

# Jim & Andy: A Filosofia Vai Ao Cinema (E Era Um Filme De Comédia)

André Rodrigues<sup>1</sup>

## RESUMO

A partir do documentário *Jim & Andy: The Great Beyond – Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton*, dirigido por Chris Smith, lançado em 2017, pretendo estabelecer um argumento que se dirige para as seguintes frentes: uma crítica da noção ocidental de *self* como sujeito unitário e portador de uma racionalidade ainda de matriz iluminista; uma reflexão sobre os fazeres intelectuais periféricos. O trajeto desse argumento é acidentado: parte da descrição e análise do filme, estabelece interlocução com outros autores e obras literárias, recorre a memórias e experiências vividas. Para evitar interpretações desse ensaio como pós-moderno, defendo como elemento secundário do argumento a demarcação de um distanciamento deliberado em relação às apropriações (ou colonizações) deleuzeanas nas ciências sociais.

Palavras-chave: *self*, ensaio, cinema.

Esta não é certamente a crítica de um filme. É um exercício de escrita à mão livre a partir de um filme. Não explico para o leitor o percurso da escrita, porque, afinal de contas, é preciso preservar um mínimo de credibilidade para que alguém se interesse em ler estas linhas. Também não se trata, ao contrário do que sugere o título, daquelas bizarrices que são vistas comumente nas livrarias como “Simpsons e a filosofia”, “Um olhar filosófico sobre Sex and the City”, “A amizade em Montaigne e em Friends: afinidades inesperadas” etc. É quase isso, mas com esforços para a manutenção de um mínimo de compostura. Um fantasma paira, contudo, sobre este texto: o fantasma do ridículo.

O filme em questão é *Jim & Andy: The Great Beyond – Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton*, dirigido por Chris Smith, lançado recentemente pela Netflix. O documentário revela as imagens dos bastidores das filmagens de *O Mundo de Andy* (1999), dirigido por Milos Forman. O filme de Forman é uma biografia do comediante estadunidense Andy Kaufman, morto precocemente de câncer, na qual o ator canadense Jim Carrey interpreta o protagonista.

---

<sup>1</sup> Doutor em ciência política, professor adjunto de pensamento político do IEAR/UFF.

O filme é, em um primeiro momento, perturbador. A narrativa intercala uma entrevista de Carrey no tempo presente com as imagens de época dos bastidores. Em resumo, Carrey conta a experiência de ter passado todo o período das filmagens possuído por Andy Kaufman e por seu personagem Tony Clifton. Uso o termo possuído sem aspas porque tudo se passa como se fosse mesmo um caso de possessão. Nas imagens dos bastidores vemos Carrey dizendo o tempo todo que é Kaufman ou Clifton e agindo como eles. Isso não somente quando as câmeras estão ligadas: o tempo todo. No trajeto para o estúdio, no camarim, nas entrevistas de TV, na relação com os atores nos bastidores, inclusive com personagens que conviveram com Kaufman e interpretam a si mesmos. Em determinadas alturas do filme, Carrey (ou Kaufman) interage com familiares do biografado. Há um reencontro com o pai e uma conversa tensa (que não foi filmada) entre Kaufman (ou Carrey) e uma filha que ele não criou. Quem fica mais próximo do Kaufman vivido por Carrey nos bastidores das filmagens da cinebiografia de Forman é o parceiro do comediante quando era vivo, Bob Zmuda. Ele parece ser o primeiro a se acostumar com a ideia de que Carrey não estava sendo iconoclasta, excêntrico ou mistificador no seu processo de construção do personagem, mas que era Kaufman quem estava ali. Talvez um outro Kaufman, mas que era o mesmo. Zmuda e Kaufman-1999 figuram como uma dupla de comediantes nos bastidores: fazem pequenos esquetes, encenam pegadinhas com o restante do elenco, armam um contra o outro. A interação de Kaufman (aceitemos a premissa do filme) com o restante do elenco é tensa. Vemos Paul Giamatti desconfortável e Danny DeVito perguntando a si mesmo e aos colegas sobre como lidar com aquilo. Vemos também Milos Forman à beira do desespero tentando domesticar Kaufman para que ele entre em cena e as sequências possam ser rodadas. Em determinados momentos, Forman implora, em outros manda recados para Carrey através de Kaufman. Em outras sequências aparecem pessoas do elenco confusas e impressionadas com o fato de que Carrey parecia mesmo ser Kaufman. Acaba por se estabelecer, tanto nos bastidores de *O Mundo de Andy* quanto na própria narrativa de *Jim & Andy: The Great Beyond*, uma dúvida entre o metafórico e o literal. Entre parecer e ser.

