

CAÇADORES DE RISOS

o maravilhoso mundo
da palhaçaria

Demian Moreira Reis



CAÇADORES DE **RISOS**

o maravilhoso mundo
da palhaçaria



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Demian Mbreira Reis

CAÇADORES DE RISOS

o maravilhoso mundo da palhaçaria

Edufba, Salvador, março de 2013

2013, Demian Moreira Reis
Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

1ª reimpressão - 2013

Projeto gráfico, arte final de capa e editoração eletrônica
Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Ilustração e concepção da Capa
Fernando Vilela

Foto do autor
Natália Reis

Normalização
Mariclei dos Santos Horta

Revisão
Mariângela Nogueira
Dulcila Miranda

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Reis, Demian Moreira.
Caçadores de risos : o maravilhoso mundo da palhaçaria / Demian
Moreira Reis. - Salvador, EDUFBA, 2013.
394 p. Il.

ISBN: 978-85-232-1054-0

1. Palhaços - Brasil. 2. Riso. 3. Representação teatral. 4. Circo.
5. Formação profissional. I. Título.

CDD - 791.330981

Editora afiliada à



Edufba
Rua Barão de Jeremoabo, s/n - Campus de Ondina
40170-115 - Salvador - Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164 | Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Para meus pais.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a diferentes artistas de cujas oficinas de palhaço participei, sem as quais não teria descoberto essa forma de arte, nem despertado meu interesse por esse saber. A primeira oficina foi o *Retiro para estudo do clown – o clown e o sentido cômico – introdução à utilização cômica do corpo*, ministrada em Salvador, em 1999, por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, com a colaboração de Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla, todos do grupo Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP), fundado por Luis Otávio Burnier. Eles plantaram as primeiras sementes da palhaçaria em mim. Essas sementes foram cuidadas, num primeiro momento, pelo grupo de pessoas que fizeram parte daquela oficina (Alexandre Luis Casali, Lúcio Tranchesi, João Lima, Felícia de Castro, Flavia Marco Antonio, João Porto Dias, Elaine Lima, Manhã Ortiz, Aicha Marques, Carol Almeida, Tânia Soares, Rafael Moraes, Kiliana Britto, David Lobo Araújo, Ivana Chastinet, Antônia Vilarinho). Mas meu trabalho seguiu sendo cultivado, nos próximos dez anos, no ambiente do grupo Palhaços para Sempre, formado em 2000 por mim, Felícia, Flavia, João Porto Dias e João Lima, a quem agradeço a parceria muito especial.

A seguir agradeço a oportunidade de participar das oficinas ministradas pelos Doutores da Alegria (*Oficina de Clown – Um Contato c/o Método de Treinamento dos Doutores da Alegria*), por Angela de Castro (*A Arte da Bobagem*), Chacovachi (*Como fazer um espetáculo de rua*), Jango Edwards (*Workshop com Jango Edwards*), Fraser Hooper (*Beginner's clown course* e *Advanced clown course*), Jon Davison (*International Clowning Research Project*), Leris Colombaioni (*Clownaria Clássica*) e Luis Carlos Vasconcelos (*Curso de Palhaço*). Todos esses palhaços, além de Puccetti e Simioni, foram para mim verdadeiros mestres desse ofício, mas o significado e efeito das suas oficinas, apresentações e ideias foi muito

além de estimular o amadurecimento da complexa técnica dessa forma de arte, operando uma transformação no meu modo de ver o mundo.

Quero registrar que essa pesquisa contou com a colaboração – em termos de acesso a bibliografia, vídeos, entrevistas e outras fontes – de três organizações que contribuíram significativamente para a reflexão e a renovação do interesse pela arte do palhaço no Brasil no último quarto do século XX: o grupo Lume Teatro (Campinas), que vem desenvolvendo pesquisa artística, teórica e oferecendo oficinas regularmente desde a década de 1980; o grupo Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro), que desde 1996 realiza o Anjos do Picadeiro, um encontro internacional de palhaços que traz ao Brasil profissionais destacados do cenário mundial para apresentar espetáculos, conduzir oficinas e promover debates sobre essa arte a partir de temas, abordagens e prismas diferentes; os Doutores da Alegria (São Paulo), que foca seu trabalho em hospitais, possui uma sede, com espaço de treinamento, biblioteca, acervo e participa ativamente em festivais com apresentação de espetáculos, oficinas e debates. Todas essas organizações vêm produzindo publicações (*Revista do Lume*, *Revista Anjos do Picadeiro* e *Boca larga*) que registram ideias e experiências de diferentes palhaços, estudiosos da arte do palhaço e áreas afins, constituindo um acervo cada vez mais rico. Também devo agradecer ao SESC FestClown de Brasília, onde pude realizar as primeiras entrevistas relacionadas a esta pesquisa.

Agradeço a todos que me concederam entrevistas, me permitiram gravar suas apresentações, falas em oficinas e debates. Para compor o quarto capítulo, em especial, sou grato a Cal McCrystal, diretor do espetáculo *Cooped*, do grupo *Spymonkey* (Aitor Basauri, Stephan Kreiss, Petra Massey e Toby Park), à equipe do espetáculo *Wonderful World* (Bernie Collins, Philippe Martz e Jos Houben – ao último também por sua palestra-show *The art of laughter*), a Chacovachi, a Hilary Chaplain, e a Leris Colombaioni. Também à equipe do espetáculo *Sapato do meu Tio*, João Lima, Lucio Tranchesi e Alexandre Luis Casali.

Quanto aos apoios institucionais, sou grato ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da

Bahia (UFBA), tanto na gestão de Sérgio Farias quanto de Antônia Pereira Diná, cuja equipe deu o suporte necessário e criaram as melhores condições possíveis para a realização desta pesquisa que originalmente constituiu uma tese de doutorado que agora ganha forma de livro. Quero agradecer ao apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela bolsa de doutorado concedida nos primeiros anos do curso e o auxílio à pesquisa; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo estágio de doutorando PDEE no exterior. Na Inglaterra, onde desfrutei da “bolsa sanduíche”, o Prof. Dr. Paul Heritage, do Drama Department da Queen Mary University of London (QMUL) me deu a supervisão necessária para aperfeiçoar minhas pesquisas. Meu colega de doutorado da QMUL, Jim H. Reynolds, ajudou-me enormemente com a revisão da versão inglesa do que se tornou o último capítulo, que foi apresentado no PHD Colloquium organizado pelo Drama Department. E à bolsa de Pos-Doutorado Junior do CNPq durante o qual uma das minhas atividades era a preparação desta tese para publicação.

No PPGAC/UFBA, os colegas que pesquisavam áreas afins foram interlocutores instigantes, entre eles Fábio Dal Gallo, Joyce Brondani, Fábio Araújo e Fernando Lira Ximenes. O Prof. Armindo Bião me chamou a atenção para a existência do PPGAC/UFBA, após me formar em História na UNICAMP, me incentivando a ver na universidade um ambiente propício para desenvolver a pesquisa acadêmica e artística. Ciane Fernandes e Mário Bolognesi fizeram comentários valiosos na minha banca de qualificação. A Eliene Benício, por ter incentivado o movimento da pesquisa do palhaço logo depois do retiro através do apoio à criação do Núcleo de Pesquisa e Prática da Arte Clownesca (NPPAC) e os debates calorosos com Daniel Marques sobre comicidade, circo e a arte do palhaço. A orientação da Cleise Mendes foi especialmente importante, na medida em que a autora de *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* está mui familiarizada com as discussões em torno do riso, além de dominar a dramaturgia da comédia desde a antiguidade até a atualidade. O livro deve muito a seu olhar preciso e

suas intervenções consistentes. Além das preciosas críticas da banca formada por Bião, Bolognesi, Paulo Miguez e Sonia Rangel.

Sou grato a meu pai pela leitura de várias partes da tese e pelos comentários feitos através de um “olhar de fora”. Minha mãe me incentivou energeticamente do início ao fim a embarcar com confiança na odisseia de um doutorado.

Quero agradecer à outros interlocutores, pois expressa com uns uma afinidade que compartilhamos e com outros uma cumplicidade que inventamos, em especial os grupos Nariz de Cogumelo, Cia Pé na Terra, Malabares Mágicos, Viapalco, Trupiniquim, Cia Obscena de Artes, Eduardo Ravi, Genifer Gerhardt, Maryvonne Coutrot, Celo Costa, Rowney Scott, Olga Lamas, Silvia Machete, Laure Garrabé, Suzana Miranda, Cristina de Macedo, Daniela Félix e Priscila Sodré. Aos grupos e profissionais com quem em 2010 tive a oportunidade de dividir o picadeiro no Circo Picolino: Os paspalhões, o palhaço Economia, a Cia Picolino, à Cia Fulanas, a Anselmo e Luana Serrat.

E, finalmente, um agradecimento especial para o palhaço Trepinha, do Ceará, e o Pinduca, que em 2012 completou 97 anos, o palhaço mais idoso de Salvador, tendo exercido essa função por mais de 70 anos. Pinduca é um verdadeiro tesouro da palhaçaria soteropolitana.

Declaração do Riso da Terra

Carta da Paraíba

Quando os Deuses se encontraram e riram pela primeira vez
eles criaram os planetas, as águas, o dia e a noite.
Quando riram pela segunda vez, criaram as plantas, os bichos e os
homens. Quando riram pela última vez, eles criaram a alma.
(de um papiro egípcio)

Palhaços do mundo, uni-vos!
Vivemos um momento em que a estupidez humana
é nossa maior ameaça. Palhaços não transformam o mundo,
quicá a si mesmos. E nós, palhaços que levamos a vida
a mostrar toda essa estupidez, cansamos.
O palhaço é a expressão da vida,
no que ela tem de instigante, sensível, humana.
O palhaço é uma das poucas criaturas do mundo que ri de sua
própria derrota e ao agir assim estanca o curso da violência.
Os palhaços ampliam o riso da terra. Por esse motivo, nós, palhaços
do mundo, não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres do
nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país: cultivemos o riso.
Cultivemos o riso, mas não um riso que discrimine o outro
pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso
para celebrar as nossas diferenças. Um riso que seja
como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso.
Enquanto rirmos estaremos em paz.
(ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS, 2001)

A complexa técnica da arte do clown é um instrumento
pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua compreensão
da vida, dos homens e de suas relações.
(PUCETTI, 2006, p. 90)

Sumário

15 APRESENTAÇÃO

21 INTRODUÇÃO

Capítulo 1

43 PALHAÇO E *CLOWN* NO BRASIL

50 PALHAÇOS PARA SEMPRE, FASES, REPERTÓRIO E TRAJETÓRIAS

65 *TATARAVÓ* TRAVESSIA, PERIGO E IMAGINAÇÃO

74 CURSO PROFISSIONALIZANTE NA ARTE DO PALHAÇO

78 A PALHAÇARIA COMO LUGAR DE PESQUISA E PEDAGOGIA DO RISO

Capítulo 2

93 PEQUENO CENÁRIO DO PALHAÇO MODERNO OCIDENTAL

107 ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE JOEY GRIMALDI

123 CIRCO E PALHAÇO NA INGLATERRA, FRANÇA E BRASIL
NO SÉCULO XIX

136 BENJAMIM DE OLIVEIRA: UM PALHAÇO NEGRO NO BRASIL
NA VIRADA DO SÉCULO XX

150 ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE BENJAMIM DE OLIVEIRA

Capítulo 3

- 169 A INFLUÊNCIA DO PALHAÇO NO TEATRO DO ABSURDO
- 178 MARCAS D'O *SAPATO DO MEU TIO*
- 198 ESPELHOS QUEBRADOS

Capítulo 4

- 229 *A WONDERFUL WORLD* DE BERNIE COLLINS E PHILIPPE MARTZ
- 238 A ARTE DO RISO DE JOS HOUBEN
- 248 CAL MCCRYSTAL E O APROVEITAMENTO DO FRACASSO
- 258 HILARY CHAPLAIN E O COMPARTILHAMENTO
- 263 JOGANDO XADREZ COM CHACOVACHI: UM PALHAÇO DE RUA
- 284 A CLOWNARIA CLÁSSICA DOS COLOMBAIONI

Capítulo 5

- 297 A DRAMATURGIA DA ARTE DE PALHAÇO
- 305 DA ANESTESIA DE BERGSON À CATARSE DE MENDES
- 313 O RIDÍCULO COMO PRINCÍPIO
- 320 RISOS E PALHAÇARIAS
- 343 EXPOSIÇÃO COMPARTILHADA
- 351 CONSIDERAÇÕES FINAIS
- 373 EPÍLOGO
- 375 REFERÊNCIAS
- 391 ÍNDICE ONOMÁSTICO

Apresentação

Uma das pessoas mais significativas do teatro brasileiro, José Celso Martinez Corrêa (2009), publicou uma matéria afirmando que o palhaço ocupa o posto máximo na hierarquia do teatro, o que corresponderia ao papa no catolicismo. Corrêa (2009) estava reconhecendo o presidente Luiz Inácio Lula da Silva como portador da sabedoria do palhaço em sua atuação política, elogiando sua política cultural orquestrada pelo Ministro Juca Ferreira, e não perdeu a oportunidade de expressar o desejo de que o presidente visitasse o teatro Oficina para assistir a um espetáculo.

Até hoje ele não pisou no Oficina. Desejo muito ter este maravilhoso ator vendo nossos espetáculos. Lula chega à hierarquia máxima do teatro, a que corresponde ao papa no catolicismo: o palhaço. Tem a extrema sabedoria de saber rir de si mesmo. Lula é um escândalo permanente para a mente moralista do rebanho. (CORRÊA, 2009)

Com essa identificação do presidente com o palhaço, parte dos leitores estará vendo no palhaço uma imagem negativa, sobretudo porque ultimamente tem havido um uso recorrente, em atos políticos, do nariz vermelho para manifestar a ideia de alguma insatisfação e ofensa dirigida a esse ou aquele grupo do governo. Nesse contexto, a imagem do palhaço tem a função de denunciar que certos agentes do governo, em determinados episódios, são responsáveis por prejudicar os segmentos que se consideram lesados, isto é, se apropriam do signo do palhaço como vítima de prejuízos econômicos, sociais e, portanto, morais. Mas essa não é a acepção do termo palhaço usado por Corrêa (2009). Este vê o palhaço num lugar de extrema virtude artística, capacidade de interação e comunicação e, por isso, popularidade. Daí o reconhecimento do seu mérito pelas suas plateias, diante de sua presença ao vivo, e, sobretudo, a sua especial sabedoria de rir de si mesmo. Este livro transita principalmente pelos significados em

torno do palhaço que perpassam a acepção usada por Corrêa (2009), sabendo que a ela sempre estará atrelada a segunda acepção também, da qual o palhaço nunca escapará. Apesar de tratar do palhaço na acepção artística de Corrêa (2009), é impossível, e talvez fosse uma irresponsabilidade histórica, negar a rica e significativa carga negativa associada ao palhaço. As duas acepções são como os dois lados de uma mesma moeda, e um lado nunca existiu sem o outro. Mas alguma limpeza no termo palhaço é preciso fazer, ou melhor, é desejável tornar explícita aos olhos de hoje certa sujeira impregnada nesse termo.

Todos os termos nos chegam sujos, ou melhor, são pronunciados com a carga de sujeira com que foram enunciados. É preciso lavá-los para deixar que se impregnem com novos odores. Eles, por assim dizer, portam a poeira de como são pronunciados, anunciados e enunciados. Eles vêm embrulhados com um poder, com um efeito. Reside nesse poder do termo um rico potencial simbólico carregado de experiência histórica. Não é possível retirar do seu poder este aspecto que esteve na própria necessidade que lhe deu origem, ou seja, da circunstância, ou experiência que clamaram seu nascimento. Uma boa parte dos estudiosos notou uma carga preconceituosa no sentido primordial dos termos *clown* e palhaço – do espanhol *payaso* que derivaria do italiano *pagliaccio* –, ambos dirigidos pelo olhar urbanocêntrico sobre o homem do campo. Subtrair as cargas politicamente incorretas das palavras é, também, remover parte da riqueza simbólica produzida na sua história. Sentidos que evocaram o seu surgimento inicial. Palhaço, puta e veado são termos recorrentemente empregados com cargas emocionais que, em muitas culturas, variam do carinho íntimo ao desprezo e hostilidade extrema, porque ganharam essa elasticidade simbólica ao longo da história. Dificilmente o que se quer dizer com eles nesses contextos extremos poderia ser traduzido por outras palavras, digamos, mais apropriadas. Acho difícil acreditar que na operação de torná-las politicamente incorretas se obtenha a inibição das atitudes que se pretende. Este livro prepara a palavra palhaço com seu próprio tempero, livre das suas conotações usuais, mas sem ignorar as sujeiras e negatividades que formam a riqueza simbólica historicamente atrelada a ela.

A sujeira com a qual as palavras são enunciadas não é menor do que a sujeira dos ouvidos e olhares aos quais foram endereçadas. Nossos ouvidos e retinas não falham em agregar a sua contribuição de sujeira no momento imediato em que recebemos uma palavra, um dito, um gesto, uma cena. Colaboramos ansiosamente na pintura dos sinais e indícios que nos chegam. O ato da comunicação não escapa de ser uma falha de comunicação. Comunicação é poeira e falhas. Poeira tem consistência e substância. E falhas são precisas. Às vezes, nossos enunciados falham com uma precisão exata. O palhaço com frequência tem que falhar com uma precisão exata para obter o riso de sua plateia. O que interessa aqui será flagrar como certos palhaços que são e foram artistas de palco, circo ou rua, agenciam suas ações cênicas.

A imagem que poderia simbolizar o artista contemporâneo não me parece a fotografia do artista e seu instrumento ou ferramenta de trabalho. Em vez disso, parece ser a de um artista com um *laptop*, ou um celular que reúne as múltiplas funções de um computador, telefone, TV e internet. É a chegada surpreendente e definitiva de uma era dominada pela credibilidade nos discursos e no poder de multiplicação dos registros produzidos em série. É a apresentação dos meios de produção dos discursos e meios de produção de registros como ingrediente decisivo na operação dos potenciais artísticos. A economia da cultura de massa e de mídias criou seus critérios de seleção a partir de um padrão de dinamismo material disponibilizado e condicionado pelas tecnologias de comunicação (internet, celular, TV), meios de produção (equipamentos de gravação de CDs, de produção e edição de vídeo e cinema) e configurou um quadro que tornou disponíveis esses meios (escrito, fotográfico, sonoro, virtual e audiovisual) numa escala massiva sem precedentes. Ainda não somos capazes de decifrar como essa nova configuração está afetando, intervindo e moldando a nossa experiência cotidiana, porque não criamos instrumentos, noções e referências maduras o suficiente para medi-la e nos falta até mesmo a certeza de como estamos nos sentindo nesse novo *hardware* que está se configurando. Talvez estejamos no momento crítico da necessidade de criarmos novos códigos e condutas que sejam capazes de se ade-

quar ao ritmo e velocidade da produção e multiplicação dos discursos e registros da experiência.

A gravidade da situação se revela na crise de agenciamento dos afetos. De certa forma, o ator e o palhaço ocupam esse lugar de modo especial: na operação do olhar do espectador. Há uma crise no como agenciar os afetos na atual conjuntura material estabelecida pela disponibilização de meios de comunicação de massa e massificação dos meios de produção (dos registros e dos discursos). Com a democratização da acessibilidade dos meios de produção da comunicação de massa, mais pessoas agem e têm visibilidade como produtoras culturais, irradiadoras, multiplicadoras e criadoras de novos signos, olhares e *softwares* de modos de viver. Uma nova multidão foi empurrada a uma condição de escritor, ator, diretor, músico, dançarino, vídeo-maker, mediante a presença massiva e intensiva destes novos objetos tecnológicos de comunicação. É a chegada surpreendente, mas definitiva, da era dos projetos na esfera da arte. Este livro, por exemplo, que é também discurso e registro de experiência, resultou de um projeto de doutorado em artes cênicas. A cultura do projeto será mais uma forma de controle? Também. Trata-se de um movimento de burocratização das ações artísticas? Também. À multiplicação das formas de registro segue-se a multiplicação das formas e intensidades de controle. Enfim, são alguns anéis da serpente de Deleuze (1992), próprias das sociedades de controle na qual vivemos. Trata-se de processo irreversível que configurou condições que informam a própria natureza da produção artística e do conhecimento atual, mesmo fora das esferas acadêmicas.

Existe o artista, o fazedor, existe aquilo que o fazedor faz e existe a descrição/interpretação daquilo que ele faz. O interesse especial que o estudioso tem de teorizar sobre aquilo que o fazedor faz não lhe dá a prerrogativa e nem o autoriza a impor a sua visão como única, definitiva ou como uma compreensão mais consistente do que a do próprio artista. As duas compreensões desse fazer diferem em sua natureza, propósitos e, sobretudo, pelo lugar onde cada um está falando e com que finalidade elaboram a sua compreensão. A etnocenologia, entre outras questões, se interessa em reconhecer a validade dos discursos

criados pelos seus próprios objetos de pesquisa, que passam a ser vistos também como sujeitos.

Hoje, artistas ocupam também lugares dentro da academia, e as teorias sobre o fazer artístico denunciam que, do ponto de vista da produção mesma, a presença e a definição desse fazer não podem escapar de uma participação decisiva e influente de seus espectadores e leitores. Etnocologia, *performance studies*, semiótica, antropologia teatral e estudos de recepção, entre outros, são algumas correntes de pensamento que se destacam como discursos que se propõem a melhor descrever e registrar o fazer artístico. Umas mais que outras demonstram a sua maior ou menor tendência interdisciplinar, multireferencial e transdisciplinar. Ou seja, nas suas combinatórias discursivas para teorizar o fazer artístico, dialogam e interagem com as demais disciplinas do conhecimento científico, inclusive indo além das próprias letras (teoria literária, linguística) e humanidades (história, sociologia, antropologia, etnologia, psicologia), se aproximando até das áreas das ciências ditas mais duras, como ecologia, biologia, ciências cognitivas, física. Mais fronteiras sendo derrubadas. É possível, nesse cenário, observar certa desconfiança da maioria dos pesquisadores de formação disciplinar, que ainda formam uma maioria institucional.

Permanecer numa atitude unicamente crítica do outro serve a que propósitos? Na maioria das vezes a crítica está sempre endereçada ao outro. O outro como objeto do nosso olhar crítico. Como alteridade do nosso eu que pretende convertê-lo a seu favor. A nossa crítica não escapa de ser uma avaliação de como os parâmetros e as condições do nosso olhar são afetados pela presença do outro. A perspectiva autocrítica dispõe da vantagem de assumir os limites e as limitações impostas pelas condições do seu próprio olhar sobre o outro, e quanto mais ela revelar o dinamismo deste comércio, mais condição terá de negociar com maior honestidade com seus leitores e espectadores. Ao escolher um tema que está no centro do meu interesse e prática profissional, estou propondo desenvolver uma perspectiva autocrítica, pois eu sou palhaço.

O deslocamento de foco entre minha pesquisa no mestrado e a do doutorado não pode ser descrito nem como continuidade, nem como ruptura radical, talvez seja um pouco dos dois. O foco da minha pesquisa de mestrado, intitulado *A criação de um corpo-em-vida: explorando as fontes orgânicas da atuação*, foi centrado na técnica cênica do atuante percebido e entendido como um processo criativo. Algumas técnicas corporais como a mímica corporal dramática, o *contact improvisation*, os fundamentos de Bartenieff e a capoeira angola foram vistos e usados por mim, na condição de atuante-sujeito da pesquisa, como ferramentas para desenvolver um corpo cênico e explorar processos criativos distintos. As lentes agora estão ajustadas em outros ângulos e urgências, outro ponto de vista do empreendimento teatral. Se antes me ative às “condições” que permitiam o florescimento da arte do atuante e seus processos criativos, aqui minha atenção se volta aos “dispositivos dramatúrgicos” apresentados pelo espetáculo. Mais especificamente, a palhaçaria, isto é, as ações cômicas do palhaço e a sua recepção. Como artista, me interessa descobrir novas abordagens dramatúrgicas, como pesquisador também. De certa forma, meu interesse aqui se afina com a área do dramaturgo, inquietações que se encontram em alguma cabine de controle de possíveis leituras do material de apresentação. Por isso o ângulo do estudo se inclina para a arte do palhaço do ponto de vista de sua dramaturgia.

Como é muito difícil acessar a comicidade do palhaço por meios literários – uma vez que não se trata de peças de comédia – optei por tomar como referência espetáculos que presenciei, principalmente, ao longo dessa primeira década do século XXI. Um procedimento recorrente no livro é o meu depoimento como testemunha de espetáculos que revelam algumas direções da palhaçaria hoje. Fui testemunha e atuante de apresentações que apontam uma diversidade de direções da palhaçaria contemporânea. Então, o livro constitui ao mesmo tempo uma reflexão e um depoimento, permeados por uma experiência advinda da minha própria prática profissional, por uma leitura sobre e de palhaços, teorias e discussões filosóficas e historiográficas a respeito do riso e dos diversos criadores dos espetáculos que vi e de que ri.

Introdução

A dramaturgia teatral se expandiu muito, a ponto de exigir que precisemos se estamos a falar da dramaturgia de um autor, como Nelson Rodrigues ou Samuel Beckett, se a falar da dramaturgia de um diretor, como, Antunes Filho, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Peter Brook, Eugênio Barba ou Jerzy Grotowski, ou da dramaturgia da dança-teatro de Pina Bausch, por exemplo, ou o teatro físico de Denise Stockles. Ainda teríamos que salientar que cada um se apropria da perspectiva dramatúrgica de modo muito distinto, de um ponto de vista muito particular, e em geral, esta perspectiva está intimamente vinculada aos seus interesses artísticos. Hoje é frequente falarmos em dramaturgia e composição do ator. A dramaturga Cleise Mendes recentemente comentou em palestra que, muitas vezes, é a sinalização proveniente do ator com a plateia na hora da apresentação que determinará o sentido e a inclinação dramatúrgica definitiva do material encenado. Mas para que haja uma mudança no sentido da construção dramatúrgica, ou seja, na construção das ações, é necessária uma especial intervenção do intérprete, redirecionando a caracterização da personagem ou o sentido da situação, por exemplo. De modo que, na hora da apresentação no palco, o ator detém e assume efetivamente o poder dos dramaturgos.

Adicionaria: um dramaturgo em parceria com outros dramaturgos (outros atores e atrizes com quem eventualmente contracenam), e ainda dramaturgos compostos pela plateia (os espectadores). Pois temos que nos abrir para a recepção como uma ação efetiva, ou seja, o espectador como coprodutor do sentido, e não unicamente na condição de um receptor passivo. Com tantas perspectivas abertas, certamente deve haver espaço para uma dramaturgia do palhaço que diz respeito a seu espetáculo e a características particulares de sua forma de atuação. Nomeio de palhaçaria esta dramaturgia e a forma de atuação que a acompanha.

Entendendo dramaturgia como construção de ação, uma das dimensões da palhaçaria diz respeito ao modo como os palhaços constroem suas ações cênicas. Se o termo dramaturgia independe do ator, como único agente pelo qual a ação dramática pode ocorrer, a palhaçaria não, pois está, para os propósitos desta visão, atrelado à figura do palhaço. O palhaço, aqui, carrega e expõe de modo risível características pessoais do atuante visíveis em seu comportamento físico, seja a sua técnica oriunda dos ditos tradicionais (herdeiros de saberes artísticos transmitidos em condições familiares ou da experiência adquirida na prática circense) ou de novas situações de aprendizado configuradas, especialmente a partir da segunda metade do século XX, e disponibilizados por meio de escolas profissionalizantes circenses e oficinas de artistas com carreiras distintas como Leris Colombaioni, Ricardo Puccetti, e Chacovachi ou escolas independentes, como de Jacques Lecoq e Philip Gaulier, ou, recentemente, a escola de *clown* de Barcelona.

Resta encontrar uma definição mais precisa e operacional de palhaço que não seja condicionada unicamente a certas formas cômicas registradas na história. O seu registro na história é valioso na medida em que nos permite acompanhar o dinamismo de suas trajetórias em épocas distintas. Mas até para ver na história o aspecto que interessa, isto é, investigar a natureza dramaturgica dos recursos da palhaçaria, é preciso definir o que se está buscando desvendar, pois o primeiro obstáculo para isso é que, em geral, os cômicos de cada época empregam em sua arte uma multiplicidade de formas artísticas, como música, mímica, malabarismo, trabalho de ator, dança, técnicas circenses, técnicas narrativas, entre tantas outras, e adotam uma diversidade de estratégias cômicas, como a paródia, a alegoria, o humor, a piada, o chiste, a caricatura, entre tantos outros recursos, para desenvolver a sua palhaçaria.

Se o sufixo “ria” tem relação com lugar, atelier e oficina – como a alfaiataria do alfaiate, a peixaria do vendedor de peixe e a padaria do padeiro –, então por que não palhaço e palhaçaria? O lugar onde consumimos o produto palhaçaria é o corpo do palhaço, ele carrega e vende a sua palhaçaria para onde vai, seja nas ruas, nos circos, teatros

ou hospitais. Palhaços investem sua vida de 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 etnocologia do palhaço. Etnocologia é uma etnociência das artes do espetáculo que adota uma perspectiva de estudo transdisciplinar e

[...] tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas. (GREINER; BIÃO, 1998, p. 15)

No caso desta abordagem, me reporto à teatralidade do palhaço em situação de representação, buscando apreender a sua lógica espetacular.

O ângulo principal deste livro parte do meu ponto de vista como pesquisador. E a minha condição de pesquisador é inevitavelmente influenciada por 20 anos de experiência contínua com as artes cênicas, dos quais mais de dez dedicados à palhaçaria. Aproveito a oportunidade para fomentar o diálogo na academia entre artistas e intelectuais, evitando polarizar suas atividades como registros de universos paralelos incomunicáveis. Ainda não é fácil evitar o óbvio erro de reproduzir os rótulos que dividem os primeiros em praticantes e os segundos em teóricos. Todo artista é um estudioso e é dotado de uma técnica, ainda que não se dê ao trabalho de tomar consciência dela por meio da reflexão e produção de um discurso, especialmente um discurso escrito. Mesmo porque, a maioria não é remunerada para isso. O que torna o trabalho economicamente desinteressante e inviável. Por outro lado, os estudiosos podem ser verdadeiros criadores na produção e no arranjo de suas ideias.

Não tenho a pretensão de falar de algum palhaço em especial, caracterizar nenhum momento histórico em particular. Trata-se de uma iniciativa de estudar a arte dos palhaços a partir do levantamento, descrição e reflexão sobre aspectos da sua dinâmica dramatúrgica, de modo a explicitar diferentes estratégias, dispositivos e procedimentos específicos da palhaçaria. Não se pretende aqui desenhar uma teoria

da palhaçaria ou da técnica do palhaço na perspectiva de sua redução fenomenológica a um “estado puro” e ideal. Prefiro investir no reconhecimento, nas descobertas e reflexões que recuperam a complexidade e diversidade dramaturgica da palhaçaria. Mas formulo discussões teóricas e proponho ferramentas conceituais que podem gerar consequências artísticas, assim como novos modos de pensar a palhaçaria.

Um dos enganos em relação aos palhaços é acreditar que eles dizem a mesma “coisa”. Em geral essa redução das possibilidades de leitura numa mesma “coisa” tem a ver com o fato de que, em se tratando da apresentação de um palhaço, as diferenças, os temas, as técnicas ficam ofuscadas diante da força impactante e reconhecível de um mesmo princípio em ação: uma pessoa que se coloca propositalmente como objeto do riso dos outros. Erminia Silva (2009) resgatou uma entrevista feita em 1972 com o famoso palhaço brasileiro Piolin, na qual, aos 75 anos ele comenta sobre o período em que foi eleito pelos intelectuais da semana de 1922 (entre os quais Oswald de Andrade e Mário de Andrade): “Sem querer eu estava totalmente integrado no grupo, e só não entendo porque os literatos que codificaram e historiaram as artes da época, não incluíram minhas comédias.”

A dificuldade em reconhecer, detectar e descrever a riqueza técnica e estética presente na palhaçaria é sintomático do tratamento dado às artes que nos incitam ao riso. Apesar dessa dificuldade, recorrente na história, a maioria dos precursores de novas abordagens teatrais no século XX, foi influenciada pela palhaçaria clássica na revitalização de suas visões. Entendendo por palhaçaria clássica aquela oriunda principalmente das tradições circenses, como do palhaço Picolino e do Piolin no Brasil, ou como os Colombaioni da Itália, mas também aquelas que compunham o amplo repertório utilizado no *vaudeville* e *music hall* e que foram transpostas para o cinema mudo da primeira década do século XX.

Vsevolod Meyerhold, Jacques Coupeau, Jacques Lecoq, Bertold Brecht, Samuel Beckett e Dario Fo, todos eles reconhecem a experiência de espectador de apresentações de palhaços como influência decisiva em seus trabalhos. Não podemos mais assistir ao palhaço inglês Joey

Grimaldi, da virada do século XIX, ou o palhaço negro brasileiro Benjamim de Oliveira, da virada do século XX, para observar suas técnicas em cena, ou perceber como manejam seus corpos cômicos, mas podemos imaginar diversos componentes disso a partir de biografias e diversos outros registros escritos por espectadores de suas atuações. Por exemplo, recentemente a historiadora Erminia Silva (2007) publicou um estudo sobre a evolução da teatralidade circense entre 1870 e 1910, acompanhando a trajetória de Benjamim de Oliveira. Mário Bolognesi (2003) tratou da palhaçararia circense brasileira que persiste aos dias atuais, trazendo para o picadeiro dos estudos palhaços como Jurubeba, Piquito, Biribinha, Bebê e Economia. O ator e palhaço Marcio Libar (2008) fez uma reflexão autobiográfica da sua experiência com a palhaçaria e do seu contato com diversos palhaços do mundo, incluindo Nani e Leris Colombaioni (Itália), Chacovachi (Argentina) e Tortel Poltrona (Espanha).

Na palhaçararia entendo que o espectador está considerado vinculado de modo constitutivo, orgânico, ou quase ecológico, ao fenômeno do riso, tanto quanto o palhaço. Sem ir ao encontro de um espectador – que carrega padrões de conduta, estruturas de pensamento, enfim valores, e é portador de uma sensibilidade cognitiva determinada – não há como acontecer este gênero de arte. Não se pensa aqui o eu e o outro em termos duais ou em oposição, antes prefiro percebê-los como integrantes de um todo interdependente, que ocupam posições distintas. As plateias são tão responsáveis quanto os palhaços por manter e renovar essa que é uma das mais antigas formas de arte: a arte do riso, a arte do cômico. Se concordarmos que a plateia é de extrema importância para a continuidade, renovação e definição da palhaçararia, devemos concordar que a sua formação cultural e social influem no imaginário dos shows, assim como as condições das apresentações (rua, circo, teatro, cabaré).

O número do palhaço, quando apresentado com êxito, tem a mesma universalidade de entendimento que um espetáculo de malabarismo proporciona. Trata-se de um malabarismo da exposição da humanidade, da sua alegria à sua crueldade. Essa universalidade

manifesta nos espectadores um estado no qual eles se sentem incluídos no drama humano proposto pela apresentação. Apesar de todos assistirem ao mesmo acontecimento, cada um produz sua própria experiência de recepção.

Uma das chaves da arte da palhaçaria tem sido como extrair o riso das plateias através da exposição de uma dramaturgia que parte da realidade das vidas de seus praticantes: os palhaços. Talvez este seja um dos motivos para que o próprio corpo desses artistas tenha se tornado o território privilegiado das descobertas de sua comicidade. Palhaços escavam por dentro de quem constitui e sente o mundo tão visceralmente que o impacto sobre o espectador é quase sempre violento, exagerado, com uma medida de estranheza, e até terror, com feiúra, com todas as variáveis emocionais, do amor ao ódio. Porque tudo isso está soterrado em nossa humanidade. A humanidade de nossos corpos demasiado humanos. As fronteiras entre o animal e o humano quase se apagam e somos expostos, em todos os níveis, às nossas limitações e características sócio-psico-bio e fisiológicas. Mas tudo isso é mostrado de modo divertido, toda essa dramaturgia da vida, ou vida dramaturgicamente, é exposta de tal modo e emprega uma riqueza de ferramentas e recursos teatrais para que, como plateia, possamos rir. Dito de outra forma, palhaçaria é uma forma teatral em que a dramaturgia da vida é exposta de maneira risível. Exposta para que possamos nos divertir enquanto sentamos nosso olhar na apresentação dramática, cômica, lírica e trágica desses artistas.

Com o termo riso quero enfatizar a participação do espectador como fator criativo da experiência cômica e organicamente envolvido nas consequências teóricas desta discussão, assunto que será explorado ao longo do livro. Por outro lado, é preciso indicar que este estudo não pretende explicar o fenômeno do riso em si. Este foi o objetivo de muitos filósofos que abordaram o riso. Meu interesse é estabelecer conexões entre a comicidade do palhaço e alguns aspectos do riso. Não para determinar que o sentido e o significado da comicidade do palhaço podem ser encontrados nas visões filosóficas sobre o riso, mas essas visões muitas vezes tocam aspectos da trajetória do riso

que foram acionados na recepção de espectadores. Parece-me que o efeito risível pode advir de uma pluralidade inesgotável de estímulos cômicos. Percebo a natureza da comicidade do palhaço sem perder de vista que se trata de fenômeno dinâmico em permanente estado de transformação. O riso interessa aqui porque o palhaço busca, por meio da sua comicidade, fazer o público rir.

Uma das principais alavancas cômicas do palhaço é o modo de se apropriar do princípio do ridículo. Sobre a ligação vital entre o riso e o ridículo, a maioria dos teóricos está de acordo. Daí a importância em nos determos também na experiência do ridículo para compreender o universo do risível. Podemos dizer que, na história do pensamento sobre o riso, o elo entre este e o ridículo sempre foi constatado, apesar das diferenças que prevalecem nas interpretações sobre a natureza dessas relações, isto é, como, porque, de que modo se dá a conexão entre os aspectos fisiológicos, sociais, políticos, éticos e estéticos do riso humano. O interesse em me deter no riso resulta do movimento cômico do palhaço. Não se trata de buscar entender apenas os significados cômicos da palhaçaria, o que me restringiria apenas à crítica do efeito cômico. Em seu estudo sobre a catarse na comédia, Mendes (2008) não faz uma crítica da comédia da antiguidade até hoje, ela detecta e discute processos, procedimentos e estratégias usadas nessas obras para obter a catarse cômica. Meu trabalho se aproxima do perfil da sua pesquisa, só que trata de números e espetáculos de palhaços.

Diversos praticantes da cena de teatro do século XX, conscientes do poder teatral da palhaçaria ou da teatralidade do palhaço, aplicaram seus dispositivos dramatúrgicos, tanto na produção de suas montagens (Bertolt Brecht, Marcel Marceau) e na confecção de suas dramaturgias (Brecht, Samuel Beckett), quanto em práticas pedagógicas teatrais (Jacques Coupeau, Jacques Lecoq, Philip Gaulier). O desenvolvimento da palhaçaria a partir de novas abordagens, apropriações e direções artísticas não paralisaram a criatividade e o dinamismo artístico de uma diversidade de outras trajetórias da palhaçaria que seguem inventando e renovando suas práticas. Novas e antigas práticas seguem seus cursos sejam elas de vanguarda, inovação, renovação ou tradição, de carreiras

de solistas como Xuxu e Bicudo (Brasil), Fraser Hooper (Inglaterra), Leo Bassi (Itália), Jakob Dimitri (Suíça), Tortel Poltrona (Espanha), Jango Edwards (EUA), de grupos como Spymonkey (Inglaterra), Teatro de Anônimo, Doutores da Alegria e de Lume Teatro (Brasil), ou de reconhecidas tradições familiares como os Colombaioni (Itália), os Fratellini (França), e os Biriba (Brasil).

Hoje, há uma distorção que domina a recepção da palhaçaria. Existe uma tradição clássica de relacionamento entre duplas de palhaços em que o chamado “augusto assume uma postura mais boba, ingênua e desengonçada que se contrapõe ao identificado como branco”, que tem uma postura mais elegante, pretensamente inteligente e autoritária, tanto em sua relação com o Augusto quanto com a plateia. As pessoas, hoje, tanto artistas como espectadores, têm uma noção que associa todo palhaço à imagem do Augusto. Mas esse olhar foi construído historicamente ao longo do século XX. O nariz vermelho identificado como a característica principal da maquiagem do Augusto, segundo diversos críticos e historiadores, começou a se generalizar apenas desde a década de 1910, a partir da maquiagem de Albert Fratellini. De outro lado, o palhaço branco é chamado como tal porque pintava seu rosto de branco, sobretudo quando atuava em dupla com o Augusto. Mas hoje o nariz vermelho domina como símbolo absoluto da figura do palhaço.

A proliferação desse olhar, tanto em meios acadêmicos como extra-acadêmicos, sobre práticas e apropriações contemporâneas e empreendimentos comerciais massivos, ao longo do século XX, canonizou o nariz vermelho colando-o à figura do palhaço de modo a caracterizar e conferir a sua identidade simbólica principal, para não dizer absoluta. Podemos tranquilamente dizer que o nariz vermelho domina o *status* de signo do palhaço aos olhos do público contemporâneo. Mas há quem se incomode com isso. O comico, mímico e dramaturgo Dario Fo (2004, p. 304), por exemplo, em seu *Manual mínimo do ator*, demonstra certa irritação com essa tendência contemporânea dominante:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown*. Trata-se de uma patética

ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um *clown* não se improvisa.

A metodologia de Lecoq é conhecido por enfatizar o processo de descoberta do palhaço pessoal do ator a partir da exposição da sua fragilidade, dele desarmado, aberto, constrangido. Ora, essas características, à primeira vista, parecem delinear a imagem associada ao *augusto*. Mas Lecoq nunca teve em mente resgatar unicamente a personagem ou o tipo *augusto*. Ele redimensionou o uso do nariz vermelho, que ao menos desde 1910 começou a ser usado como acessório que na Europa indicava a inclinação *augusta* do palhaço, para trabalhar outros caminhos que não tinham, necessariamente, relação com a comicidade do *augusto*. É possível que a atenção dada ao nariz vermelho, tomada como a menor máscara do mundo, aliada à busca do palhaço pessoal, na sua pedagogia, tenha enfatizado a reprodução da atitude do *augusto* aos olhos dos espectadores e seguidores, pois, de fato, a sua metodologia investia muito na improvisação que surgia de situações de constrangimento extremo como caminho principal para a descoberta do palhaço de cada um.

Sua escola formou gerações de alunos, influenciou a prática artística de grupos teatrais desde a década de 1960 e disseminou consideravelmente sua abordagem técnica do palhaço como caminho de pesquisa independente e desvinculado da palhaçaria clássica. Philip Gaulier, Cal McCristal, Jos Houben, Philip Martz, Bernie Collins, Eisenberg Avner, Luis Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni são exemplos de influência direta ou indireta desta tradição, alguns dos quais tive o privilégio de assistir e conhecer. Philip Gaulier é hoje o mais popular pedagogo do *clown* proveniente dessa linha de formação de Lecoq, gozando do *status* de guru maior dessa abordagem específica do *clown*. Na sua metodologia, Lecoq adota a via negativa, que parece investir na pedagogia do enfrentamento do ego das pessoas como dispositivo para a descoberta do palhaço pessoal. Philip Gaulier, formado por Lecoq

e ex-professor de sua escola, sinaliza essa direção metodológica no próprio título de seu livro: *The tormentor (O atormentador)*.

Outra abordagem pedagógica que parece reforçar essa tendência de ver no augusto a essência do palhaço é encontrada em Jesús Jara (2000, p. 20), que deixa clara sua posição em trecho do seu livro sobre o *clown*:

Antes de mais nada, quero esclarecer que o termo *clown*, de origem inglesa e sinônimo de palhaço, utilizo em sua concepção global. Não me refiro, pois, ao personagem de cara branca que representa a autoridade e normas frente ao seu parceiro, Augusto, que representa a transgressão; com quem formaram uma das duplas mais populares das apresentações de palhaços, especialmente no circo. Augusto é, na minha opinião, o verdadeiro palhaço, o *clown*, tanto por sua completa personalidade como por sua atitude e comportamento.

O modo como registra seu pensamento aqui parece impedir o palhaço branco de pretender uma condição de palhaço. Seu modo de ver delimita, define e diferencia o branco do augusto, reforçando a visão de que o universo do autêntico palhaço está associado apenas às características, atitudes e comportamentos do augusto. Além disto, o *clown* branco é rotulado de conservador enquanto o augusto ganha a identidade do rebelde e transgressor, ou seja, o papel mais dinâmico e criativo. Quero chamar a atenção que Jará (2000) percebe o termo *clown* como sinônimo de *payaso*, assim como o autor deste livro entende *clown* como sinônimo de palhaço.

Nesse ambiente pedagógico e posições preestabelecidas não parece haver muito espaço para o palhaço branco e outras possíveis inclinações de palhaçaria se desenvolverem. Nessa disputa simbólica pela sobrevivência apenas o bufão conseguiu assegurar seu espaço. Gaulier, por exemplo, tem no bufão a sua marca registrada. Para ele, o bufão é uma espécie de *clown* invertido que oscila entre o grotesco e o charmoso. Para explicar o nascimento do bufão, ao menos na França, Gaulier nos remete a uma alegoria de origem nas pessoas consideradas feias durante a Renascença. Ele afirma que pessoas excessivamente feias, os leprosos e aqueles com cicatrizes desfigurantes ou deformi-

dades eram banidos para os pântanos. Com exceção do período dos festivais, quando era esperado dos bufões (ou “pessoas feias”) que divertissem as “pessoas bonitas”. Durante suas apresentações, o objetivo dos bufões era insultar e causar nojo às “pessoas bonitas” o máximo possível. Tipicamente, o bufão atacava o setor dominante da sociedade como os ricos, o governo e a Igreja Católica Romana. Quanto a este último ponto, acho que Mikhail Bakhtin (1987) que escreveu sobre o riso e o grotesco nesse período na França, concordaria. Já para Luis Otávio Burnier (2001) que parece se alinhar a esta ótica, o bufão seria o *clown* em seu estado bruto. O *clown* seria um herdeiro do bufão, sua forma sutilizada. O *clown* teria a marca das deformações físicas no seu nariz, figurino e maquiagem.

Mas sobre o desaparecimento, a impopularidade e a quase extinção de palhaços brancos, Leris Colombaioni, herdeiro da tradição de palhaçaria clássica dos Colombaioni, se queixou em uma oficina (*Clownaria Clássica*) que ministrou no Rio de Janeiro (2006). Segundo ele, os acordes e as cores do palhaço branco estão faltando. Os acordes que convocam o mundo do bobo e ingênuo a se friccionar com o peso da realidade que, às vezes, cabe ao palhaço branco encarnar. Acrescento também que eleger exclusivamente a atitude do augusto não pode ser a única trilha de reações às tragédias e situações que a condição humana dispõe. Ademais, é interessante que o palhaço augusto tenha obstáculos evidentes e definidos, pois muitas possibilidades dramáticas nascem dos conflitos e das contradições com o outro. Um dos problemas atuais da palhaçaria se encontra na proliferação e a onipresença de palhaços augustos, na máscara e na atitude, e essa presença se torna muitas vezes monótona porque não converge para direção alguma, não há contraponto com realidades que poderiam oferecer resistência e fricção na geração de uma comicidade mais surpreendente.

Um olhar atento para muitas apresentações que fazem uso da palhaçaria, ou que simplesmente se apropriam da figura simbólica do palhaço, mostra que parece ter se estabelecido uma crença de que a combinação de uma presença psicofísica aberta, a aparente extrema autoexposição, associado a uma ausência de medo de improvisar são

condições únicas e suficientes para dar forma aos conflitos, fragilidades e contradições humanas de modo risível. Infelizmente, este modo de conceber a palhaçaria virou uma fórmula aplicada com uma frequência que muitas vezes satura, empobrecendo as formas de exposição da nossa humanidade por novas trilhas dramatúrgicas. O perigo a ser evitado é a aceitação de que apenas certa seleção de características como uma excitação de alegria, amor próprio, ingenuidade, vergonha, rebeldia, transgressão e a anarquia pessoais reunidas numa apresentação se tornem material suficiente. O fator variável sendo apenas a personalidade de quem estiver em cena. Em certo sentido essa é uma visão de alienação terrível: a superposição de um mundo fechado, de um eterno e previsível perdedor feliz, uma vítima satisfeita com a ilusão de ter chegado a uma ilha da felicidade.

Os espectadores sentem que é chato porque veem a imagem de um mundo oprimido produzida por uma mente alienada. O problema desse cardápio é que obriga a plateia a engolir o mesmo prato, goste ou não. Se o público apenas vê no palco o augusto, fazendo e agindo como tal, então o espectador se verá como o branco, adulto, opressor, equilibrado e controlado. É uma atitude que se conforma em apenas provocar no espectador o riso social de Henri Bergson (1987), colocando-o no papel de rir da estupidez do outro, o riso da correção via punição do ridículo – sem chances de desconfiar ou dar espaço para ele perceber ou imaginar o quanto de fragilidade, contradição e loucura há em sua própria condição.

Antes de apresentar a definição que formulei gostaria de citar a definição de palhaço que circula na legislação brasileira atual:

Segundo a definição das Diretrizes Legais que legislam as funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões hoje no Brasil: Palhaço – Realiza pantomimas, pilhérias e outros números cômicos, comunicando-se com o público por meio de cenas divertidas; caracteriza-se através de roupas extravagantes e empregando máscara constante, individual e intransferível ou disfarces cômicos, para apresentar seus números; orienta-se por instruções

recebidas ou pela própria imaginação, fazendo gestos característicos, podendo se apresentar só ou acompanhado. (BRASIL, 1978)

Esta definição começa investindo numa atribuição do que o palhaço faz, segue traçando as características do palhaço e termina abrindo para duas possibilidades de direção do seu trabalho criativo, através de alguém que o orienta ou pela própria imaginação. E ainda: pode se apresentar só ou acompanhado. A definição que procuro usar pode estar nessa legislação, mas acho que a maioria dos comediantes também cabe nela, já que a caracterização do palhaço se dá, nessa definição, pelo uso de uma indumentária constante, individual ou não, “através de roupas extravagantes e empregando máscara constante, individual e intransferível ou disfarces cômicos”. (BRASIL, 1978) A meu ver, esta definição tem o cuidado de se basear principalmente na figura do palhaço clássico, e a esperteza de se abrir para outros disfarces cômicos, mas não toca, pelo menos não explicitamente, no trabalho que distingue sua comicidade da de outros cômicos, o princípio com que o palhaço constrói a sua ação dramática: se colocando como objeto e alvo do riso do público.

Na acepção em que uso o termo *palhaçaria*, esta é a experiência cênica de um atuante (palhaço) que engaja a plateia (espectador) num estado de riso, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto do riso do outro. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria. Subentenda-se que palhaçaria e arte do palhaço são definições aqui tomadas como praticamente sinônimos.

1. Palhaço
2. Plateia num estado de prazer lúdico, em que o riso e a comoção são reações físicas do espectador que sinalizam sua receptividade, interesse e sua conexão com a apresentação.
3. Consciência e técnica, propósito artístico. Consciência está vinculada à experiência técnica e criativa e deriva de uma série de experiências individuais ou do rumo de uma tradição. Tradição deriva de famílias ou escolas artísticas. Você apenas chega à técnica por

meio da experiência. Mas a experiência é sempre adquirida pela via da incorporação pessoal e assimilação mediante transmissões e apresentações.

4. O uso do dispositivo da exposição de si mesmo como objeto do riso torna a sua técnica dramática distinta de outras abordagens cômicas. O lugar e motivo que incitam o riso estão necessariamente na cena apresentada pelo corpo e o comportamento cênico do próprio atuante.

O valor dessa definição de palhaçaria está na universalidade que o seu alcance sugere. É um modo de definir que revela o que me interessa ver na palhaçaria como artista, estudioso, espectador e leitor. Meu esforço em pensar a palhaçaria em sua singularidade não é para reinventá-la como gênero ou conferir seu *status* de arte, e sim para remover noções de comicidade que não lhe são próprias e, assim, obter uma ferramenta útil para encontrar princípios reconhecíveis em sua história e em diferentes culturas e contextos teatrais. Parto da definição do palhaço como um atuante que produz na plateia um efeito ou estado risível por meio de uma técnica consciente de exposição de aspectos da sua personalidade como objeto de riso, mediado por uma máscara ou não – esta é a chave que estou propondo para pensar a palhaçaria. Dividindo os elementos que formam a base do que gera palhaçaria, temos: (1) o palhaço; (2) a conexão da plateia, que tem no riso uma dos sinais desta conexão; (3) consciência – toda essa operação é orquestrada com consciência técnica ou técnica artística; (4) a exposição de sua pessoa como objeto e alvo do riso como a principal técnica de atuação. As direções dramáticas do engajamento desses elementos por cada artista são tão vastas e diversas quanto o número de artistas e abordagens propostas.

Assim, entendo a palhaçaria como dramaturgia da arte do palhaço e defino o palhaço como um atuante que mantém uma plateia conectada a sua apresentação por meio da exposição de suas ações como objeto principal do riso. Esta definição sinaliza duas consequências conceituais: seu alcance se torna mais abrangente e ao mesmo tempo

mais específico. Mais abrangente porque estabelece que as técnicas próprias do palhaço preexistem ao modo como foi registrado na história europeia, seja antes ou a partir do século XVIII. A configuração das características do palhaço europeu moderno não define o único momento e modo em que o ser humano usou seu corpo como objeto do riso do outro. Além disto, atividades que mobilizam estruturas humanas equivalentes especializadas em incitar o riso em comunidades não europeias sempre existiram e continuam existindo, embora cumpram funções sociais diferentes e se situem em outras instâncias culturais. Mais específico no sentido de os aspectos que podem ser apontados como próprios e singulares do campo da palhaçaria são reconhecidos com maior precisão. No entanto concordo com J. L. Austin (2004, p. 136) que “seria um erro assumir que uma maior precisão constitua sempre um aperfeiçoamento; pois, em geral, é mais difícil ser mais preciso; e, quanto mais preciso um vocabulário for, menos fácil será se adaptar às exigências de situações novas.”

Um dos propósitos dessa definição de palhaçaria está na especificidade e universalidade que o seu alcance sugere. É um ponto a partir do qual podemos surpreender uma diversidade cômica, uma multiplicidade de aspectos dramáticos, trajetórias de palhaços e trajetórias de palhaçarias. Com essa ferramenta conceitual podemos reconhecer princípios de palhaçaria na vida cotidiana, em diferentes culturas, períodos históricos, diferentes abordagens cômicas de palhaçaria, em espetáculos distintos e não apenas em espetáculos de palhaço.

A palhaçaria existe no âmbito da comédia, mas podemos encontrar uma região tênue de distinção entre a atitude criativa e a abordagem dramática do palhaço em relação aos demais comediantes. É importante reconhecer que a categoria cômico é mais abrangente, o suficiente para enxergarmos nela vários galhos de uma árvore, incluindo o galho do palhaço. O cômico pode ser o palhaço, o Mateus, o bonequeiro, os personagens da *Commedia dell'arte*, o *stand-up-comedian*, o humorista, o comediante físico etc. A meu ver, na atuação dos personagens da *Commedia dell'art*, por exemplo, podemos enxergar a palhaçaria operando com frequência, mas as técnicas corporais nessas personagens

trabalham para prover uma credibilidade física a tipos com perfis de caráter pré-configurados em certas direções, como na Colombina, a serva feminina, no Pantaleão, o velho rico, guloso, lascivo, no Arlequim, o galanteador etc., e visam operar em situações dramáticas próprias da *Commedia dell' art*.

Talvez uma das diferenças dramáticas mais marcantes entre o show do palhaço e outros shows que fazem uso dos recursos da palhaçaria, seja que estes enfatizam principalmente a palhaçaria para contradizer qualquer tentativa de afirmar uma verdade ficcional ou narrativa, no caso do teatro. Desconstroem-se os mecanismos de uma paródia, se desmascaram personagens e estereótipos empregados em comédias. Ou se quebram padrões coreográficos na dança. Mas nos shows do palhaço, a palhaçaria é orquestrada de modo a quebrar a própria imagem do palhaço como unidade fixa, coerente e estável. De certo modo, a chave de seu desafio dramático é destruir qualquer tentativa de instituir sua identidade. Nesse sentido, um dos maiores prazeres do palhaço vem do ato de destruir a imagem da sua personalidade como verdade sólida, fixa, previsível, controlável e unívoca.

Seu prazer dramático vem de fazer ações que contradizem e quebram nossa obsessão em nos apresentar ao mundo como unidade, como identidade. O palhaço frustra qualquer tentativa de enclausurar a imagem de sua identidade como unidade coerente e controlável. Busca aniquilar qualquer empreendimento que visa padronizar a sua apresentação de si mesmo. Então a sua força está no trânsito entre o apego e o desapego da sua personalidade. Talvez seja mais efetivo para sua palhaçaria uma disposição consciente para desconstruir a imagem de sua personalidade aos olhos dos outros do que uma pretensão em manter a sua unidade. A inconsistência, os furos e falhas em sustentar e apresentar uma imagem estável de sua personalidade é que é interessante. E, claro, como ele mostra artisticamente para a plateia esse processo.

O palhaço, do modo aqui definido, pode ser entendido como um corpo cômico que serve de plataforma de lançamento em qualquer direção. Pensá-lo dessa forma é que o torna tão interessante, e é onde

reside a riqueza de suas possibilidades dramatúrgicas. Não há uma técnica do corpo preestabelecida para orientar a direção do caráter da personagem palhaço. A investigação do palhaço, e conseqüentemente da palhaçaria, a meu ver, é um convite para mergulhar no mundo infinito dos sentimentos humanos. Por mais trágicas que sejam a situação social e a condição humana, a força do palhaço reside na certeza de que há também um reservatório sem fim de alegria em nós esperando para se manifestar em risos, e podemos nos conectar a ela, escutá-la e deixá-la nos guiar pelas cavernas mais escuras que tenhamos que atravessar.

Seria interessante ver emergir uma safra de palhaçaria cujo impacto vai além do efeito da piada, sem desmerecer esse gênero de humor. O que chamo de efeito da piada? É o efeito produzido no ouvinte ou espectador de aliviar inibições morais e encurtar circuitos de raciocínio habituais, produzindo um prazer imediato e instantâneo, mas logo em seguida o ouvinte retorna a seu estado moral habitual de autocensura e a sua atitude aculturada pelas convenções e conveniências sociais. Ir além desse nível é passar por uma experiência teatral em que, após sentir o prazer de suspender as inibições, você não pode cobrir mais inteiramente a sua consciência com os mesmos lençóis da conveniência, pois ela cresceu alguns centímetros mais. Em outras palavras, seja lá qual for a experiência cômica que tenha presenciado, ela operou um efeito numa área tão nuclear do dinamismo de sua imaginação que você não consegue deixar de rearranjar seu modo habitual de pensar o mundo, incluindo a história de sua vida. Você não consegue deixar de acessar sua rede de memórias, guiado por uma nova consciência.

Dividi o livro da seguinte forma. No primeiro capítulo traço um breve relato de minha experiência artística com a palhaçaria, que coincide com o trajeto de uma década do grupo Palhaços para Sempre, para situar o leitor ao cenário artístico que contextualiza o autor. Em grande medida a problemática deste livro é uma resposta que dialoga com essa experiência. Este procedimento de relatar o trajeto do sujeito ao objeto da pesquisa é próprio da etnocologia e nela me inspirei ao optar em colocar a minha experiência no primeiro capítulo. Descrevo as diversas fases de pesquisa do grupo Palhaços para Sempre, discuto

aspectos em torno do espetáculo de rua *Tataravó*, que dirigi com Alexandre Luis Casali, registro algumas experiências de que participei com o grupo de pesquisa de *clowning* de Jon Davison na Central School of Speech and Drama da Queen Mary University – Inglaterra, e faço observações sobre a palhaçaria como lugar privilegiado de pesquisa e de pedagogia do riso.

No segundo capítulo rastreio brevemente os termos *clown* e palhaço optando apreendê-los como termos intercambiáveis e elásticos uma vez que o que prevaleceu na história foi uma multiplicidade de apropriações que variou conforme os lugares históricos, geográficos e, sobretudo, as conotações investidas pelos artistas e espectadores. Reflito sobre aspectos da palhaçaria do inglês Joey Grimaldi na virada do século XIX, e do brasileiro Benjamim de Oliveira na virada do século XX. Também esboço o cenário histórico no qual o palhaço moderno europeu surgiu a partir do final do século XVIII, o que me obriga a comentar minimamente o advento do circo moderno.

No terceiro capítulo faço uma breve nota sobre a influência do palhaço no teatro do absurdo, para em seguida analisar detidamente a palhaçaria no espetáculo *O sapato do meu Tio*. Donald McManus (2010) traz uma definição de palhaço que é bastante útil para compreender a sua apropriação no contexto de encenações teatrais, como na dramaturgia do teatro do absurdo. A peça *O sapato do meu Tio* foi inspirada na obra de Peter Handke, *O menor quer ser tutor*, que também pode ser aproximada ao teatro do absurdo. Depois comento o número do *Espelho quebrado* usado naquele espetáculo, e apropriado do repertório da palhaçaria clássica europeia do século XX. Aproveito para tecer observações sobre uma variação do tema do Espelho quebrado no filme *Duck Soup* dos irmãos Marx.

Este livro coloca em evidência o palhaço como uma usina de procedimentos dramatúrgicos. Estou reconhecendo esse arsenal de procedimentos, estratégias e dispositivos empregados no trabalho criativo dos palhaços a partir da observação e da análise de alguns exemplos registrados na historiografia, na literatura biográfica, pedagógica e

artística, vídeos, filmes, e, principalmente, por meio da participação em oficinas, e do testemunho presencial de espetáculos e entrevistas realizadas ao longo da primeira década do século XXI. O quarto capítulo se debruça sobre essas entrevistas. A pergunta dirigida à maioria dos artistas era a mesma: solicitava que explicitassem o papel do ridículo, do absurdo e do jogo na sua comicidade. Mas esses tópicos serviram para suscitar diversas outras questões, de acordo com as inclinações pessoais de cada artista. O riso e a plateia, no entanto, devem ser destacados como tópicos que sempre vieram à tona em todos os casos.

Reservei para o quinto e último capítulo observações e conexões mais teóricas e conceituais entre palhaçaria, o riso, o ridículo, o corpo, o absurdo, a plateia, o jogo, o prazer e outros tópicos explorados nos capítulos anteriores. Após formular no início do capítulo a definição de alguns termos, conceitos e objetivos relevantes a partir da observação dos exemplos de palhaçaria mostrados aqui, situo no trabalho de ações cênicas do palhaço o coração da sua dramaturgia. Explico porque o termo palhaçaria pode servir para nos referirmos a esse aspecto do trabalho do palhaço. Aponto brevemente a influência da arte do palhaço no teatro do século XX, testo a validade de certas teorias do riso, distinguindo e selecionando que aspectos delas nos ajudam a compreender e analisar a comicidade do palhaço. O confronto de falas de palhaços atuais com exemplos de números de palhaços, e a percepção de espectadores com certas teorias me levaram a destacar certos princípios que marcam, recorrentemente, a palhaçaria, tanto dos séculos XVIII, XIX, XX, como nos dias que correm. O riso, a conexão da plateia e o ridículo estão entre os principais dispositivos presentes nas ações dos palhaços, e por isso mereceram tanta atenção.

Encerro o livro com algumas considerações finais reconhecendo nos quatro tipos cômicos da tradição aristotélica (bufões, impostores, ironistas e parvos) uma continuidade, uma equivalência ou um reflexo de quatro perfis de figuras que podemos reconhecer na palhaçaria vista aqui (bufões, enganadores, brancos e augustos). As citações dos livros em língua inglesa e espanhola foram todas traduzidas por mim.

Capítulo 1

E que privilégio e responsabilidade ser um palhaço,
assim como tantos outros espalhados pelo mundo afora
e por sociedades tão distintas, fazendo a humanidade rir e
se confraternizar em suas diferenças e semelhanças.

(PUCETTI, 2006, p. 166)



PALHAÇO E *CLOWN* NO BRASIL

Tive acesso a um cartaz da Bahia de 1896 que registra a divulgação do Circo Phenomenal. Suas promessas eram:

15 minutos de gargalhadas

Modinhas, ditos chistosos, etc. etc., pelos apreciáveis *clowns* africanos

Três palhaços farão rir a bandeiras despregadas

Terminará o espetáculo a sempre applaudida pantomima

Em trecho anterior dizia ainda: “Exibição dos engraçados palhaços africanos”¹ Este cartaz demonstra como o termo *clown*, significando exatamente palhaço, já circulava no Brasil do século XIX. Outros elementos podem ser discutidos, como o fato de existirem no Brasil palhaços africanos, o que me permite especular que haviam tradições cômicas africanas suficientemente familiares a ponto de serem reconhecidas como *clown* e palhaço. Na mesma notícia também se anuncia a famosa cena cômica do Phantasma. De modo que a comicidade dos palhaços é diferenciada de outras formas cômicas. Mas o que me interessa neste momento é o fato de que, do ponto de vista dessa notícia, os termos *clown* e palhaço foram usados como sinônimos; *clown* correspondendo em língua inglesa ao termo português palhaço. Já que são sinônimos, poderíamos perguntar por que não bastaria o termo em português?

1 Divulgação do Circo Phenomenal em Salvador 12 de dezembro de 1896. Este cartaz foi descoberto no acervo do Arquivo Municipal pelo falecido pesquisador da história cultural de Salvador, Raimundo Nonato da Silva Fonseca, que pretendia escrever sobre o mesmo.

É provável que o uso do termo *clown* nesse cartaz fosse uma estratégia publicitária similar à empregada algumas décadas antes em Paris, como veremos no próximo capítulo, que um popular artista cômico antes anunciado como *grotesque* passou a ser anunciado como *clown*. O fato de os termos palhaço e *clown* aparecerem no mesmo cartaz como sinônimo é revelador e corrobora a tese de que vigorava uma noção que assumia os dois termos como intercambiáveis.

A outra questão que quero lançar é que mesmo existindo diferenças substanciais entre a palhaçaria praticada exclusivamente no contexto teatral e aquela praticada no âmbito circense, designar essas diferenças, no Brasil, associando o termo *clown* à palhaçaria teatral e o palhaço à palhaçaria circense, como tem sido corrente em certos meios, parece ser um movimento escorregadio, aleatório e ineficaz. Além de representar uma franca injeção de hostilidade no seio dos profissionais que vivem dessa arte. Fomenta um separatismo desnecessário e antigo entre teatro e circo, que podem muito bem conviver, se influenciar mutuamente, interagir e por que não, às vezes, reunir suas forças em ações artísticas. Aprofundar a discussão acerca das definições etimológicas que deram origem aos termos palhaço e *clown* poderia ser empreendimento para um capítulo ou mesmo um livro inteiro. Foi o tema de dissertação de Patrícia Sacchet (2009) *Da discussão Clown ou Palhaço às permeabilidades do clownear-palhaçar*. O objetivo aqui reside mais em me localizar neste debate e menos em apontar novas possibilidades etimológicas. Outras definições podem ser encontradas em estudos acessíveis que abordam o tema. (RÈMY, 1997; CASTRO; 2005; BURNIER, 2001) Deixaremos para o segundo capítulo uma discussão mais detalhada sobre estas definições, por ora irei me ater aos sentidos que posso apreender da experiência da apresentação dos palhaços e avançar na discussão sobre o modo como a sua comicidade se manifesta, mas pontuarei brevemente o tratamento que o termo palhaço e *clown* passaram a receber no contexto do Brasil, a partir da década de 1980, porque foi a experiência conectada a essa visão que chegou a mim em 1999.

CIRCO PHENOMENAL

DIRECCÃO DOS DISTINCTOS ARTISTAS


OLIVIO & MENDES



HOJE, SABBADO, HOJE!

Enorma Função em benefício do popular

Club Carnavalesco Embaixada Africana

VERDADEIRAS NOVIDADES! 

Exibição dos engraçados palhaços africanos

Lobossi e Mani-Bamba

que se apresentarão acaprichosamente vestidos

O festejado OLIVIO apresentará ao público uma grande

ABESTRUZ

O mesmo artista desempenhará pela primeira vez a chistosa scena comica de successo

O PHANTASMA

A Empresa garante para esta noite um programma surpreendente. Todos os artistas acham-se empenhados em satisfazer o illustrado publico bahiano. Pelo querido OLIVIO novas cançonetas.

15 minutos de gargaladas

Modinhas, ditos chistosos, etc., etc., pelos apreciaveis clowns africanos

TRES PALHAÇOS farão rir a bandeiras despregadas

Terminará o espectáculo a sempre applaudida pantomima

O CARVOEIRO

Uma banda de musica abrilhantará o espectáculo com excellentes peças de seu repertorio.

Preços e horas do costume. Bonds para todas as linhas.

Bilhetes à venda no *Restaurant Estrella*, a rua de Palacio, n. 24, até o dia do espectáculo ás 6 horas da tarde, e dessa hora em diante na bilheteria do Circo.

Fiel a seu principio a EMBAIXADA AFRICANA não recusa esforços para offerecer mais uma festa digna da concurrencia publico. O Club Carnavalesco apresenta a recensão para agradecer a Empresa Olivio & Mendes o acolhimento que se dignou dispensar-lhe.

Figura 1 – Divulgação do Circo Phenomenal em Salvador, 12 de dezembro de 1896.

Fonte: Arquivo Municipal de Salvador.

Os termos palhaço e *clown* sofreram uma influência peculiar que se acentuou na década de 1980, momento de implantação no Brasil de novas abordagens da arte do palhaço denominada com certa predominância aqui de *clown*, criada em ambientes teatrais e voltada principalmente para palcos de teatro, disseminada na Europa pela escola de Jacques Lecoq, a partir da década de 1960 e aperfeiçoada por Philip Gaulier até os dias atuais. Portanto, esta conotação do termo *clown* usada aqui provém de um contexto francês, e não a acepção da palavra *clown* da sua pátria inglesa. Quando se fala da arte do palhaço no Brasil hoje, estamos falando de saberes artísticos transmitidos predominantemente, de um lado, pelos palhaços da tradição dos circos, e de outro, de técnicas voltadas para a arte do palhaço desenvolvidas no contexto teatral, cujo aprendizado e desenvolvimento se dão em sala, com artistas que misturam as duas perspectivas. A primeira experiência se encontra principalmente dispersa nos diversos circos itinerantes existentes no Brasil como o Circo Tihany, e outros numerosos espalhados pelo interior, cuja transmissão ainda se dá principalmente no âmbito familiar e experiências pontuais de escolas circenses profissionalizantes como a Escola Nacional de Circo, fundada no Rio de Janeiro em 1982 ou mais raramente na Escola Picolino de Artes do Circo, fundada em Salvador em 1985. A segunda foi marcada pelas apropriações do palhaço trazida por diferentes artistas pesquisadores entre os quais Luis Otávio Burnier e Francesco Zigrino (BOLOGNESI, 2006), sendo estas experiências disseminadas principalmente através de oficinas. Bolognesi esboça como vê o quadro destas tendências no Brasil contemporâneo no panorama representado por São Paulo: de um lado estaria a tradição do circo, e de outro, as técnicas clownescas de alunos de Lecoq.

Sem me aprofundar nessa questão, com a crise, a impopularidade do circo pós década de sessenta, da disseminação da TV e ao mesmo tempo um crescente interesse em certos meios pela técnica artística do *clown*, em grande parte como consequência dessa nova abordagem do palhaço praticada por grupos como o Lume Teatro, Teatro de Anônimo, Doutores da Alegria, entre outros, o termo *clown* ganhou uma visibilidade cada vez maior consolidando o seu sentido e a sua marca

na renovação contemporânea desta arte no Brasil. Poderíamos definir, do ponto de vista da transmissão, as características catalisadas por estas duas vertentes. Denominaremos provisoriamente as novas abordagens como palhaços conquistadores, em contraposição ao palhaço de tradição, cujo aprendizado se dá via herança das famílias de circo.

