

CLOWNS INTERVENTORES

Enne Marx

Atriz, palhaça e formadora em palhaçaria, mestre em Intervenção e Animação Artísticas (Esecs, IPL) doutoranda em Estudos Teatrais e Performativos (Universidade de Coimbra).

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a intervenção clownesca a partir da percepção da própria experiência da autora em consonância com o pensamento de alguns estudiosos do campo da palhaçaria com relação a aspetos importantes da linguagem como verdade e humanidade para gerar um olhar sobre o Riso – elemento tido como fundamental para se produzir comicidade. Tendo como premissa que o clown, seja de forma espetacular ou não, atua de forma a intervir a partir de sua própria vida para fazer rir o outro (triangulação clown – espaço – público) dada à natureza de sua performance, propõe-se o conceito de Clown Interventor, compactuando com a ideia de que o riso é um reflexo de outros dispositivos preliminares a ele como o conhecimento de si mesmo e de seus dramas interiores e da potência proporcionada por sua verdade face a um riso que desperte para outras dissonâncias. O riso que nasce não por uma obrigatoriedade muitas vezes exigida por olhares errôneos com relação a esta arte, mas o riso cuja autonomia escorra das mãos do clown e existe na experiência da identificação entre nós, os dramas humanos e a maneira como nos colocamos no mundo.

Palavras-chave: clown; palhaçaria; intervenção; comicidade; riso

1. Clown: uma linguagem de intervenção humana

As artes em geral têm como característica principal intervir na vida das pessoas, produzir mudanças internas e abrir espaços de reflexão. A arte da Palhaçaria, termo que preferencialmente uso para designar o *clowning* ou a atuação de palhaços e palhaças apresenta neste artigo um olhar que extrapola a esfera de comunidade para a esfera de humanidade. Os seres da palhaçaria trazem em seu trabalho características primordiais que tangem o humano: é impossível negar a nossa verdade frente a quem somos: seres imperfeitos, suscetíveis e falíveis. Com a capacidade de rir de si mesmo e de fazer aflorar potências diante de suas fragilidades para também fazer o outro rir, o clown se coloca em presença diante de nós para revelar as nossas vulnerabilidades singulares e assim, reconhecermos que podemos ser menos cobradores de perfeições inexistentes. Esta é, a meu ver, a principal intervenção desta arte, nos roubar a prepotência e o orgulho, e nos colocar diante de um espelho revelador de outras qualidades, quiçá nos levar a imaginar que temos em nós diversas situações ridículas, dignas de riso e de comicidade, onde podemos igualmente rir de nossas imperfeições e nos enxergarmos belos assim como os palhaços e palhaças se enxergam, ou apenas nos vermos “humanos”. Clowns Interventores¹ são, portanto, seres que vivenciam essas relações carregadas de humanidade entre si e o mundo, com capacidade de nos fazer reconhecer a nós mesmos.

Contudo, a linguagem da palhaçaria não deve estar indubitavelmente associada a uma tal felicidade, a um riso forçado ou a uma alegria exacerbada. Antes de qualquer coisa, é uma intervenção aliada a uma verdade, aquela da qual não se pode fugir, pois faz parte da condição humana. Nenhum de nós é alegre o tempo todo. Vivemos diversas emoções, e sentimentos contrários à felicidade também integram o nosso status quo. Esta qualidade confere ao clown uma condição superior de ser e estar no mundo, como alguém que detém poderes que ultrapassam o limiar artístico e fazem ampliar naquele que vivencia esta experiência o olhar diante da vida. A palhaçaria pode, portanto, estar em todo aquele que possui a capacidade de se vê frágil e ao

¹ Esclareço que a palavra Clown aqui contempla toda e qualquer pessoa que vivencia esta linguagem, independente do gênero e até mesmo agênero.

mesmo tempo poderoso diante da liberdade em vivenciar as contradições e os dramas pertencentes ao humano.