Jim Carrey conta como tudo começou, logo no início do documentário. Ele diz que, depois que soube que faria o personagem, se sentou numa praia olhando o mar. Pensou em como desempenhar o papel e lhe ocorreu a possibilidade de se comunicar por telepatia com as pessoas. No momento em que pensou isso, emergiram à superfície um grupo de uns trinta golfinhos. Andy Kaufman, em seguida, apareceu para ele e lhe disse para sair do caminho porque ele próprio faria o filme. A partir daí, Carrey entrou no

personagem, no transe, na possessão descrita no parágrafo acima. Carrey passou a ser o cavalo de Kaufman.

Como disse, a coisa toda é perturbadora. Entre o místico, o cômico e o ridículo. Imaginem o quão desconcertante pode ser uma circunstância que figura nesses três campos semânticos. Fico pensando em algum desavisado que clicou no filme pensando em assistir mais uma comédia estrelada por Jim Carrey e se deparou, já nas primeiras sequências, com um documentário de enredo quase borgeano. Misericórdia! Das duas uma: ou o sujeito muda de canal, digo de janela, ou fica completamente estarecido. Sem contar com a possibilidade do espectador não entender nada. Risco que correm até as obras mais banais do engenho humano. O tombo só não foi tão grande para mim porque sempre gostei muito de rir e sempre levei isso muito a sério. Sempre vi a comédia como uma coisa muito profunda, muito além do entretenimento. É comum que eu me emocione com algo muito engraçado e acabe rindo de tanto chorar. A primeira vez que eu fui num circo, eu já era um adulto. Não sei avaliar o porquê desse atraso. Fui criado na zona portuária do Rio de Janeiro, num bairro próximo, portanto, da Praça Onze, local onde se instalavam todos os grandes circos que passavam pela cidade. (Isso antes daquele vão nas proximidades da Central do Brasil se tornar o Terreirão do Samba, como é hoje). Foi já barbado, portanto, que vi pela primeira vez um palhaço no picadeiro. Chorei muito. Choro ainda hoje quando escuto da música “Palhaço”, de Egberto Gismonti. Minha avó sempre contava, além disso, a história de um vizinho, da época em que a família morava em Deodoro, que era de circo, trabalhava como palhaço, e que tinha se matado. A parte que mais me chamava a atenção nessa história era que minha avó dizia que o suicídio de Osvaldo não chegou a ser uma surpresa para os vizinhos, tendo em vista que ele era uma pessoa muito triste. “Vivia bêbado!”, dizia ela. “Eu sempre apanhava ele no bar para levar para casa. Ele já sem conseguir andar nem falar uma palavra. Era triste demais, o Osvaldo. Mas era um doce, filho! Um doce! Você não pode imaginar, meu Deus, uma pessoa doce daquelas! Meu Deus! Eu adorava ele de paixão. Mas era triste demais!”. Não lembro o que veio antes, a história do Osvaldo ou o disco do Carequinha que minha avó me deu. Eu não me lembro de ter escutado o disco, mas lembro da capa. A foto do Carequinha sempre me deu uma tristeza imensa. Era como se eu visse as lágrimas de Heráclito através do sorriso de Demócrito. Comédia sempre foi uma coisa desse tipo para mim.

Ainda ao longo do filme, digerindo o impacto dos primeiros minutos que atiram o espectador nesse balaio de gatos onde se engalfinham Carrey, Kaufman e Clifton, comecei a pensar fora do registro do estranhamento. O processo de construção do

