

A DOR E O RISO ENTRE O CLOWN E O PROCESSO DE ANÁLISE

*Luana Nogueira de Farias Moura
Henrique Moura Monteiro
Mauricio Rodrigues de Souza*

Se pensarmos na clínica psicanalítica, lembramos da dor que se faz presente ao longo do percurso de uma análise. Por outro lado, se nos voltarmos para o teatro humorístico dos *clowns* (palhaços), logo nos vem à mente o riso. Porém, diferente do que se pode imaginar, para que nasça um *clown* e seu poder de provocar o riso é necessário que o ator atrás do nariz vermelho enfrente uma busca dolorosa de si próprio. Igualmente estranho é pensar o riso na análise, seja ele uma manifestação de alegria ou ainda, deslocado, enquanto manifestação crua do inconsciente.

Da comparação entre estas duas cenas criadas entre a dor e o riso nasceu o desejo de levar a sério a idéia freudiana segundo a qual muito temos a aprender com a arte. Assim, levantamos algumas considerações acerca do processo de criação do *clown* e do processo de análise na clínica com o intuito de traçar um paralelo entre eles. Contudo, a intenção deste trabalho não é colocar o *clown* no divã ou o analista no palco, mas sim realizar um diálogo entre ambos, o qual será construído *entre* a arte *clownesca* e a psicanálise.

Clown é a palavra inglesa que se refere, no dicionário brasileiro, ao palhaço. Este termo, por sua vez, indica o artista que, em espetáculos circenses ou em outros, veste-se de maneira burlesca e faz piadas para divertir o público (FERREIRA, 2004). Para o cineasta Fellini (2004), o *clown* é uma criatura fantástica, uma caricatura do lado infantil do homem, um espelho que reflete a imagem do grotesco, do ridículo e da deformidade humana. O *clown* é, pois, a sombra que negamos existir, mas que está lá, não morre nunca porque, se ela desaparece, o homem inteiramente iluminado perde sua distorção, sua diferença.

Quem acha que o *clown* faz piada está enganado. Na verdade ele faz tudo com seriedade. De tão trágico, torna-se cômico. Ele também é um crítico da humanidade e da sociedade, pois coloca em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais. Ele, ao vestir-se com farrapos e ao maquiar-se deformado, sugere o rompimento com qualquer padrão de vida, ideal ou institucional (BURNIER, 2002).

Segundo Burnier (2002), o *clown* é a exposição das fraquezas de cada um. Por isso, o processo de criação de um *clown* é extremamente doloroso e conflituoso, já que se dá a partir de um confronto do ator consigo mesmo, o qual põe em cena a parte mais obscura e escondida de si. Para Lecoq (1987), a busca pelo *clown* se faz através da possibilidade de poder ser o que se é, de aceitar a sua verdade, por mais absurda e trágica que seja. O ator, ao criar seu *clown*, monta espetáculos criando personagens a partir de si mesmo, *caricaturando* a si mesmo. Neste sentido é impossível pensar o *clown* como um papel a ser representado, pois ele atua sempre dentro de um jogo que acontece entre o ator e sua condição tragi-cômica.

O grupo LUME entende o trabalho do ator que cria o *clown* como tendo dois componentes básicos: o *estado* e a *técnica*. Para que o artista atinja o estado de *clown* ele precisa se despir de seus estereótipos, buscando livrar-se de suas amarras através da redescoberta de seus prazeres. Nesse estado, o ator deve estar aberto para os afetos que surgem sem recusá-los ou reprimi-los. Nas palavras de Puccetti (1998): “O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o ‘fora’, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público (...). A técnica vem depois para dar forma” (p. 71).

Na relação com a platéia, o *clown* funciona como um espelho, proporcionando que as pessoas que o assistem entrem em contato com aspectos de si que dificilmente acessariam por conta própria; rindo de si, ele provoca o riso nos outros. Para Puccetti

(1999): “... o ‘diálogo’ do *clown* com as pessoas do público (...) é fundamental para que o espetáculo possa acontecer em sua plenitude. E diálogo existe quando pelo menos dois indivíduos estão frente a frente dispostos a falar e também a ouvir” (p. 89).

Para que o “espetáculo” analítico possa acontecer também é preciso diálogo. A prática psicanalítica é uma forma de investigação cujo objetivo é promover justamente a reconstrução da história do sujeito a partir da atualidade de seus afetos. Poderíamos dizer então que também se trata de uma forma de redescobrir-se a partir de seus prazeres, a partir da relação. Tal construção é feita a partir do que é dito em análise, onde é requerido que o sujeito fale além do que sabe e esconde, pois o fundamental é dizer sobre aquilo que ele não sabe. Assim, o sujeito é convocado a associar livremente e, através do comprometimento com esta regra fundamental da análise, o indivíduo dirá tudo o que lhe vem à mente, tudo o que sua auto-observação lhe fornecer, mesmo que lhe cause desconforto ou pareça absurdo, pois é a partir daí que o material inconsciente recalado será erguido (FREUD, 1940[1938]/1969).

Desta feita, o diálogo analítico se constrói a partir da e na transferência. Através do vínculo transferencial estabelecido entre analista e analisando, inicia-se o processo de reconstrução da história do sujeito em análise. É através dos fragmentos de lembranças, das associações e das atuações do paciente que o analista tece interpretações sobre alguns elementos isolados e encaminha a construção das experiências perdidas do sujeito (FREUD, 1937/1969).

