

Jango Edwards e um Corpo Cômico Transgressor

André Luiz Rodrigues Ferreira*

* André Rodrigues é performer, ator e professor. Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, investiga o diálogo entre arte da performance, grotesco e bufonaria. Website: <https://andrerodriguesart.wordpress.com/>.

Resumo |

Este trabalho tem por objetivo realizar a investigação da corporeidade do palhaço como elemento fundamental de expressividade e potência cênica. O artigo tem como base de estudo a análise de obra a partir da observação de um número de palhaço criado e executado pelo palhaço norte-americano Jango Edwards, no espetáculo *The Bust of Jango*. Artista cômico multifacetado, Edwards coloca em jogo em suas atuações algumas questões importantes sobre a comicidade clownesca, como o grotesco, a transgressão e o embaralhamento entre as fronteiras da arte e da vida. Adquirindo um caráter ridículo e ampliado, a corporeidade do palhaço abre linhas de fuga para ações e visões de mundo capazes de possibilitar, ao intérprete cênico e ao espectador, novas apreensões das relações entre corpo, pensamento e espacialidade.

Palavras-chave: Palhaço. Corporeidade. Grotesco.

Palhaço e inadequação

A tipologia cômica do palhaço acompanha, de forma multifacetada e não linear, a própria história da humanidade, pois, transcendendo as especificidades de cada ordem social, há na organização dos homens o lugar daquilo ou daquele que é risível. Palhaços, bem como mendigos, ébrios e portadores de características excêntricas, são figuras que, por sua inadequação em relação à chamada “normalidade”, transitam num âmbito marginal das sociedades, sendo, muitas vezes, alvo de chacota e zombaria.

Protagonista de um processo de permanente reinvenção ao longo da história, é no campo das artes cênicas que o palhaço ou *clown*¹ encontra, particularmente nas últimas décadas do século XX, um lugar que ultrapassa seu caráter espetacular, adentrando os meandros dos processos formativos do intérprete cênico.

Aqui, o corpo do ator se constitui como um dos elementos fundamentais da linguagem do palhaço, estando ligado ao exercício da máscara teatral, quando a fisicalidade do artista se encontra imersa numa dinâmica em que impulsos, sensações e mesmo o pensamento são catalisados através da ação, num movimento de corporificação intensa.

¹ Luís Otávio Burnier (2001, p. 205), citando a interlocução de Roberto Ruiz, destaca que a palavra *clown* estaria ligada ao termo inglês *clod* que remete ao universo “camponês” e seu meio rústico; e a palavra *palhaço*, por sua vez, seria uma apropriação linguística do termo italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento das roupas acolchoadas deste cômico, protegendo-o dos números perigosos e constantes quedas no circo. Esta questão da nomenclatura não será aprofundada, pois não se mostra relevante para esta pesquisa, uma vez que o presente estudo visa investigar as potências dessa figura cômica através de sua corporeidade, fator que não é acionado pelo nome. Dessa forma, optamos aqui por usar os dois termos, *clown* e *palhaço*, indistintamente.

Portanto, é no corpo do palhaço que se presentifica sua inadequação. O clown vive a experiência do erro a partir da fisicalidade, não pela busca de uma forma fixa, o que limitaria e enclausuraria o ator mas, antes, por um constante movimento de fluxos, ritmos e desdobramentos de potências.

Assim, o presente artigo tem como objetivo analisar a corporeidade² do palhaço e suas relações com alguns princípios fundamentais da palhaçaria, como o ridículo, o grotesco e a inadequação, partindo da observação de um número cômico³ criado e executado pelo artista da palhaçaria Jango Edwards, uma esquete apresentada no show *The Bust of Jango*⁴, registrado no ano de 1993, em Cannes.

Considerações sobre o palhaço

² Adotamos aqui o entendimento acerca do termo *corporeidade* investigado pelo grupo LUME, cujo conceito é esclarecido por Burnier (2001, p. 184-185) como “o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade. A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física [...] Já a corporeidade, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim, a corporeidade envolve também as qualidades de vibrações que emanam deste corpo [...] A corporeidade é, portanto, a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, operacionalizam-se e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se somatizam”.

³ Segundo Silva (1996, p. 160) o vocábulo *número* aparece no universo do circo como “qualquer atuação circense que requeira o uso de aparelhos, individuais ou não. Os palhaços, embora nem sempre usem aparelhos, também executam um número”. Por sua vez, Bolognesi (2003) denomina como *entradas* esquetes curtos desenvolvidos pelos palhaços no circo. Pavis (2005, p. 143) esclarece que esquete “é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica [...] insistindo nos momentos engraçados e subversivos”. Para fins deste trabalho, optamos por utilizar os termos *número* e *esquete* como similares, por aproximação epistemológica, embora a obra a ser analisada não pertença a um espetáculo circense.