Para responder à pergunta “O que é um clown?”, Sue Morrison e Verônica Coburn (2013: p.3) escolheram uma definição dada por Jonh (Fire) Lamé Deer (2009): “Para mim um palhaço é alguém sagrado, engraçado, poderoso, ridículo, santo, envergonhado, visionário. Ele é tudo isto e um pouco mais. Brincando, um palhaço está realmente realizando uma cerimônia espiritual”²². Com esta citação as autoras evidenciam a atuação do clown para além da arte e para além das formas generalistas a respeito de tal arquétipo, buscando a sua força criativa a partir do autoconhecimento proporcionado pelo confronto do artista com este estado verdadeiro e transcendental. Em meados dos anos 60 e até a sua morte, Jacques Lecoq (2010) investigava o “palhaço pessoal” trazendo à tona as fragilidades dos seus alunos em sua essência, para a partir dessas descobertas revelar o seu estado cômico. Para o palhaço e formador em comicidade André Casaca (Teatro C’art – Itália), “O clown é pobre porque é simples e ao mesmo tempo é rico porque valoriza a simplicidade”²³ (Casaca, 2021). Casaca acredita na força do simples para fazer florir a comicidade autêntica e em suas formações privilegia a busca pelo estado verdadeiro. De facto, a intervenção clownesca é comumente disposta face a soluções simples relacionadas a fatos da vida, cuja dinâmica dramática toca em questões ligadas à essência da natureza humana e às relações que a permeiam. Percebe-se que a “verdade” e a intersecção entre a máscara do clown e a singularidade do artista (ou praticante da arte da palhaçaria) permeia o trabalho de diversos estudiosos desta arte, as suas pesquisas priorizam a dimensão humana para além da dimensão artística, uma visão ampliada do estado clownesco, que é composto pela curiosidade, a não racionalidade e o não julgamento, que tem como principais insumos o instinto e a sensorialidade.

² Tradução da autora: “To us a clown is somebody sacred, funny, powerful, ridiculous, holy, shameful, visionary. He is all this and then some more. Fooling around, a clown is really performing a spiritual ceremony”.

³ Frase proferida no dia 20 de agosto às 16h, durante o seminário “Identità cômica del corpo livello avanzato” no teatro C’art, Castelfiorentino, Itália, do qual participei como parte de minha investigação pela prática do doutoramento em Estudos Artísticos.

O jogo do clown é também o jogo do público, a intervenção é compartilhada, seja esta de caráter espetacular ou não. Clowns constroem o seu jogo face ao outro, diante do encontro. Morgana Masetti (2009:17) observando a atuação de palhaços em hospitais diz:

O clown acredita na força desta união. Acredita que brincar é a melhor forma de se fazer um encontro e que este não tem um tempo definido para acontecer: tudo depende da intensidade dos olhares e da permissão para brincar. Na realidade no jogo já iniciado não é fácil dizer quem está fazendo a brincadeira e quem está recebendo. É uma coisa totalmente intensa que durante o encontro brincar é equivalente a viver⁴.

Masetti (2009), entre outros autores como Alice Viveiros de castro (2005) e Lili Castro (2019) denomina a arte da palhaçaria como a arte do encontro, termo defendido também por palhaços e palhaças que atuam em campos limite ou por aqueles que atuam na rua e em outros espaços que proporcionem uma atuação calcada no jogo a partir da relação construída no aqui e no agora. Entretanto, a performance clownesca é muito ampla e está longe de se alinhar a um só conceito. Como observa Castro (2019:285):

A performance do palhaço é pautada pelo híbrido, pelo múltiplo, pelo migratório. Sua figura ocupa espaços intersticiais e miscigenados, entre a arte e o ritual, entre o circo e o teatro, entre o lúdico e o grotesco, no meio das ruas, das feiras, da música e da dança. Temos palhaços sagrados e profanos, palhaços de picadeiro e de rua, palhaços mímicos e excêntricos musicais. Alguns atuam em hospitais e campos de refugiados, enquanto outros se dedicam à TV, cinema ou eventos de *shoopings centers*. Vários são os dispositivos e modos de atuação adotados por esses inúmeros cômicos artísticos, sociais e cerimoniais. O campo é extenso e está sempre prenhe de novas e fragmentadas possibilidades.

⁴ Tradução da autora: “Il clown crede nella forza di tale unione. Crede che scherzare sia il modo migliore per fare un encontro e che questo non há un tempo determinato per avvenire: tutto dipende dall’intensità degli sguardi e dal permesso per scherzare. E in realtà il gioco già è iniziato e non è facile dire chi fa lo scherzo e chi lo riceve. È una cosa totalmente intensa che durante l’incontro scherzare equivale a vivere”.

Para mim, o que perpassa todos esses modos de atuação no campo da palhaçaria é a triangulação entre o clown, o público e o espaço. A presença do outro na intervenção do clown é essencial para percebermos a sua maior qualidade: o Riso. Esta qualidade surge a partir do encontro entre os elementos e da capacidade que o clown tem de se relacionar com as outras duas pontas do triângulo, provocando no outro sensações internas e um olhar para si mesmo. Demian Reis (2013: 23) esclarece que fazer rir confere à arte da palhaçaria a perspectiva de Etnocenologia: “Palhaços investem sua vida no trabalho acessando um corpo risível, um corpo que constantemente se coloca como objeto do riso dos outros. Este é um dos ângulos possíveis para se enxergar uma etnocenologia do palhaço”⁵. Sobre a importância do expectador no jogo, diz ele: “Na palhaçaria entendo que o expectador está considerado vinculado de modo constitutivo, orgânico, ou quase ecológico, ao fenômeno do riso, tanto quanto o palhaço” (Reis, 2013: 25).

Esta prerrogativa é ponto consonante entre muitos que estudam e praticam a arte da palhaçaria. Com efeito, o público seja em espetáculos ou em intervenções cuja base são o encontro e o improvisado, é parte constituinte do fenômeno criativo desta linguagem, que quase sempre compõe a sua estrutura narrativa na compreensão de que o expectador de uma maneira ou de outra intervirá no jogo, já que o campo entre o interventor e ele é completamente aberto. Esta triangulação é suportada principalmente pelo olhar que comanda a tríade do jogo clownesco: o olhar, a escuta e a percepção. A atuação do clown é, portanto, um empreendimento tipicamente humano, por carregar em seu fazer artístico os seus próprios dramas e através de uma autoexposição fazer emergir diversas emoções no público, onde o riso é apenas um dos aliados a este processo.

⁵ A Etnocenologia compreende a etnociência das artes do espetáculo, principalmente teatro e dança.

2. Mais do que uma intervenção do riso

“Rir de tudo é tolice. Não rir de nada é estupidez”
(Erasmus de Rotterdam)⁶.

Diferente da representação teatral, o clown vive a cena de maneira a comunicar que ele é o próprio personagem de sua história. Esta natureza da arte clownesca⁷ dá ao artista desta arte a possibilidade de renovar-se sempre e de pôr em xeque as suas inquietações do momento presente, que acabam por ser, afinal, as mesmas questões daqueles que estão com ele a viver o momento da “cena”, aqui entre aspas por se tratar de um acontecimento espetacular ou não. Podemos observar, entretanto, que por ser portador de sua verdade, seja ela boa ou ruim, o clown está a viver sempre no risco, caminho não tão diferente do de todos nós. A diferença é que o clown vive o risco e ri do seu próprio fiasco, buscando sempre soluções para resolvê-lo e é nesse entremeio que nasce a comicidade. Durante a intervenção do clown percebemos a potência do ridículo em nós, por se tratar o ridículo de uma das principais ferramentas desse trabalho.

Em seus estudos sobre a filosofia do humor, Morreal (2009) chama a atenção para o “alívio cômico” causado pelo riso através de algo produzido comicamente. Rimos porque nos identificamos com o que vemos e com aquilo que sentimos empatia. Do mesmo modo, Bergson (1983) observa que rimos porque a ação cômica nos comunica algo que pertence a nós mesmos. Este espaço construído entre a comicidade e o público é um espaço imaterial, um lugar do possível, independente de tempo ou racionalidade lógica, onde reúnem-se qualidades como imaginação e criatividade, um espaço flutuante e em movimento que manifesta um corpo em sua capacidade de trazer à tona elementos criativos, que no caso do clown, exterioriza uma experiência coletiva manifestada em risos.

Assim, o território do discurso clownesco é o Riso, mas um riso que pode ter diferentes sentidos, que está sempre ligado a um Fundo Poético Comum, conceito apresentado por Lecoq. Sobre isto, disse ele:

⁶ Citado por Fransesc Abella em *Risas e Humor* (pg.67) – livro organizado por *Payasos Sin fronteras*. Tradução da autora: “Reir de todo es de tontos. No reir de nada es de estúpidos”.