personagem elaborado por Carrey acabou por me lembrar de um algo muito natural: a quebra do *self* a partir da circunstância de se tornar outro, ou outros. Algo que sempre vi bem de perto no teatro e nos terreiros de macumba. Mas que também ocorre nas múltiplas formas de arrebatamento presentes em práticas do escopo do cristianismo. Seja no dom das línguas, seja nos jejuns e nos flagelos, seja nas próprias metamorfoses místicas presentes na ritualização da Trindade, no sacramento da eucaristia. O *self* quebrado, poroso (se quisermos utilizar a terminologia de Charles Taylor), é uma porta entre a solidão e a multidão. Por qualquer fresta do *self* podemos ter a experiência de sermos muitos. Temos, assim, no mesmo espectro de circunstâncias: o transe, a *poiesis*, a embriaguês, a loucura e o sexo. Montaigne, por exemplo, em seu ensaio sobre a embriaguês mostra o parentesco entre esse estado e a prática poética. Também são divertidas as anedotas contadas no ensaio nas quais situações de embriaguês resultam, com frequência, em malfadados intercursos sexuais. Ele diz que o poeta escreve um texto do qual não consegue remontar todo o percurso da escrita. Como se o poeta escrevesse em certo estado de embriaguês ou inconsciência. Nenhuma novidade nisso: nada mais ajustado à própria tradição da poesia que consiste na palavra encantada, ou inspirada pelas Musas. É claro que não se trata aqui de reivindicar o Renascimento das Musas da Antiguidade, mas de lembrar o caráter corriqueiro e convencional das circunstâncias que a mente estreita do racionalismo iluminista passou a descrever como místicas ou mágicas. Isso já foi argumentado por Evans-Pritchard ao falar dos Azande e por Lévi-Strauss ao descrever a intervenção xamânica num trabalho de parto. Minha opinião é que o primeiro ganha do segundo pela simplicidade do argumento, mas o segundo ganha do primeiro pelo ajuste fino. (Temos um empate, senhoras e senhores!). Evans-Pritchard mostra que a bruxaria zande não deve nada para a razão iluminista como repertório de explicação dos fenômenos do real. Lévi-Strauss, por sua vez, argumenta que somos todos habitados por coletividades que podem ser observadas nos trânsitos entre a língua e as práticas sociais. O ramo straussiano, desanda, entretanto, quando a turma começa a ler Deleuze. Dizem que uma falecida professora de antropologia costumava dizer que a tribo deleuziana das ciências sociais era especialista em arrombar portas abertas. Essa prática científica um tanto absurda acaba resultando em outro absurdo: o de fazer com que a ciência retire conhecimento do mundo. É impressionante que haja gente que precise utilizar palavras tão difíceis para explicar para seus pares catedráticos algo que qualquer trabalhador carioca ou indígena ameríndio sabe: que a humanidade não é o somatório de

uma carrada de *selfs* unitários psicoanalizados (de preferência por um lacaniano) que vagam entre o Leblon e o Largo do Machado!

Escrevi, na juventude, um poema que tinha pretensões de ser letra de samba (nunca esteve à altura disso, entretanto) que narrava o que aconteceria se Nietzsche fosse a uma roda de samba. Nietzsche, coitado, ficou doido de tão sério que era. Os existencialistas tinham, pelo menos, a virtude de serem uns boêmios. Seus personagens eram uns solitários e agoniados, mas os autores eram chegados numa sacanagem. Sartre e Camus (que, para mim (sic), sempre jogaram melhor nas linhas da literatura do que nos escritos filosóficos *stricto sensu*), por exemplo, narram a solidão e a ausência de sentido. O que eles nos mostram? Que as possibilidades de constituição de sentido passam, primeiro, pela necessidade da experiência coletiva e, segundo, pela diluição da ilusão do *self*. O *self*, ele mesmo, seria uma tábula rasa, uma expressão da solidão. E essa experiência da solidão existe, é real. Mesmo que atravessados por essa coletividade, a experiência do eu é muito solitária, no sentido de que aquilo que o eu experimenta é irreduzível, incomunicável. Por isso a comida, o sexo e outros rituais coletivos são belos: são um encontro de solidões, de abismos do sentido.

A esse respeito, das coisas que tenho lido, Roberto Bolaño é o que mais vai ao ponto. Em *2666*, ele descreve enredos nos quais o mote talvez seja esse encontro de solidões. A angústia não se expressa pela análise do narrador ou pela narrativa interior de personagens diante do extremo, mas pela conjunção entre o banal e o extraordinário no cotidiano. Tudo se passa como enunciado na epígrafe do livro, uns versos de Beaudelaire: “*Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio*”. Os europeus têm a necessidade das cores fortes para que o extraordinário se expresse. Bolaño finca trincheiras na posição de escritor latino-americano e desenvolve um enredo no qual a brutalidade e a violência se expressam nas cores pálidas do cotidiano. Por essa razão, o elemento que amarra as diversas histórias do livro é a cidade de Santa Teresa, no Estado de Sonora, no México, na qual, no final da década passada, começou uma onda de feminicídios<sup>2</sup>. Um dos capítulos do livro se dirige exclusivamente para as narrativas ficcionalizadas dos feminicídios de sonora. São cerca de duzentas e cinquenta páginas de narrativas sobre esses casos, sem nenhum outro enredo. Os feminicídios de Sonora estão presentes, entretanto, em todos os demais capítulos, não como uma paisagem, ou pano de fundo, mas como uma sombra que sintetiza todos os enredos presentes no livro. Sonora e suas

---

<sup>2</sup> Sobre o caso ver: <https://observatoriofeminicidio.wordpress.com/>

mulheres assassinadas estão presentes nas relações de quatro críticos literários em busca de um escritor alemão incógnito, nas decepções de Almafitano, professor chileno que trabalha numa universidade em Santa Teresa, na náusea de Fate, jornalista negro estadunidense que escreve numa revista de esquerda intitulada *Amanhecer Negro*, bem como na história de Archiboldi, o escritor alemão incógnito. Bolaño parece querer constituir uma narrativa que estabeleça uma dupla crítica à mentalidade iluminista e racionalista europeia: pela crítica dos ambientes letrados e acadêmicos e pela negação do modo narrativo vinculado ao sujeito individual.

Na parte do livro que conta a história de Almafitano há duas circunstâncias que expressam bem essa inclinação. Na primeira, Almafitano conversa com os críticos literários europeus e tenta explicar a eles qual é a condição do intelectual latino-americano. Ele descreve essa situação a partir de uma espécie de paródia da alegoria da caverna:

A literatura no México é como um jardim de infância, uma creche, um kindergarden, uma escolinha, não sei se me entendem. O clima é bom, faz sol, você pode sair de casa, sentar num parque, abrir um livro de Valéry, talvez o escritor mais lido pelos escritores mexicanos, depois ir à casa dos amigos conversar. Mas a sua sombra não segue mais você. Em algum momento, ela o abandonou silenciosamente. Você faz como se não se desse conta, mas se deu conta sim, a fodida da sua sombra não vai mais com você, mas, bom isso pode ser explicado de muitas formas, a posição do sol, o grau de inconsciência que o sol provoca nas cabeças sem chapéu, a quantidade de álcool ingerida, o movimento como que de tanques subterrâneos de dor, o medo de coisas mais contingentes, uma doença que se insinua, a vaidade ferida, o desejo de ser pontual pelo menos uma vez na vida. O caso é que sua sombra se perde e você, momentaneamente, a esquece. E você chega assim sem sombra, a uma espécie de cenário e se põe a traduzir ou reinterpretar ou cantar a realidade. O cenário propriamente dito é um prosaíco e no fundo do prosaíco há um tubo enorme, algo como uma mina ou a entrada de uma mina de proporções gigantescas. Digamos que é uma caverna. Mas também podemos dizer que é uma mina. Da boca da mina saem ruídos ininteligíveis. Onomatopeias, fonemas furibundos ou sedutores ou sedutoramente furibundos ou pode ser que só murmúrios e sussurros e gemidos. O caso é que ninguém vê, ver mais ver mesmo, a entrada da mina. [...] eles [os intelectuais] só escutam os ruídos que saem do fundo da mina. E os traduzem ou reinterpretam ou recriam. Seu trabalho, nem é preciso dizer, é paupérrimo. Empregam a retórica ali onde se intui um furacão, tentam ser eloquentes ali onde intuem a fúria desbragada, procuram ater-se à disciplina da métrica ali onde só resta um silêncio ensurdecido e inútil. Dizem piu-piu, au-au, miau-miau, porque são incapazes de imaginar um animal de proporções colossais ou a ausência de um animal. (BOLAÑO, 2010, p. 127).

Almafitano está conversando com Norton, a crítica literária londrina que está no México junto com seus dois colegas também críticos, um francês e um espanhol (é engraçado notar que a escalação dos personagens desse enredo lembra aquelas piadas que começam com “Havia um inglês, um espanhol, um francês e um brasileiro num avião...”), à procura do escritor alemão Archimboldi que teria passado por Santa Teresa. Os europeus são o tempo todo condescendentes com o chileno, o enxergam como um sujeito pitoresco e triste, um arremedo de acadêmico, repugnante, num primeiro momento, e, por fim, digno de pena. Ao final da alegoria de Almafitano, há o seguinte diálogo: “– Não entendi nada do que você disse – disse Norton. / – Na verdade, eu só disse besteira – falou Almafitano.” (Idem. p. 128). A ironia de Bolaño e ferina nessa passagem, tanto na direção dos intelectuais periféricos que desejam reproduzir os padrões dos países do norte quanto ao prenunciar que os europeus – ao menos aqueles quatro que estavam numa busca ridícula por um escritor que não quer ser encontrado – não são menos patéticos que os mexicanos.

A outra situação na qual Almafitano desarranja as condições da normalidade é quando começa a ouvir uma voz que conversa com ele. Essa voz, à princípio se identifica como o seu avô, depois muda de personagem. Até que Almafitano encontra entre seus livros que estava desempacotando da mudança para Santa Teresa um volume que fala da história dos povos nativos do Chile e de como eles possuíam poderes telepáticos de comunicação.