Na busca de se autodefinir, expoentes desse movimento de inovação da arte de palhaço, na década de 1980, passaram a empregar e divulgar o termo *clown* para diferenciar e definir a sua abordagem artística, do termo palhaço que permaneceu associado à tradição do circo. Prevaleceu no ar certa diferença de *status* entre os dois termos que em grande medida reside e reflete uma velha fronteira estabelecida a muito entre o teatro e o circo, tema que foi magistralmente tratado no filme *Noites de Circo* (1953) de Ingmar Bergman. Apesar de não ser o intuito dos praticantes dessas novas abordagens, de certa forma esse modo de apropriação subjugou o termo palhaço ao termo *clown*, que vinha empregnada com *status* de consistência e renovação, fundamentado em pesquisas teatrais.

No intercâmbio semântico prevaleceu certo clima de que ao termo em português ficou reservado o sentido negativo, cristalizado, pejorativo, velho, tradicional e ultrapassado. Ao termo inglês *clown* ficou a conotação positiva, arte fundamentada em pesquisa, contemporânea e voltada para os palcos. O termo em português palhaço levou o pior e, por isso, muitos preferem evitá-la ao se referirem a essa arte enquanto outros a preservam e defendem com unhas e dentes. Nada mais previsível, a velha disputa dos artistas, estudiosos e leigos, pela apropriação dos termos que definem uma tradição, arte, e de impor o seu sentido, que ao final continuará sendo, como deve ser, um termo pleno de polissemia, ambivalência, multiplicidade, inclusive contraditória, que sempre lhe pertenceu, e continuará aos olhos das próximas gerações também. Dito isso, é preciso frisar que as consequências relacionadas à apropriação dos termos *clown* e palhaço, não foram necessariamente buscadas pelos grupos que utilizaram o termo desse modo. Estes termos, veremos, foram usados com sentidos, conotações e propósitos diversos do século XVI ao XXI.

Essa operação de substituição de um termo nativo para designar o cômico local já foi realizada na Paris da primeira metade do século XIX, o termo *clown* expulsando o termo latino *grotesque*, utilizado até então para nomear o cômico de cara pintada na França, seja de circo ou de cabaré, numa clara estratégia de publicidade. Hoje, até na Itália, Espanha e França, *clown* é o termo dominante para se referir ao palhaço, seja ele de circo, teatro ou rua. Não é muito diferente o que ocorreu com a apropriação do termo no Brasil, a partir de 1980, do que tem sido em diferentes épocas, uma disputa para usá-lo do modo mais eficaz para atender aos objetivos dos artistas e produtores, incluindo aumentar a atratividade de seus espetáculos, oficinas e sinalizar as diferenças de suas abordagens artísticas.

O uso do termo *clown* no Brasil, a partir da década de 1980, para descrever ou definir novas tendências da arte de palhaço, se deu, por outro lado, porque, de fato, o nome usado por Lecoq no seu trabalho era *clown*. Aos olhos de quem desconhece esta genealogia parece que o uso de *clown* visou fugir de sua associação ao palhaço brasileiro, do estigma, da conotação pejorativa que impregnava a imagem do palhaço, mas que faz parte das ricas contradições atreladas à história dessa figura cômica. Mas ela acabou servindo para pontuar uma diferença com a tradição do palhaço brasileiro. Entre os argumentos usados e abusados na apropriação do palhaço, o termo *clown* serviu a certos grupos para sinalizar que suas abordagens pretendiam escapar de uma visão anteriormente formada, cristalizada ou canonizada do palhaço de circo e aniversário que dominou e ainda domina o imaginário das pessoas, às vezes empobrecendo e reduzindo outros sentidos e leituras que esse artista deseja engendrar.

Do mais grotesco ao mais sutil, do mais falso e ilusionista ao mais verdadeiro, e do mais profundo ao mais raso e superficial; a gama de abordagens desta forma de arte é tão vasta quanto a quantidade de artistas e suas propostas. É mais lógico, a meu ver, acreditar que a arte de palhaço se propaga em diversas direções, lugares e tendências conservando características e ao mesmo tempo produzindo uma multiplicidade de diferenças, sentidos novos, e desejavelmente inéditos.

Essas tendências revelam diferenças estéticas, de tradição, de escola, de cultura, de espaço cênico e de veículo: rua, picadeiro, palco e até mesmo hospitais, para não falar em cinema e TV, que já extrapola o âmbito das artes cênicas, das artes ao vivo. Sem dúvida, existem excelentes comediantes do cinema e da TV, porém apesar de todo palhaço ser um tipo de comediante, nem todo tipo de comediante opera com o que defino aqui como palhaçaria. Esse livro tem a sua atenção voltada para a palhaçaria, embora numa apresentação de um comediante possamos detectar procedimentos de clownaria. Nesse sentido, por exemplo, a obra de Chico Anísio e Jô Soares são pratos cheios, pois ambos fizeram uso com maestria de dispositivos da palhaçaria para produzir sua comicidade. Inclusive tive a oportunidade de assistir a um quadro no qual os dois demonstraram uma profunda competência da palhaçaria na paródia de *o Gordo e o Magro*. Já a comicidade de *Os trapalhões* de Didi, Muçum, Zacarias e Dedé me parece ater-se mais na esfera do que venho definindo aqui como palhaçaria.

Para o olhar produzido aqui, não há problema em usar o termo *clown* e as expressões clownaria e comicidade clownesca para se referir à arte do palhaço, visto que se trata de uma arte internacionalmente reconhecida e viva. O que não foi aceito aqui foi o uso do termo *clown* como designação de uma forma específica de arte diferente enquanto tal da arte do palhaço anterior à década de 1980, ou uma palhaçaria que apenas ocorre em teatros, tanto porque este modo de apropriação favorece uma conotação pejorativa e redutora em prejuízo ao termo em português “palhaço”, como afeta nosso olhar sobre o trabalho dos palhaços reconhecidos como tradicionais. Assim, não foi usada a acepção que tenta denominar *clown* como a arte do palhaço no contexto teatral, o que, a meu ver, é ainda mais injusto, porque cria um vínculo de dependência dessa forma de arte a um espaço cênico, colocando o trabalho desse artista refém desse lugar.

A definição do palhaço que uso não atrela nem *clown* nem palhaço a um lugar de onde se vê, pois a sua técnica independe desses lugares para ocorrer. Notadamente a sua arte depende menos desse espaço organizado para o olhar do que a arte do ator. Aliás, a própria arte do

ator também não depende necessariamente de um teatro. Mas ambos dependem do espectador. Por isso *clown* foi usado como a tradução de palhaço em inglês, como foi usada no cartaz mostrado do Circo Phenomenal para uma temporada na Bahia do século XIX. *Clown* e palhaço são vistos aqui como termos intercambiáveis. A história do termo *clown* em outros períodos e lugares, como na Inglaterra e outros países, reserva outras histórias.



Figura 2 – Os fundadores dos Palhaços para Sempre, João Porto Dias, Flavia Marco Antonio, Demian Reis, João Lima e Felícia de Castro.

Foto: Arquivo pessoal do autor.

PALHAÇOS PARA SEMPRE, FASES, REPERTÓRIO E TRAJETÓRIAS

Farei uma reflexão sobre a minha própria experiência com a palhaçaria, com o intuito de aproximar o leitor do sujeito que constrói a

visão proposta neste livro, e melhor situar e por em evidência como a problemática que criei em grande medida responde, dialoga e está atrelada ao contexto desta experiência. Jango certa vez afirmou em sua oficina realizada no Riso da Terra (ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS, 2001) que considera 16 anos um tempo médio para que um artista possa se dizer um palhaço. Talvez, nos circos, a maioria dos artistas que se tornam palhaços de fato ultrapasse esse tempo de observação da atuação dos palhaços mais experientes, sejam eles parentes ou não, antes de arriscar a se tornar um.

Sinto necessidade de deixar claro que não me coloco, para os efeitos deste livro, como um artista com *status* de palhaço, seja pelo acesso a uma tradição, seja pelo mérito de sobreviver como palhaço enquanto a minha principal atividade econômica. Embora, de fato, isto seja de alguma forma verdadeiro, se considerarmos o ofício do palhaço de modo mais amplo do que viver unicamente de apresentações. Se englobarmos como parte integrante desse ofício, o estudo teórico sobre a atividade artística do palhaço, a criação de esquetes, a apresentação em diversos contextos cênicos (rua, teatro, circo, creches, asilos, hospitais, shoppings, festivais, aniversários em casas privadas, entre outros espaços e eventos), a pesquisa artística, a condução de oficinas e cursos, então posso considerar que a maioria das minhas atividades produtivas esteve, nos últimos dez anos, vinculada ao ofício do palhaço. Mas ainda faltam alguns anos para me considerar um palhaço, na definição de Jango. Dedico-me à palhaçaria há mais de dez anos e diversas etapas desta experiência de trabalho têm conexões com a trajetória do grupo Palhaços para Sempre da qual fui um dos fundadores.

Podemos perceber, na experiência dessa trajetória, fases da palhaçaria do grupo que deram ênfase a aspectos claramente distintos. Na gênese dos Palhaços para Sempre está a experiência de um retiro de *clown*. O início do trajeto da minha experiência com a palhaçaria se deu a partir do *Retiro para estudo do clown – o clown e o sentido cômico – introdução à utilização cômica do corpo*, ministrado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni do Lume, em agosto de 1999, em Salvador, com duração de dez dias. Seguiram-se a esta experiência seis meses

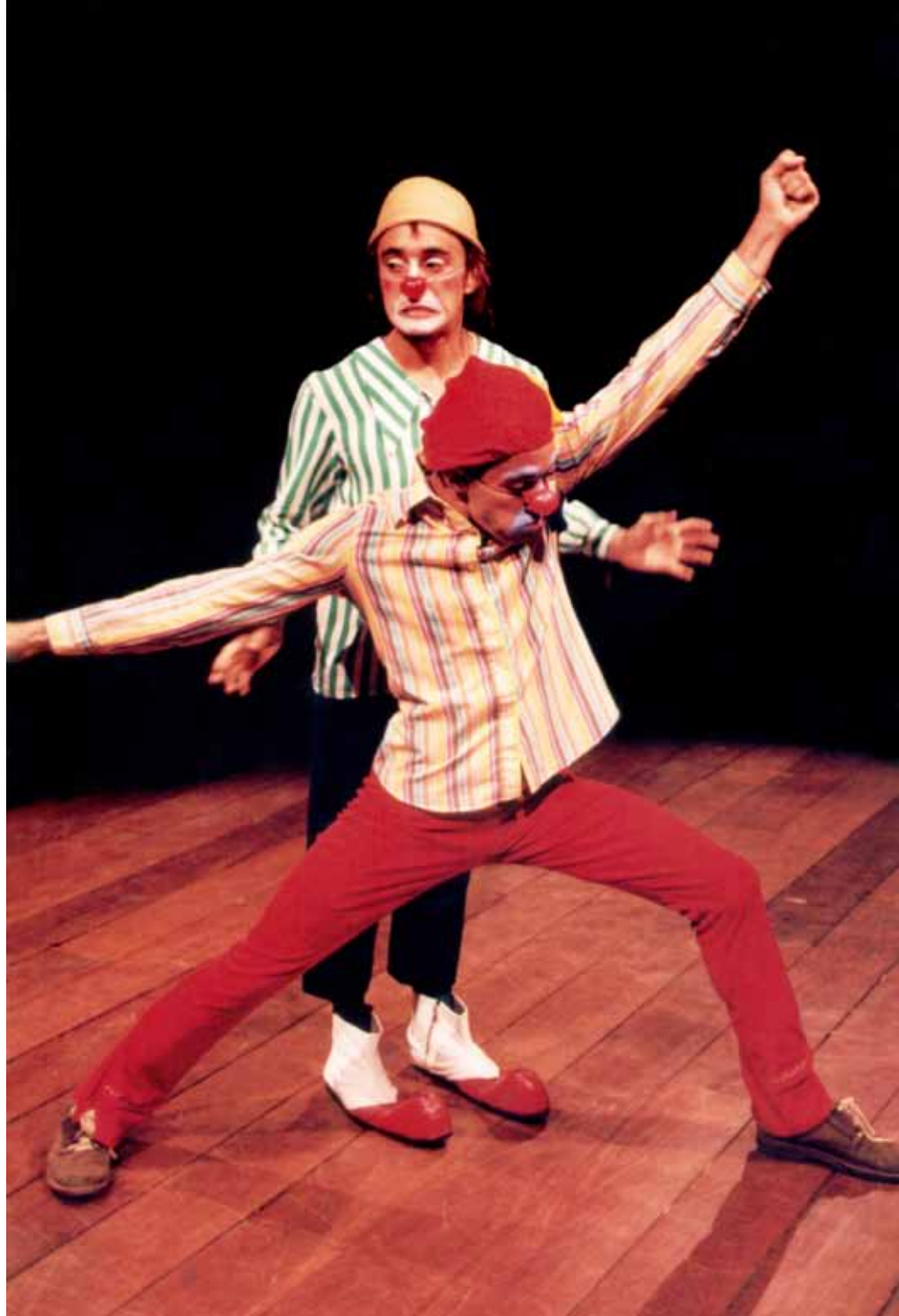


Figura 3 – Demian Reis e João Porto Dias em *Ato de Clown*, Sala 5 Escola de Teatro.
Foto: Arquivo pessoal do autor.

nos quais a maioria das pessoas que fizeram o Retiro, se encontrava uma vez por semana na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para se aquecer e escolher um local da cidade de Salvador para fazer uma saída de palhaço ao estilo transmitido pelo Lume.