⁴ Espetáculo que reúne números cômicos e musicais criados e aperfeiçoados por Edwards ao longo de sua carreira.

Arêas (1990, p. 10) afirma na introdução à sua *Iniciação à Comédia*: “[...] cada povo e cada classe social ri à sua maneira”. Todavia, não obstante a apresentação de faces diversas e múltiplas roupagens, de acordo com as diferentes culturas e tempos nas quais opera, podemos afirmar que a figura do palhaço e os princípios que carrega constituem uma espécie de forma cômica original⁵.

Ao lançarmos um olhar ao passado, contudo, sem desarticulá-lo ao presente, podemos encontrar já no século V a. C. escritos do filósofo Próclus, atribuindo ao riso o nascimento dos deuses, como destaca Minois:

O que nos dizem, pois, os mitos gregos? Em primeiro lugar, uma constatação unânime: os deuses riem. O Olimpo ressoa com seu “riso inextinguível”, segundo a expressão homérica. Todos, um dia ou outro, conheceram acessos de hilaridade, e por motivos que não eram sempre dignos, palavra de Homero! [...] O riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida (MINOIS, 2003, p. 22-23).

Podemos depreender duas características importantes do riso, as quais podemos estender à atuação do palhaço: a capacidade transgressora do que é risível em relação às regras de conduta e decoro, bem como sua potência de afirmação da vida. No tocante ao risível, Arêas (1990, p. 25) destaca como concernente à comunicação cômica a existência de três fatores:

⁵ O termo *original* é aqui utilizado no sentido destacado por Agamben (2009) ao tratar do termo grego *arké* (origem) não apenas como concernente a um passado cronológico, remoto, mas operando seus efeitos no devir histórico contemporâneo, num jogo de proximidade e distância no qual o presente é o ponto de maior pulsão da origem.

- a) um sujeito, que deseja provocar a comicidade [...]
- b) o objeto cômico do qual se ri, ou material utilizado para provocar a comicidade.
- c) O espectador ou público, ou seja, a pessoa que ri.

Contudo, em relação ao palhaço, podemos identificar a ocorrência de uma fusão entre os dois primeiros fatores citados, uma vez que na comicidade clownesca aquele que atua provocando o jogo cômico é, ao mesmo tempo, o próprio objeto do qual se ri. Nesse contexto, o palhaço expõe diante do público seu corpo que é, concomitantemente, sujeito provocador do riso e o material cômico risível – como poderemos reconhecer no número de Jango Edwards aqui analisado.

De acordo com Burnier (2001), o clown é uma construção pessoal e única, uma vez que expõe o lado ridículo e as fraquezas de seu intérprete, através da ampliação dos aspectos estúpidos e ingênuos do próprio ator. No tocante à corporeidade do palhaço, o autor afirma que:

O clown é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas [...] (o clown) não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do clown é físico-corpórea: ele pensa com o corpo (BURNIER, 2001, p. 217).

No número de Jango Edwards, é o corpo do artista que está colocado em relação com o público, exposto, vulnerável e passível de zombaria. Chegamos, então, a um dos princípios fundamentais do

trabalho de palhaço, enunciado por Jacques Lecoq (2010, p. 213).⁶: “O clown não existe fora do ator que o interpreta”.

No jogo do clown são as fragilidades do intérprete, suas vaidades, desejos e obsessões que, ampliadas, evidenciam o ridículo pessoal e apontam para a hilaridade do próprio homem e das ordens sociais. Assim, a comicidade do palhaço, antes que venha a provocar a relativização das normas de conduta e suas porções risíveis, num primeiro momento, opera sobre o indivíduo e suas características, transformando possíveis “fraquezas pessoais” em potência de ordem teatral.

Dessa forma, o trabalho do intérprete como palhaço implica em permanente investigação dos aspectos individuais do próprio ator, empreendendo a ampliação de suas características e desenvolvendo sua visão extraordinária de mundo e seu modo particular de pensar e agir, o que será diferente para cada clown, construindo um fluxo de vínculos em constante transformação.

Podemos identificar no palhaço Jango Edwards uma busca pelo aprofundamento deste sentido pessoal do clown, uma vez que este artista defende a proposta de transformar o jogo do palhaço num estilo de vida, ou seja, em uma nova maneira de entender o mundo. Este fato pode ser observado já em relação ao seu nome: Jango apresenta-se em todas as ocasiões com seu nome artístico, não

⁶ O ator, mímico e pedagogo francês Jacques Lecoq (1921-1999) intensificou, sobretudo a partir da década de 1960, os vínculos entre os métodos de formação do ator e as técnicas de palhaçaria, desenvolvendo em sua *École Internationale de Théâtre* um procedimento metodológico de busca e construção do “clown próprio de cada um” (LECOQ, 2010, p. 214), num processo de investigação que passa invariavelmente pela autodescoberta do aluno em relação a suas idiosincrasias e fragilidades.

havendo distinção entre a figura do intérprete e o palhaço a que ele dá vida.⁷ Nas palavras de Achcar:

O nome do palhaço já é um pouco do palhaço, já traz com ele um pouco do seu entorno, da cultura em que ele está mergulhado e da qual é também uma expressão. O nome vem avisando o que nos espera, ou o que ele está aprontando para nós (ACHCAR, 2007, p. 30).

Assim, ao transitar pelas diversas instâncias da vida apresentando-se como Jango Edwards, seja em entrevistas, na rua ou em cena diante de grandes plateias, rompe-se a distinção entre o homem, o artista e o clown, implodindo os limites entre o espaço cênico e as relações cotidianas e atingindo uma fusão entre vida e arte através do palhaço.

Estudo de caso: Jango Edwards

Jango (Stanley Ted Edwards) nasceu em 1950, na cidade de Detroit, EUA, sendo o terceiro filho de uma família de quatro crianças. Neto de imigrantes ingleses e irlandeses, seu pai foi um bem-sucedido empresário no ramo de jardins e paisagismo. Aos dezessete anos, Stanley montou seu próprio negócio associado a um de seus irmãos, passando a competir com a empresa do pai.

Em 1970, durante uma viagem de negócios à Europa, Stanley entrou em contato com o livro *O Quarto Caminho*, de P. D. Ouspensky⁸.

⁷ A distinção entre o nome do artista e o do palhaço pode ser observada em diversos exemplos, como o do ator Luís Carlos Vasconcellos, cujo palhaço atende pelo nome de Xuxu, ou mesmo o ator e pesquisador do LUME/Unicamp, Ricardo Puccetti, cujo palhaço se apresenta como Teotônio.

Ao voltar para os EUA, vendeu seus bens, sua parte na empresa familiar e retornou à Europa para estudar a arte do clown. A partir desse fato, dedicou sua vida à investigação da comédia e da linguagem do palhaço, entendida não como uma profissão, mas um estilo de vida, numa espécie de religião cômica que Jango chama de *Church of Grin*⁹.

Inicialmente, instalou-se em Londres, criando ali sua primeira trupe, *The London Mome Company*, e realizando apresentações cômicas na rua. Posteriormente, mudou-se para Amsterdam, criando o *Festival of Fools*, um encontro internacional de palhaços, realizado anualmente entre 1975 e 1984, reunindo o que Jango chama de “novos clowns”¹⁰. Este festival cômico configurou-se como um espaço de intercâmbio em relação ao trabalho e ao pensamento de palhaços ao redor do mundo¹¹.

Ao longo de mais de quarenta anos de carreira, Jango dedicou-se não só ao aprimoramento da arte do clown, mas também ao estudo de disciplinas como mímica, mágica, acrobacia, música e dança, habilidades que ele mescla em seus espetáculos, e números cômicos.

⁸ Pertencente ao ramo das ciências esotéricas, este livro é baseado nos ensinamentos do mestre espiritual e dançarino George Gurdjieff (1866–1949), que propunha um caminho de desenvolvimento espiritual através da consciência e do autoconhecimento, baseado na integração dos três caminhos: corpo físico, emoção e intelectualidade. Mais informações, em OUSPENSKY (1996).

⁹ Igreja do Sorriso Largo. Tradução nossa.

¹⁰ Os chamados “novos clowns” são artistas que, a partir da década de 1970, começam a repensar a arte da palhaçaria e sua potência transgressora, no âmbito da cena e da vida cotidiana, indo contra um processo de enfraquecimento da figura do palhaço devido a sua incorporação pela indústria de consumo e mídias como a televisão. Fonte: <<http://www.clownfish.es/nci/gb/intro.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

¹¹ Informações retiradas do site do artista: <<http://jangedwards.net/workshops/jango-bio/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

Ademais, o artista gravou quatro discos¹² com músicas cômicas por ele compostas e escreveu dois livros¹³.

Ao lado da criação e execução de espetáculos e números solo, Jango também já dirigiu mais de cinquenta espetáculos de outros palhaços, além de ministrar oficinas e *master classes* sobre a arte do clown. Também realizou diversas participações em filmes de comédia e programas de televisão. Recebeu, ainda, o título de mestre, pela *Academy of Fools*, da Universidade de Moscou.¹⁴

Em 2004, Jango se estabeleceu em Barcelona, onde vive até hoje, organizando o que chama de *The Fools Militia*, um grupo de clowns e atores cômicos dedicado à criação de apresentações e mostras de trabalho. Na mesma cidade, passou a escrever os roteiros, dirigir e atuar com outros palhaços no *Cabaret Cabron*, um espetáculo que reúne diferentes números e esquetes cômicos a cada semana, recebendo, ainda, palhaços convidados de outros países.

Em outubro de 2009, Jango Edwards inaugurou na Espanha o *Nouveau Clown Institute* (N. C. I.), iniciando um programa de ensino intensivo da arte da palhaçaria, tendo como objetivo criar uma universidade para palhaços. Em janeiro de 2012, apresentou no *R. A. I. Theater*, na cidade de Barcelona, um espetáculo em comemoração ao trigésimo sétimo aniversário do *Festival of Fools* de Amsterdam, dividindo a cena com vários palhaços do grupo dos “novos clowns”.

Além de ser um artista com múltiplas habilidades, com inegável vocação empreendedora, como podemos deduzir deste breve histórico

¹² Live at the Melkweg (Milky Way records, Lp, 1978), Clown Power (Ariola, Lp, 1980), Live in Europe (Polydor, Lp, 1980), Holey Moley (Silenz, Cd, 1991).

¹³ Jango Edwards (Editora Matz, 1980) e I laugh you (Editora Rostrum Haarlem, 1984).

¹⁴ Escola de palhaços criada pelo clown russo mundialmente conhecido Slava Polunin.

sobre sua vida e carreira, Jango Edwards mantém, em relação à arte do clown, uma postura internacionalmente reconhecida por suas atuações provocadoras e irreverentes, utilizando-se de recursos que vão da sua própria nudez a gestos escatológicos.

A pesquisadora e professora Kátia Maria Kasper, em sua tese de Doutorado, cita trecho de entrevista de Jango Edwards para a edição de dezembro/janeiro de 2002 da revista Untel (editada em Genebra, Suíça), na qual o jornalista (identificado pela autora apenas como Glibert) descreve a dificuldade de acompanhar Edwards pelas ruas, pois ele interage com tudo que está ao seu redor, chegando a entrar na água de uma fonte. Mais uma vez, fica claro que ser clown para este artista é, acima de tudo, um estilo de vida. Ainda, nas palavras de Edwards:

Eu me visto clown. Eu ando clown. Eu vejo clown. Eu como clown. Eu fodo clown. Muita gente vê os clowns como pessoas tristes em sua vida. Mas isso não é verdade, os clowns são as pessoas mais positivas que existem. De fato, eu sou um rebelde (KASPER, 2004, p. 89).

Assim, o artista defende a possibilidade de cada palhaço de transgredir um mundo cada vez mais calcado em regras e valores que privilegiam a produção e a funcionalidade, bem como a potência de afirmação vital da palhaçaria em sua capacidade de borrar as fronteiras entre arte e vida. Ainda sobre essa fusão, podemos citar outra entrevista de Edwards, realizada por Juliana Dorneles para a revista *A Chuteira*:

Porque é simples, é difícil de compreendermos. O elemento mais dolorido de tornar-se um palhaço é olhar para si mesmo e ser honesto, admitindo aquilo que você realmente é. Quando você se conhece, tem

o direito de refletir sobre o que os outros são. E para amar o outro, você precisa amar a si mesmo. [...] As pessoas me pagam para eu ser eu. Elas se divertem com a liberdade dos palhaços. [...] O palco é o lugar menos importante para o palhaço. Não há diferença (entre sua vida e sua performance como clown) (DORNELES, 2006, p. 17-18).

Nesse sentido, em grande parte dos seus números cômicos Edwards não utiliza o que Lecoq (2010) chama de *a menor máscara do mundo*¹⁵, ou seja, o nariz vermelho que há mais de um século tornou-se uma das grandes referências em relação à atuação dos palhaços¹⁶. Em suas apresentações, emprega diversos elementos e indumentárias, como chapéus ridículos, barrigas falsas e diferentes tipos de óculos. Contudo, o traço mais marcante do rosto do artista, que permanece destacado pela maquiagem durante todo o espetáculo, é a boca, cujos contornos mostram-se ampliados por uma linha preta e com os lábios preenchidos de branco. Dessa forma, os lábios ficam apagados e a cavidade bucal ganha grande acentuação.

Bakhtin (1987) afirma que a boca tem o papel mais importante no corpo grotesco¹⁷, uma vez que ela devora o mundo, configurando-se como uma porta aberta para a absorção e a deglutição, uma espécie de abismo corpóreo escancarado e devorador. Em suas palavras:

¹⁵ No espetáculo *The Bust of Jango*, o artista realiza 14 (quatorze) números cômicos e/ou musicais e somente usa o nariz vermelho em um esquete.

¹⁶ Bolognesi (2003) afirma que alguns historiadores do circo atribuem ao acrobata e cavaleiro Tom Belling o uso do nariz vermelho no palhaço. Na segunda metade do século XIX, quando o artista, após problemas com o dono do circo, teria entrado no picadeiro de forma atrapalhada, tropeçando e caindo com o rosto no chão, o que teria lhe rendido o nariz avermelhado e os aplausos entusiasmados do público. Outra versão atribui o nariz vermelho ao excesso de embriaguez do artista.

¹⁷ Pavis (2001) destaca que o termo grotesco é oriundo da palavra italiana *grottesca*, derivação de gruta, uma vez que este vocábulo se referia às pinturas soterradas encontradas no Renascimento, cujo conteúdo aludia a motivos fantásticos. Segundo o autor, o grotesco no âmbito teatral opera a comicidade através de efeitos caricaturais, os quais causam estranheza pela “deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma”.

A grande boca escancarada (garganta e dentes) é uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular. Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica [...] (BAKHTIN, 1987, p. 284).

Quando abre mão do uso do nariz vermelho (com a exceção de um número cômico durante o espetáculo), mas mantém a boca destacada no próprio rosto, ampliada e escancarada, como verdadeiro orifício deglutidor, encontra grande expressividade. Podemos entender que a boca exagerada assume o lugar do nariz vermelho na sua máscara e que, mesmo sem a utilização da “menor máscara”, ele segue os princípios que regem a atuação cênica da máscara teatral – conforme destaca Lecoq em sua pedagogia-, uma vez que fala, vê e escuta mantendo todo seu corpo comprometido, em ação. Assim, quando Jango olha, por exemplo, não é apenas seu olho que está engajado na ação, mas seu corpo por inteiro, fator que aumenta sobremaneira a expressividade de sua atuação.

Também, no momento que desenvolve seu trabalho fundamentado na triangulação com os espectadores, outro princípio importante ao trabalho da máscara, Jango (que se autodenomina clown) ultrapassa nomenclaturas e formas preestabelecidas, através dos princípios em jogo na sua atuação, tendo seu trabalho como palhaço internacionalmente reconhecido.

Análise de obra – Mergulhando de cabeça num copo com água

O número de Jango Edwards sob análise, com duração de cerca de nove minutos¹⁸, integra a metade final do espetáculo *The Bust of Jango* e será aqui dividido, para fins didáticos, em duas partes, separadas de acordo com a identificação de duas corporeidades claramente distintas. Na primeira, o artista apresenta-se realizando diversas ações físicas, com uma postura corporal que nos remete aos arquétipos dos “homens das cavernas” (a indumentária lembra o pelo de um tigre). Já na segunda parte do número, Jango retira este figurino e assume uma postura corporal altiva e ereta, portando apenas uma minúscula tanga, tal qual um esportista, e realizando a paródia¹⁹ de um número de acrobacia.

A primeira parte do número consiste na entrada do artista, vindo do fundo do palco e caminhando até a boca de cena, realizando para a assistência uma série de façanhas “estúpidas”, como dobrar um cabide ao meio; prender um desentupidor de pia em sua própria barriga; cortar uma banana com a mão (imitando uma espécie de mestre de luta oriental) e conversar com o pato que está em sua cabeça e serve como um tipo de chapéu. Ao fim da breve comunicação, retira um ovo que teria sido colocado pelo animal e que será triturado por Jango em sua boca, jogando os restos do alimento num balde.

¹⁸ O registro videográfico deste número cômico pode ser observado no sítio: < <https://www.youtube.com/watch?v=VQ9gJAxfGDI>>, sob o nome de *Jango Edwards - Death defying dive headfirst into a glass of water (Cannes - 1993)*. Acesso em: 22 jun. 2017.

¹⁹Pavis (2001, p. 278-279) define a paródia como: “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico [...] A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia [...]. Sendo ao mesmo tempo citação e criação original, mantém com o pré-texto estreitas relações intertextuais. Mais que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exhibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem. [...] A paródia diz respeito a um estilo, um tom, uma personagem, um gênero ou simplesmente a situações dramáticas”.