Carrey, em *Jim & Andy*, poderia ser um personagem de 2666, atravessado pelo extremo, obcecado por insignificâncias, cavalo de muitas vozes, que narra um trabalho de ator que vai fundo na coisa. Não se trata de um encontro entre *selves*, mas da atualização de duas instâncias coletivas. O ator é, portanto, uma síntese de uma circunstância bem banal de nossa existência que consiste no fato de que cada um de nós é uma pequena multidão, pequenos nós de uma rede muito antiga. Através de nós, falam muitos. A própria língua é esse patrimônio compartilhado. Nada mais apropriado, portanto, como processo de construção de personagem no qual um ator interpreta outro ator. Jim Carrey propõe, assim, que ao invés de trabalhar com a equação “Carrey interpreta Kaufman” seja possível acionar a fórmula “Kaufman baixa no terreiro”. Nenhuma novidade: várias religiões, como, por exemplo, as de matrizes afro-brasileiras, ou afro-caribenhas, atualizam isso o tempo todo. Todo final de semana (enquanto os novos fascismos racionalistas cristãos ainda permitem), em diversas partes da cidade, uma multidão de frentistas, cabeleireiras, motoristas de ônibus, professoras, desempregados, prostitutas, policiais, advogados etc. (e umas dezenas de antropólogos, talvez) se torna uma corte com reis, rainhas, malandros, caboclos, boiadeiros, marinheiros et alii. Isso tudo sem nunca terem pisado na CAL ou no Tablado. O que é receber o santo? É o estabelecimento do corpo como a possibilidade da expressão de muitos. O corpo é o cavalo. É o nosso cavalo quando estamos no registro convencional, quando acreditamos ser nós mesmos, quando não estamos embriagados, ou quando não estamos fazendo sexo. Mas pode ser o cavalo de muitos outros, de muitas outras experiências, de muitas outras manifestações. Qualquer baseado ou qualquer dose de pinga (claro, para os mais suscetíveis) já altera esse registro convencional do *self*, já fica mais difícil, por exemplo, usar a língua sob o registro do decoro. As práticas científicas carregam um ato falho antigo a esse respeito: predominam escritos compostos por *gentlemen* escritos na primeira pessoa do plural – uma nítida quebra com o registro convencional da língua. Os bêbados, os cientistas, Jim Carrey e o Pelé possuem algo em comum: falam de si na primeira pessoa do plural. Por linhas tortas, as cepas de racionalistas da ciência no seio ou no rescaldo do Iluminismo, acabaram por atestar o ponto de Montaigne sobre a embriaguês. Toda forma de escrita com pretensões literárias, ou seja, toda escrita que não tenha fins pragmáticos, que não seja um bilhete, um recado, uma anotação, uma lista de supermercado, que tenha pretensões, ainda que mínimas, de constituição de sentido, acaba sendo a atualização de uma voz coletiva, uma forma de embriaguês, uma experiência de inconsciência e de lucidez. Lembro de ter escrito muito parágrafos da minha tese de doutorado enquanto dormia, seja quando adormecia no teclado seja quando acordava com um trecho já pronto para ser transcrito. Outras partes da tese, escrevi bêbado mesmo. Isso explica muita coisa, pensando bem. (Dica para quem está escrevendo uma tese ou uma dissertação: por mais que isso lhes aconteça, ou tenha acontecido a todos os avaliadores na altura em que escreviam seus trabalhos, não contem isso para ninguém, até que o trabalho esteja defendido, para evitar análises enviesadas das bancas e reprovações morais por parte de seus colegas). Quando terminamos o texto, raramente conseguimos ter uma sensação muito concreta de todo o percurso da escrita. Nada demais, portanto, o que o Jim Carrey fez.



## **Referências bibliográficas**

BOLAÑO, Roberto. (2010), 2666. São Paulo, Companhia das Letras.

CAMUS, Albert. (1957), *L'étranger*. Paris, Éditions Gallimard.

EVANS-PRITCHARD, E. E.. (2005), *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro, Zahar.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (2008), “O feiticeiro e sua magia” in *Antropologia estrutural*. São Paulo, Cosac Naify

MONTAIGNE, Michel de. (1972), “Da experiência” in *Ensaio*. São Paulo, Abril cultural. (Coleção Os Pensadores).

SARTRE, Jean-Paul. (2015), *O muro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

TAYLOR, Charles. (2010), *Uma era secular*. São Leopoldo, UNISINOS.