⁷ Ou palhacesca, como costuma-se falar no Brasil.

Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, luzes, cores, matérias e estão presentes em cada um de nós. Os elementos se sedimentam em nós através das nossas experiências e sensações de tudo aquilo que olhamos, escutamos, tocamos, degustamos. Tudo se imprime em nosso corpo e constitui o fundo coletivo comum do qual surgem ímpetos e desejos de criação (Lecoq, 1997: 57 como citado em Brondani, 2020:40).

É importante observar que a partir do trabalho do clown no teatro e antes já feito no cinema por artistas como Charles Chaplin, Steve Martin, Laurel & Hardy, entre outros, a figura se apresenta mais discreta, mais próxima do cotidiano e mais parecida com o universo coletivo. Esta verossimilhança pode gerar a identificação risível. Para Casaca (2021) é importante ter como base o drama para gerar comicidade: “sem dramaticidade a comicidade se torna superficial”⁸. A conectividade entre o drama exposto na cena por um clown com o nosso próprio drama nos faz rir. Diversas são as narrativas dramáticas trabalhadas no universo da palhaçaria, o que gera composições geralmente autênticas pela própria natureza da intervenção – calcada na autopoietica disposta a ir ao encontro da comicidade. O espaço expectatorial é gerado pelo jogo/cena que habitualmente dispensa hierarquias e quarta parede. O riso da plateia é o alimento para que a ação cômica cresça. Sobre isto, constata Reis (2013:79): “... a apresentação do palhaço pode ser muito efetiva quando orienta suas ações se apoiando na sua capacidade de escutar o riso como sinais de interesse, prazer e conexão com a plateia”. Entretanto, alguns estudos apontam uma visão expandida do papel dessa figura tão emblemática.

Para Morrison (2013) o trabalho do clown não reside em fazer rir apenas, primordialmente é uma intervenção sobre si mesmo. O nariz vermelho nos revela inteiramente, nos torna visíveis ao mundo tal como somos e nos ajuda a mostrar a melhor parte de nós, oferecendo ao mundo o nosso estado de humanidade:

⁸ Frase proferida no dia 26 de agosto às 17h, durante o ensaio de criação do espetáculo “Juliet” com Stefano Marzuoli no teatro C’art, Castelfiorentino, Itália, do qual observei como parte de minha investigação pela prática do doutoramento em Estudos Artísticos.

Torna-nos visíveis e revela nossas vulnerabilidades, nossas fraquezas, nossos medos, nossas alegrias, nossos ciúmes mesquinhos, nossos desejos e nossas falhas. Nossa beleza. Nossa humanidade. Nossa vergonha. E estando em meio à nossa humanidade exibida, permanecendo em nossa vergonha, devemos descobrir como nós, individualmente, podemos servir às pessoas sendo sagrados, engraçados, poderosos, ridículos, santos, envergonhados e/ou visionários⁹ (Coburn & Morrison, 2013: 13).

O estado de humanidade do qual fala Morrison é esbanjado pelo clown sem medo, onde podemos ver às claras os nossos fracassos, os nossos erros e tentativas de acertos, e o quanto somos brilhantes da forma que somos, seres factíveis de falir, mas também poderosos em agir. Essa partilha generosa feita pelo clown oferece ao público a surpresa e a emoção necessárias que nos levam a rir.

Se os fazedores do riso são diversos como ressalta Castro (2019), os risos também o são. Há quem fale sobre as diferentes qualidades do riso que emergem através dos diferentes modos de produção. Distinções que abrangem também a performance dos clowns em termos estéticos, mesmo que essas qualidades se misturem como vemos comumente no trabalho de diversas palhaças e palhaços contemporâneos. Há os que privilegiam a natureza lúdica e poética, onde o riso funciona muitas vezes como um bálsamo — o que reforça a psicofisiologia do riso como uma ferramenta capaz de produzir endorfina, dopamina, serotonina e ocitocina¹⁰ e alterar os estados de humor, transformando emoções negativas em positivas e aumentando a nossa potência em agir (Damásio 2003; Marx 2019). Para outros, o riso pode estar em um lugar crítico e político, gerando verdadeiras “tomadas de consciência” naqueles que vivenciam a experiência estética, como podemos ver no trabalho do Boufoon¹¹. Há ainda o riso autêntico da brincadeira

⁹ Tradução da autora: “It makes us visible and reveals our vulnerabilities, our foibles, our fears, our joys, our petty jealousies, our desires and our failings. Our beauty. Our humanity. Our shame. And standing amidst our displayed humanness, standing in our shame, we must the discover how we, individually, can serve people by being sacred, funny, powerful, ridiculous, holy, shameful and/or visionary”.

¹⁰ Substâncias conhecidas como “hormônios da felicidade”. Esses neurotransmissores são gerados pelo nosso próprio corpo e liberados a partir de estímulos gerados no cérebro.

¹¹ A comicidade do bufão tem um caráter assumidamente transgressor, grotesco e contestador.

manifestado livremente nas poéticas das manifestações populares¹²(Castro 2019), ou ainda o riso sagrado, elemento de cura, presente desde tempos imemoriais nas diversas tribos nativas existentes antes de nós (Coburn & Morrison 2013; Moody Jr. & Raymond A., 1978). Entretanto, reitero o pensamento de Morrison (2013) quando diz que o clown não é sinônimo de riso, mas pode ser um instrumento para fazer-nos reconhecer o nosso próprio riso, o que definitivamente eleva o poder de sua intervenção: “O clown é uma coisa muito mais profunda do que apenas nos fazer rir. Se um clown apenas nos faz rir, você perde o propósito, o propósito divino talvez, de sua função”¹³ (Coburn & Morrison, 2013:13).

3. A minha palhaçaria, o meu riso

Partindo do pressuposto de que a comicidade gerada pelo clown advém sobretudo de sua própria vida, ser palhaça significa viver em contínuo percurso investigativo, visto que a vida é uma constante mutação. Refletir sobre o riso neste artigo me leva a ativar os sentidos e dinâmicas de comunicação e partilha que o clown potencia. O riso que busco nesta pesquisa continuada é aquele que ultrapassa outras possibilidades além das gags e do riso comumente esperado (Coburn & Morrison 2013), enquanto oportunidade de escapar das formas generalistas, advindas do senso comum, e de práticas tradicionalistas ou regras predispostas, abrindo novas possibilidades de compreensão.

No meu percurso formativo entrei em contato com vários métodos para fazer florir o “estado” verdadeiro, o corpo risível e a comicidade. O fiasco e a fragilidade nos jogos de picadeiro¹⁴ foram um aprendizado muito impor-

¹² Manifestações próprias ou festas tradicionais de determinados lugares e povos, que existem em suas diferentes formas, a exemplo do “Cavalo Marinho” em Pernambuco, Brasil, onde podemos identificar figuras cômicas como o “Mateus” e o “Bastião”.

¹³ Tradução da autora: “Clown is a much more profound thing than just making us laugh. If a clown just makes us laugh you lose the purpose, the divine purpose perhaps, of their function”.

¹⁴ Geralmente nas formações em palhaçaria o aluno faz exercícios de improvisação solo, denominados no Brasil por “picadeiro”.

tante no enfrentamento da descoberta do ridículo autêntico. Entender este processo no corpo, o papel da máscara (o nariz vermelho) e a organicidade marcaram pontos fundamentais na minha descoberta. Perceber a importância do outro no jogo foi para mim como uma pedra preciosa, visto que a sociedade geralmente nos aponta caminhos solitários e competitivos. Uma das maiores prerrogativas no meu trabalho é a valorização da verdade. Como disse Lecoq (2010: 122): “a busca de seu próprio clown reside na liberdade de poder ser o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade”.

Entretanto, reconheço que o trabalho sob si mesmo do qual sugere Morrison (2013) cruza o meu trabalho quando valorizo nele as inquietações a partir da minha jornada existencial e o trago para o jogo, para a cena, mas não para serem aceitas e sim compartilhadas. O autoconhecimento proporciona construir a comicidade sob outras perspectivas, onde o fiasco, que é usado como ferramenta de comicidade, pode ser um trampolim revelador de potencialidades sobretudo do outro, tornando, portanto, o clown muito mais poderoso do que normalmente se pensa que ele é. A atuação em campos limite como hospitais me deu insumos para perceber que as relações são potencializadas através do trabalho do clown e do riso acionado por este trabalho, por se tratar de um riso com o outro e não do outro, cuja qualidade revela uma dramaturgia coletiva, uma epifania sobre a potência do papel do recetor no jogo. Acredito que esta potência se dá porque o estado verdadeiro torna a presença passível de despertar no outro a vontade de jogar, onde o riso é uma consequência, não o fim. Igualmente procuro na cena teatral exercitar a liberdade de ser o que se é, para então, adentrar o universo comum a todos nós. Esta percepção me leva a considerar substancialmente as emoções despertadas pela plateia para fazer crescer o jogo em sua potência cômica. O fluxo da performance, portanto, acontece na triangulação da qual falei anteriormente.

4. Considerações finais

Sabemos que o riso é um tema discutido desde sempre, já em filósofos como Aristóteles, Platão, Kant, Hegel entre outros, que perceberam o riso como uma manifestação tipicamente humana e por isto dedicaram algum

tempo ao estudo sobre o riso. Aqui, retorno a Bergson (1983) para reiterar o caráter humano do riso, sem, entretanto, dispensar a oportunidade de dizer que acredito que outros seres conseguem rir, como é o caso de vários animais (porém, essa observação é matéria para um outro artigo). Bergson, mesmo tendo dialogado com a sociologia do seu tempo, reflete sobre a importância da observação da própria vida e da importância do conhecimento sobre ela na criação das comichidades, dentre elas a “comichidade de caráter”, das quais identifico mais próxima da comichidade clownesca. Para Bergson esta comichidade está conectada à maneira como nos colocamos no mundo.

Busco na minha palhaçaria exatamente esta conexão, para a partir daí despertar risos diversos, risos libertadores, confrontadores, reivindicadores, e outros tantos que possam surgir, primando por uma intervenção clownesca mais humana possível. Com humana não quero dizer que a performance é desprovida de signos essenciais que compõem a teia de uma intervenção ou espetáculo clownesco, inclusive o uso de técnicas como o improviso e a triangulação são indispensáveis para a realização de um bom trabalho. Falo sobre a importância de termos atenção à construção desse ser outro de nós, algo como uma extensão de quem somos e não como algo fora, inventado. A comichidade que virá a partir daí acompanha esta lógica e até mesmo as gags e piadas que viermos a incluir na intervenção parecerá mais natural em nosso corpo, tornando o todo orgânico. Assim, evita-se a meu ver, a generalização da linguagem onde o riso é algo já esperado e geralmente vazio de vida própria.

Referências bibliográficas

- Bergson, H. (1983). *O Riso — Ensaio Sobre a Significação do Cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Brondani, J. A. (2020). *Máscaras e Imaginários: bufão, commedia dell’arte e práticas espetaculares populares brasileiras*. Curitiba: Appris Editora.
- Castro, L. (2019). *Palhaços, Multiplicidade, Performance e Hibridismo*. Rio de Janeiro: Mórula Editora.
- Castro, A.V. de (2005). *O Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora.

- Coburn, V. & Morrison, S. (2013). *Clown through mask*. Bristol, UK: Intellect.
- Damásio, A. R. (2003). *Ao Encontro de Espinosa: as Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Mira Sintra: Publicações Europa - América Lda.
- Lecoq, J. (2010). *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: SENAC.
- Marx, E. (2019). *Cegonha de Mim: A Intervenção Artística e a Expressão das Emoções em Cuidadores de Crianças em Tratamento de Saúde*. Relatório de projeto. Mestrado em Intervenção e Animação Artísticas, Esecs, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.
- Masetti, M. (2009). *Dottori Dell'Allegria: Il sorriso nelle pratiche di cura*. Tr. Bruno De Nicola. Molfetta, IT: Edizioni La Meridiana.
- Moody Jr., Dr. Raymond-A. (1978). *Humor y salud. El poder curative de la risa*. Madrid: Edaf.
- Morreal, J. (2009). *Comic Relief: A comprehensive philosophy of humor*. Oxford, UK: Wiley Blackwell.