Por fim, o palhaço tira de um armário ao fundo do palco um copo plástico e uma garrafa de água. Jango apresenta os elementos para a plateia; enche o copo com água e fala para o público que mergulhará de cabeça no copo cheio de água. Ele coloca o copo no chão do palco, posicionando uma cadeira em frente ao mesmo, e explica mais uma vez para a plateia, desta vez usando apenas gestos, que mergulhará “dentro” do copo. Jango sobe na cadeira e prepara-se para saltar.

Jango desce da cadeira e limpa o chão entorno do copo, retirando algumas sujeiras que estavam sobre o palco. Faz suspense: sente a direção do vento com o dedo e, finalmente, retira o figurino de pele de tigre, assumindo uma postura altiva, com o corpo ereto. Fim da primeira parte.

Podemos observar que esta parte inicial do número já estabelece uma rede de oposições em relação à corporeidade de Jango, que se desloca pelo palco através de trajetórias claras, retilíneas e repetitivas. Contudo, sua postura corporal assume uma qualidade desengonçada: tronco arqueado para frente e quadris para trás, braços balançando na frente do corpo, joelhos dobrados. A aparente desorganização das partes do corpo aumenta sua relação com o solo, dando a sensação ao espectador de que ele é mais pesado, o que diverge do que veremos na segunda parte do número. Mesmo nos momentos em que o artista para diante da assistência e faz uma espécie de pose de apresentação, acompanhado de um som, ele realiza este movimento de forma desajeitada.

O pesquisador Hubert Godard, referência no campo da análise do movimento humano, destaca na entrevista *Buracos Negros* que um dos principais pontos a serem observados numa análise é a relação entre o corpo em movimento e o espaço em que ele está inserido, uma

vez que é a percepção do espaço que estabelece as possibilidades do movimento corporal. Nas palavras do autor: “A primeira fase de qualquer percepção e de qualquer gesto²⁰ consiste na tomada de referência no espaço. É o modo como vou me orientar que ditará a qualidade do gesto que seguirá” (GODARD, 2001, p.1). O autor destaca ainda a importância do chamado **pré-movimento**²¹ na produção da carga expressiva do movimento (GODARD, 2001, p. 13).

No trecho do número de Jango sob análise, a simples mudança na organização gravitacional²², quando assume o esquema postural de um “homem das cavernas” ou símio, muda sobremaneira a expressividade do movimento, tirando-o do plano cotidiano. Somado a este fator, há ainda a relação do artista com o espaço, que engloba tanto o palco como suas relações com a plateia. Não há, portanto, um espaço homogêneo, mas uma percepção espacial mutante através das relações que nele se estabelecem, obrigando o palhaço “a reorganizar constantemente suas próprias grades sensoriais” (GODARD, 2001, p. 7). Neste contexto, inexistem as dicotomias entre corpo e espaço e

²⁰ No artigo *Gesto e percepção*, o mesmo autor esclarece a distinção por ele adotada entre os conceitos *movimento* e *gesto*: “Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui” (GODARD, 2001, p. 17).

²¹ O autor expõe que o pré-movimento configura-se como “essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. [...] É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade e a cor específica de cada gesto” (GODARD, 2001, p. 13-14).

²² De acordo com as lições da Professora Christine Roquet, no curso *Análise do Movimento*, na Escola de Teatro da UNIRIO em setembro de 2011, é a musculatura tônica a responsável pela organização gravitacional do corpo, possuindo as funções de inibição – assegurando a postura ereta, de pé, uma vez que impede o corpo de cair sob a ação da gravidade – e de proteção – preservando as articulações.

entre dentro e fora, mas uma rede de fluxos e de relações, segundo o autor, sem separações entre o corpo e a dinâmica que constrói o espaço.

Além disso, a corporeidade assumida por Jango Edwards neste primeiro trecho do número, bem como as relações que este estabelece com o espaço e a plateia, reportam-nos, invariavelmente, a um potencial grotesco na atitude postural, na marcha²³ e nos gestos. Utilizando-se da deformação e do exagero presentificados em seu corpo, Jango causa estranheza e ressalta o ridículo animalesco de sua figura.

Ao lado da deformação física, o artista parece trabalhar com uma deformação mental, se pensarmos em sua fala “idiotizada” para com o próprio chapéu de pato, ou mesmo com a escatologia do arrote que dá no microfone, dirigindo-se à assistência, beirando a gratuidade.

Bakhtin (1987) destaca que o traço marcante do grotesco é a transferência de tudo que é ideal e abstrato para o âmbito do corpo e de sua materialidade. O autor, ainda, sustenta uma relação estreita entre o grotesco e o “baixo”, em seu sentido meramente topográfico, representando a terra. Esta ligação com a terra possui o caráter concomitante de absorção (o solo como túmulo, ventre) e de nascimento e ressurreição (solo como seio materno). Podemos observar como a atitude postural e o pré-movimento de Jango mantêm esta relação com a terra, com os joelhos dobrados, tronco arqueado para frente, contrário ao “plano alto”, como se assumisse a corporeidade animal. Pavis (2001) destaca a mesma relação do grotesco com a bestialidade, seja pela transformação do homem em animal ou vice-versa.

²³ O antropólogo Marcel Mauss classifica a marcha, em seu texto *As técnicas do corpo*, como um dos “movimentos do corpo inteiro [...] habitus do corpo em pé ao andar” (MAUSS, 2003, p. 416).

Em relação à corporeidade *clownesca*, o belo comentário da pesquisadora Regina Horta Duarte, na apresentação da obra *Palhaços*, de Mário Fernando Bolognesi, que se refere aos palhaços que atuam no circo, pode ser estendida para além do âmbito circense:

O palhaço aparece como a figura catalisadora da condição fluida do universo circense entre o sublime e o grotesco, tendo o corpo como princípio e fator espetacular, com a exploração do impossível a cada instante de glória do artista. Entre o acrobata, o trapezista, o equilibrista e o engolidor de fogo, que despertam o espanto e o temor da possibilidade da morte, seguidos do alívio e admiração, surge o corpo do palhaço, grotesco e exagerado, intermediando o sério e o risível, o trágico e o cômico, a morte e o riso, esfacelando os limites entre aparentes oposições [...] (BOLOGNESI, 2003, p.8).

Bolognesi (2003, p. 199) ressalta também que a relação entre o corpo do palhaço e o grotesco explora a inadequação, o sem sentido, diante de um mundo cada vez mais utilitário, construído a partir dos valores de uso e de troca. Dessa forma, o palhaço opera uma transgressão do processo civilizatório iniciado, sobretudo, a partir do século XVIII, que parece buscar cada vez mais a equiparação do corpo do homem com a eficiência das máquinas²⁴.

Por este viés, adentramos a análise da segunda parte do número cômico, na qual Jango Edwards realiza a paródia de um número acrobático, deformando, através do exagero, o que seria o corpo de um acrobata e enfatizando o ridículo presente também nas situações sublimes. Victor Hugo destaca a importância da relação de contraste do grotesco com o sublime, afirmando:

²⁴ O filósofo Michel Foucault trata deste tema em sua obra *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2002, p. 33).

A segunda parte do número mantém como uma de suas principais características esta oposição entre o grotesco e o sublime. Inicia-se quando o artista retira sua vestimenta de pele de tigre, mostrando-se diante da plateia com uma tanga com estamparia de onça. Neste momento, Jango coloca nos braços dois elementos, que lembram duas pequenas asas azuis de fantasia, e substitui seu chapéu/pato por uma touca azul brilhante, no melhor estilo do herói das histórias em quadrinhos *Capitão América*.

Na sequência, o artista, que já trocara a tanga de onça por outra com estampa de tigre, finalmente também retira a segunda, mostrando uma tanga azul ornada com uma estrela prateada, que remete à bandeira dos EUA. Faz algumas poses de halterofilista para a assistência, chegando a contrair os músculos das nádegas e, já em cima da cadeira da qual pulará sobre o copo d'água, coloca as mãos na cabeça e contrai os bíceps no ritmo da música, tal qual um representante ridículo do culto ao corpo.

Quando se prepara para o salto, abaixando os quadris para a plateia, detém-se e reclama que algum espectador está olhando para onde não deve. Finalmente, prepara-se novamente e mergulha sobre o copo, amassando-o com a cabeça. Depois de uma espécie de salto mortal, cai de pé, realizando, assim, o exercício acrobático com destreza. Após o sucesso do número de acrobacia, Jango incita o público a aplaudi-lo mas, antes de sair de cena, retira pela última vez a tanga, ficando agora com uma espécie de tapa-sexo, que tem o molde

de um órgão genital masculino, que balança para os espectadores antes de sua saída do palco.

Podemos identificar aqui uma relação entre o número cômico de Jango e os clowns circenses, cujo tema das *entradas*, muitas vezes, voltava-se para o próprio circo, através da paródia dos números apresentados pelos acrobatas, mágicos e trapezistas, entre outros²⁵.

A corporeidade de Edwards muda neste trecho do número, deixando para trás o “homem das cavernas” arqueado da primeira parte e assumindo um caráter altivo, ereto, com uma relação muito mais intensa com o “alto” do que com o solo. Assim, a dimensão grotesca anterior dá lugar aos gestos sublimes e fortes que, aliados à música (em tom exageradamente grandioso) e às expressões faciais exaltadas do artista, configuram o caráter jocoso de sua apresentação acrobática.

O artista não deixa de realizar o exercício acrobático, mas, pelo contrário, o faz com virtuosismo, todavia, imprimindo seu modo exagerado e irônico de agir. Conforme ressalta Burnier (2001), o clown realiza suas ações seriamente, de tal forma que o que imprime a comicidade é sua maneira peculiar de fazer e reagir, sua lógica particular de relação com o mundo, o que acaba por assumir um caráter ridículo.

Últimos olhares

²⁵ Bolognesi (2003) destaca a figura de Andrew Ducrow (1793–1842), exímio cavaleiro, combinando a perícia na montaria, a acrobacia e o jogo cômico. Assim, durante o espetáculo circense o artista montava seu cavalo desajeitadamente, chegando a cavalgar o animal de costas, e a apresentação acabava com a queda de suas calças, recurso utilizado até os dias de hoje pelos palhaços. Ainda segundo o autor, eram chamados de *clowns excêntricos* os palhaços que utilizavam-se das habilidades circenses para alcançar a comicidade.

A partir da análise do trabalho cômico do artista Jango Edwards, podemos adentrar nos meandros da arte da palhaçaria, multifacetada e distante de regras fixas. Contudo, a corporeidade na atuação do clown mostra-se como dos elementos fundamentais para o jogo cômico e para as relações que o artista estabelece com o mundo.

Conforme pudemos analisar, o palhaço não está separado do intérprete que lhe dá vida. Logo, em cada artista há palhaços e corporeidades distintas. Portanto, cada atuação de um clown é um convite para que a humanidade enxergue a vida através de outros olhos, por meio de lógicas distintas e não usuais.

A inadequação de um palhaço traz à tona a porção do humano que está à margem, através de uma corporeidade repleta de inaptidões, transgressora de um mundo civilizado que exige cada vez mais do homem e de seu corpo uma potência de produção. Nesse entendimento, o clown é capaz de carregar a fruição sem racionalização ou um sentido claramente definido.

Assim, no jogo do palhaço, a corporeidade pode adquirir um caráter ridículo e ampliado, deveras expressivo, abrindo caminho para ações e visões de mundo que são capazes de oferecer ao intérprete e ao espectador novas apreensões das relações entre corpo, pensamento e espacialidade.

Jango Edwards and a Transgressor Comic Body

Abstract |

This text aims to realize the investigation of the corporeality of the clown as a fundamental element of expressivity and scenical power. The article will be based on the analysis of the work of a number of clown created and executed by the american clown Jango Edwards in the show *The Bust of Jango*. A multifaceted comic artist, Edwards puts into play in his performances some important questions about clownish comedy, such as the grotesque, the transgression and the blurring between the frontiers of art and life. Acquiring a ridiculous and enlarged character, the clown's corporeality opens up ways of escape for actions and worldviews capable of enabling the scenic interpreter and the viewer to learn more about the relationships between body, thought and spatiality.

Keywords: Clown. Corporeity. Grotesque.

Referências |

ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital:** proposta metodológica de formação. 2007. 228 f. Tese (Doutorado em teatro) - Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Ed. da Univ. de Brasília, 1987.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte do ator:** da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

DORNELES, Juliana L. Entrevista com Jango Edwards. **Revista Na Chuteira n.2:** revista de palhaços e improvisação do Jogando no Quintal, São Paulo, 01 nov., 2006.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança, 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** Prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas:** os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004. 412f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KUYPERS, Patricia. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. Tradução Joana Ribeiro da Silva Tavares, Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo online.** Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010. Dossiê Corpo Cênico. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>. Acesso em 22 jun. 2017.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC, 2010.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naif, 2003. p. 399-422.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

OUSPENSKY, Piotr D. **O Quarto Caminho.** São Paulo: Pensamento, 1996.

ROQUET, Christine. l'Analyse du Mouvement. In: _____. **Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre.** Paris: Séguier, 2009. p. 166-171.

SILVA, Erminia. **O circo:** sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 162f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva. 2001.

Sítios da *Web* consultados:

<http://www.clownfish.es/nci/gb/intro.htm> > Acesso em: 23 jun. 2017.

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm> > Acesso em: 23 jun. 2017.

<http://jangoedwards.net/workshops/jango-bio/> > Acesso em: 23 jun. 2017.

<http://www.lumeteatro.com.br/interna.php?id=8> > Acesso em: 23 jun. 2017.

<http://www.jogandonoqueintal.com.br/index.asp> > Acesso em: 23 jun. 2017.