Porém, Freud (1912a/1969) constata que, na análise, muitas vezes a transferência aparece como resistência ao tratamento, uma vez que o sujeito direciona ao analista sentimentos ambíguos, projetando nele figuras importantes para a sua constituição psíquica, o que abrange afetos amorosos e hostis. Por outro lado, a resistência acontece devido ao propósito mesmo da análise, pois ao rastrear a libido e

torná-la consciente ao analisando, este acaba se deparando com o recalque, o que ocasiona um conflito subjetivo, donde as forças que antes tinham feito a libido regredir são as mesmas que se erguem para resistir a prosseguir com a análise. Além disso, há resistência por parte do próprio material recalcado, que sofre atração do inconsciente para não se tornar consciente.

Contudo, é preciso que haja uma conciliação entre as exigências da resistência e as do trabalho de investigação para que a transferência funcione como mola propulsora da análise e não como um entrave – para isso é preciso saber manejá-la. O manejo da transferência primeiramente torna a compulsão a repetição de clichês estereotípicos inócua e útil, contanto que o sujeito em análise possa continuar respeitando as condições necessárias à análise. Desse modo, o analista fornece aos sintomas apresentados pelo paciente: “... um novo significado transferencial e substitui sua neurose por uma ‘neurose de transferência’, da qual pode ser curado pelo trabalho terapêutico” (FREUD, 1914/1969, p.201). Assim, a transferência cria um novo lugar, entre a patologia e a vida real, em que há a criação de uma doença artificial, a qual é acessível à intervenção do analista.

Ao manobrar a transferência, o analista promove uma familiarização progressiva da resistência por parte do analisando, a qual deverá ser superada no momento certo, pois cabe ao analista reconhecer o tempo necessário para que o sujeito em análise obtenha melhor conhecimento acerca de sua resistência. Com isso, ele poderá elaborá-la e, assim, superá-la (FREUD, 1914/1969).

O amor transferencial que ocorre em uma análise é provocado pela situação analítica, evocado pelo analista, intensificado pela resistência e não considera a realidade. Ele, se manejado da maneira correta, ajuda o analisando a superar o princípio de prazer e, assim, abandonar o modo de satisfação imediata por um outro que aceita ser

adiado e se mostra socialmente aceitável. Ao seguir nesse caminho o sujeito em análise cria certa liberdade psíquica que, posteriormente, lhe ajudará a continuar seu percurso sozinho (FREUD, 1915[1914]/1969).

Assim sendo, a partir do momento em que o analisando adquire o autoconhecimento e autocontrole necessários, ele poderá continuar, quando a terapia terminar: “... o exame analítico de sua personalidade sob a forma de auto-análise, e ficará contente em compreender que, tanto dentro de si quanto no mundo externo, deve sempre esperar descobrir algo de novo” (FREUD, 1912b/1969, p. 156).

Considerações finais

O ator, com o intuito de construir seu *clown*, atravessa um caminho inquietante que tem como ponto de partida sua própria subjetividade. Desse modo, ele revela ao público, brincando, aquilo que de mais estranho existe em si, gerando risos e lágrimas, num processo interminável de construção que abarca certo sofrimento. Durante seu percurso o artista se vê diante de seus limites e acaba expondo as armas com que se defende de si mesmo. Para que ele possa se desfazer delas e, assim, entrar em contato com a parte mais ridícula de si, ele deve deixar que os afetos brotem em seu corpo, sem reprimi-los.

Recursos semelhantes a estes surgem quando o sujeito, ao entrar num processo de análise, estabelece uma ligação consigo mesmo e com o analista pela via da transferência. É através da elaboração das resistências provocadas pela transferência que o analisando constrói um modo diferente de se ver e de lidar com o mal-estar que lhe acomete.

Rir de si mesmo não é nada fácil, principalmente por ter que admitir a falha, a imperfeição e o desconhecido em si próprio. Em ambos os processos minimamente

investigados neste trabalho percebemos que, mesmo com finalidades diferentes, o ator e o analisando buscam uma maneira de lidar consigo, pois veem-se diante de si mesmos através de um espelho (o público, o analista) que lhes coloca a menor máscara do mundo: o nariz do *clown*, a que menos esconde e a que mais revela. Assim, a predominância do trágico no caminho do processo analítico e do cômico na apresentação de *clowns* em um palco de teatro esconde a verdadeira dualidade presente em ambos, pois cada um dos processos de investigação neles inscritos carrega em si a dor e o riso imiscuídos na reconstrução da subjetividade.

BIBLIOGRAFIA

BURNIER, Luís Otávio. O *clown* e a improvisação codificada In: **A Arte de Ator – da Técnica à Representação**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FREUD, Sigmund. A dinâmica da transferência (1912a) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise (1912b) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Sobre o início do tratamento (1913) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Recordar, repetir e elaborar (1914) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Observações sobre o amor transferencial (1915[1914]) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Construções em análise (1937) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Esboço de psicanálise (1940[1938]) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

LECOQ, Jacques. (Org.). **Le Théâtre du geste**. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_busca.html>. Acessado em 08 de novembro de 2010.

PUCCETTI, Ricardo. O Riso em Três Tempos In: **Revista do LUME**. Campinas, UNICAMP, Lume Cocen, n. 1, agosto de 1998.

PUCCETTI, Ricardo. Caiu na Rede é Riso In: **Revista do LUME**. Campinas, UNICAMP, Lume Cocen, n. 2, agosto de 1999.

SOBRE OS AUTORES

Luana Nogueira de Farias Moura. Graduanda de Psicologia da Universidade Federal do Pará. Bolsista de iniciação científica pela Universidade Federal do Pará.

Henrique Moura Monteiro. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará.

Mauricio Rodrigues de Souza. Doutor em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto na Faculdade e na Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará.