. 131-138.
- _____. Polifonia, delírio e sinthoma. In: LAIA, Sergio; BATISTA, Maria do Carmo Dias. *Todo mundo delira*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2010. p. 227-232.
- CHAVES, Wilson Camilo. O estatuto do real em Lacan: dos primeiros escritos ao seminário VII, a ética da psicanálise. *Paidéia*, Ribeirão Preto, v. 16, n. 34, ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010363X2006000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 jun. 2011.
- CONTÉ, Claude. *O real e o sexual de Freud a Lacan*, Jorge Zahar. Rio de Janeiro, R.J. 1995.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- DORNELES, J. L. *O palhaço na morada do fora de lugar*. Alegrar, Porto Alegre, n. 3 2006. Disponível em: <http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/4_palhaco.pdf>. Acesso em 15 ago. 2011.
- FALBO, Giselle. *O espaço vazio: reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte*. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jun. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151614982010000100008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 15 jun. 2011.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Senac: São Paulo, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. [1905] Rio de Janeiro: Imago, 1996 a. v. 8.
- _____. *Personalidades psicopáticas no palco*. [1942 (1906)] Rio de Janeiro: Imago, 1996 b. E.S.B v.7.
- _____. *Escritores criativos e devaneios*. [1909(1907)] Rio de Janeiro: Imago, 1996 c. E.S.B v.9.
- _____. *O estranho*. [1919] Rio de Janeiro: Imago, 1996 d. E.S.B v. 17.
- _____. *Além do princípio do prazer*. [1920] Rio de Janeiro: Imago, 1996 e. E.S.B., v. 19.

- _____. *O ego e o id*. [1923] Rio de Janeiro: Imago, 1996 f. E.S.B., v. 19.
- _____. *A perda da realidade da neurose e na psicose*. [1924] Rio de Janeiro: Imago, 1996 g. E.S.B v. 19.
- _____. *O Humor*. [1927a] Rio de Janeiro: Imago, 1996 h E.S.B v. 21.
- _____. *O futuro de uma ilusão*. [1927b] Rio de Janeiro: Imago, 1996 i E.S.B v. 21.
- _____. *O Mal- estar na civilização*. [1929] Rio de Janeiro: Imago, 1996 j E.S.B v. 21
- ICLE, Gilberto. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- JACQUES, Lacan. *Estadio do Espelho como formador da função do eu*. [1949] In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.
- _____. *Nomes do Pai*. [1953] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. [1953] In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.
- _____. *Situação da psicanálise e formação do analista em 1956*. [1956b] In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c.
- _____. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. [1957] In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d.
- _____. *O seminário: Livro 5. As Formações do inconsciente*. [1957/1958] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *O seminário: Livro 7. A Ética da psicanálise*. [1959/1960] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano*. [1960] In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998e.
- _____. *O seminário: Livro 8. A Transferência*. [1960/1961] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- _____. *De um discurso que não seria semblante*. [1971] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *A Terceira*. [S.l.: s.n.], 1974.

LECOQ, Jacques. (Org.) *Le Théâtre du geste*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_busca.html>. Acessado em: 20 jul. 2009.

LIBAR, Marcio. “*A Nobre arte do palhaço*”, Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

SLAVUTZKY, Abrão e KUPERMANN, Daniel. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MILLER, J. *De Mujeres y Semblantes*. Cuadernos del Pasador: Buenos Aires, 1994.

MOLIÈRE. (1669) *O Tartufo ou o impostor*. São Paulo: Martin Claret, 2003

MONTE, Marisa. *Universo ao meu redor*. Rio de Janeiro: EMI, 2006. 1 CD (30min).

OLIVEIRA, José Regino. *Dramaturgia da Atuação Cômica: O Desempenho do Ator na Construção do Riso*. Dissertação de mestrado UNB: Brasília, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

SELDES, Ricardo. Indicações ao Analista. *Latusa*: revista da EBP-Rio, n. 13. Rio de Janeiro: EBP-Rio, 2003.

THEBAS, Cláudio. *O livro do palhaço*. São Paulo, Companhia das letrinhas, 2005.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

ROUDINESCO, Elisabeth. *Porque a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RUBIAO, Laura Lustosa. *O impasse trágico e a via cômica na ética da psicanálise*. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jun. 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982003000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 maio 2011.

_____. *A Comédia e a Ruptura dos Semblantes: notas sobre “As Nuvens” em lituraterra*. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2006.

VANIER, Alain. *Lacan*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.