Em determinado momento dessa trajetória, para testar nossos materiais com o público de alunos, professores e outros espectadores, organizamos feijoadas *clown*, que era um evento realizado no Pátio da Escola de Teatro da UFBA para criar oportunidades de apresentar os repertórios que nasciam e, principalmente, jogar com nossos palhaços, a partir de situações propostas e temas diversos. Mas o investimento maior era voltado para improvisação das nossas figuras ainda recém-decobertas. Ao final desses seis meses, esse grupo matriz se dividiu em diversos grupos menores constituindo duplas, trios e solistas, como Alexandre Luis Casali. Formei um grupo associado à Felícia, Flavia, João Lima e João Porto Dias que foi batizado Palhaços para Sempre, em 2000.

A primeira fase de pesquisa do grupo Palhaços para Sempre (2000-2002), pode ser dividida na prática de duas técnicas criativas distintas. Uma era baseada na experiência de saídas de palhaço, técnica transmitida para nós pelo grupo Lume Teatro. Saíamos com a indumentária e nariz vermelho do palhaço de cada um, improvisando com as pessoas e os diversos elementos dos diferentes ambientes públicos visitados. Um dos integrantes do grupo fazia o papel de olheiro, cuidando e registrando suas observações para dar um *feedback* posteriormente. Essa prática se deu regularmente uma vez por semana. A segunda técnica era trabalhada em sala fechada e tratava de chegar a um corpo cômico a partir de diversos estímulos físicos, jogos e situações de improvisação que ajudassem a propiciar a exposição do ridículo da pessoa. Essa dinâmica também era trabalhada uma vez por semana, alternando o espaço entre uma sala cedida nos Órfãos de São Joaquim (instituição que abriga crianças carentes em Salvador) e salas da Escola de Dança da UFBA. Essa atividade integrava um aspecto da minha pesquisa de mestrado *A construção de um corpo vivo: explorando as fontes orgânicas da atuação*. Podemos dizer que as duas técnicas se

serviam da improvisação para gerar o material criativo que focava na exposição do ridículo da pessoa.

Se as condições de improvisação deste material criativo divergiam, o foco para encontrar e expor o ridículo da pessoa convergia. O princípio cômico comum neste repertório de ações, que depois veio a compor os primeiros espetáculos do grupo, era a busca da fragilidade, o absurdo, a ingenuidade e principalmente o ridículo a partir das reações do próprio corpo de cada um. *Ato de Clown* e *Bafo de Amor* constituem os espetáculos feitos para ambiente fechado, que operavam claramente com os registros que melhor representam essa fase da nossa palhaçaria. *Cortejo Musiclown* e *Flores que Brotam do Coração* foram materiais mais voltados para ambientes externos, e que se aproximam mais da situação da saída de palhaço.

Ato de Clown e o *Cortejo Musiclown* foram apresentados no Encontro Internacional Riso da Terra, realizado em João Pessoa em dezembro de 2001. Nos aproximadamente dois anos entre o Retiro e o Riso da Terra, o regime criativo do grupo se manteve exclusivamente voltado para a digestão de princípios técnicos apreendidos na experiência do Retiro. Mas a experiência de assistir a tantos profissionais da palhaçaria mundial nesse encontro abalou violentamente as concepções do grupo. Somado a isto, o grupo sofreu a saída de dois de seus integrantes. Estes dois eventos, Riso da Terra e a saída de dois integrantes, devem ser considerados marcos importante do ponto de vista do impacto que provocou nas condições de trabalho e, conseqüentemente, na forma de condução das atividades artísticas do grupo.

A segunda fase de trabalho dos Palhaços para Sempre se deu entre 2002 e 2005, após a saída do grupo de dois de seus fundadores originais: João Lima, seguido de João Porto Dias. A continuidade da minha trajetória de pesquisa com a palhaçaria se deu com o restante do grupo e os espetáculos *Supertezo* e *Jardim* representam bem essa fase. Mas deve ser mencionado que a partir daí passamos a trabalhar em parceria com outros palhaços de fora do grupo, mas que também haviam participado do Retiro entre os quais Carol Almeida (Juju), Elaine Lima (Cuíca), Aicha Marques (Branca), o próprio João Lima



Figura 4 – Fuinha (Flavia Marco Antonio) e Bafuda (Felícia de Castro) em Jardim, Festival nordestino de teatro de Guaramiranga – Ceará.

Foto: Fábio Arruda (2005).

(Amore, hoje Tiziu), os músicos Celo Costa (Trilili) e Rowney Scott, no espetáculo *Tempo de palhaço – a Era Clown*, dirigido por Alexandre Luis Casali. Também iniciei uma parceria com Casali na criação e apresentação do espetáculo de rua *Tataravó*, a partir de 9 de março de 2003, que ganhou a presença do músico, compositor e cantor Celo Costa (Trilili) no ano seguinte. Com esta parceria, *Tataravó* foi apresentado em diversos festivais e cidades da Europa, em 2004. Nessa fase, deixei de praticar a saída de palhaço como atividade regular de treinamento técnico e comecei a empregá-la como uma ação artística integrada às apresentações dos espetáculos, ou na forma de apresentações específicas solicitadas para eventos interessados na presença do palhaço de forma mais livre e aberta ao trabalho de improvisação.

Entre os eventos principais organizados pelos para Sempre nesse período, houve a temporada no Teatro de Pano, no Instituto Cultural Casa Via Magia, onde nos tornamos artistas residentes durante alguns

anos, usando as salas de aula como espaço de pesquisa artística. O ritmo de trabalho do grupo foi de três encontros por semana, focados na técnica vocal para o ator e na continuidade de criação de repertório baseado na técnica criativa do palhaço. Ao contrario da fase anterior, na qual nossos espetáculos eram montados quase exclusivamente com o material do próprio corpo do artista, os espetáculos dessa fase exploravam muita interação com objetos, relações de jogos entre os palhaços e a plateia, o uso de trilhas sonoras. Além desses elementos, houve um empenho maior em transformar o material criativo numa estrutura de espetáculo, assim como uma maior busca para encontrar o tempo cômico, sem perder o estado do corpo ridículo. A busca desses resultados não significa que eles foram obtidos plenamente. Acertamos assim como erramos.

A partir de 2006, Flavia Marco Antônio muda de Salvador e o foco de trabalho em grupo enfraquece consideravelmente nesta terceira fase dos Palhaços para Sempre (2006-2010). Não que as atividades artísticas cessassem, mas a sua dinâmica de grupo sim, e seu desenvolvimento se tornou cada vez mais fruto de experiências de parcerias extragrupo e trajetórias individuais. Ou seja, a independência do trabalho de cada um foi o tom desta fase. Enquanto Flavia Marco Antônio se vincula ao grupo DR. *Clown* no Canadá, voltado para a atuação do palhaço em hospitais, Felícia de Castro iniciou uma fase de ministrar diversas oficinas de palhaço pelo interior da Bahia e no Ceará (onde teve a oportunidade de amadurecer a dimensão pedagógica). Como essa fase é caracterizada pelo trabalho independente de cada um, vou me ater às minhas experiências. Sem dúvida, a perspectiva de realizar um estudo de doutorado no Programa de Artes Cênicas da UFBA, focando a arte do palhaço do ponto de vista da sua natureza dramaturgica, se tornou o meu principal foco de interesse nesta etapa.

Para atender aos objetivos desta nova fase, não me restringi a resultados práticos de espetáculos, apresentações e oficinas; iniciei uma etapa de reflexões, elaboração de conceitos e ferramentas teóricas que pudessem contribuir para o desenvolvimento da palhaçaria,

visando, sobretudo, aumentar a efetividade do seu impacto sobre as plateias de hoje. Dentro dessa perspectiva, passei a empreender um estudo pormenorizado da literatura do riso, da história do palhaço, de biografias de palhaços, a analisar vídeos de espetáculos e números de palhaços, a fazer entrevistas com palhaços profissionais, a frequentar e dar oficinas, a participar de seminários e mesas redondas. Enfim, me envolvi com uma série de atividades que ampliaram o escopo da minha pesquisa de doutorado sobre a arte dos palhaços do ponto de vista da sua realização dramaturgica e que tem como um dos seus resultados este livro intitulado *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*.



Figura 5 – Demian Reis e Nayara Homem em *A Dama e o Palhaço*, Festival de Espetáculo de Zurique, Suíça.

Foto: Beatriz Lienhard-Fernández (2007).

Uma das condições metodológicas desta pesquisa foi que durante o seu andamento eu não suspendi as minhas apresentações de palhaço, pois um dos meus objetivos era que as respostas ou indicações dessa pesquisa servissem de algum modo ao aperfeiçoamento da prática artística. Daí a importância de manter a minha percepção de palhaço acesa através da contínua realização da sua ação artística principal: apresentação para plateias.



Figura 6 – Bafuda (Felicía de Castro) e Tezo (Demian Reis) em *As lavadeiras* na Terceira Mostra do Picolino, Bahia.

Foto: Eduardo Ravi (2010).

Assim, ao longo deste período, entre 2006 e 2010, dei continuidade de criação, atuação e direção de números e espetáculos (*Elefante com farinha*, *Super gag*, *A refeição*, *A dama e o palhaço*, *Pega ladrão*, *A peleja do jagunço com o soldado invocado*, *Primeiro brinquedo*, *Tananã*, *Anseios*, *Lavando a alma*, entre outros). Dirigi dois espetáculos em formato de

cabaré na Sitorne, em 2009, (*O Amor está no Ar* e *Dia do Palhaço*) com duas horas de números. Particpei de festivais e estudei cuidadosamente os números clássicos já existentes (*O garçon*, *O jornal*, *As lavadeiras*), assim como ministrei oficinas. Assisti apresentações e realizei parcerias com diversos palhaços. Uma das ações mais importantes realizadas em 2009 foi a experiência de implementação de um curso profissionalizante na arte de palhaço, de dois anos, idealizado por mim, Alexandre Luis Casali, Felícia de Castro e João Lima, na Sitorne, estúdio de artes cênicas em Salvador, assunto que irei discorrer mais adiante. Antes, porém, irei refletir sobre a experiência *Tataravó*, espetáculo de rua que construí em parceria com Alexandre Luis Casali a partir de 2003, que teve curso paralelo as atividades do grupo Palhaços para Sempre.



Figura 7 – *Tataravó*, 19º Festival de Teatro de Rua Aurillac – França.

Foto: Laure Garrabé (2004).

Tataravó – a peça

Tezo (Demian Reis), palhaço branco

Biancorino (Alexandre Luis Casali), palhaço augusto

Trilili (Celo Costa), músico

Tataravó é uma peça de palhaçaria. Dois palhaços e um músico chegam tocando forró. Na relação entre os palhaços Tezo é branco de Biancorino e este é augusto de Tezo e do músico. O músico cumpre uma função mais neutra mantendo uma atitude de maestro dos dois palhaços. Fica evidente a sua superioridade e poder de comando na competência musical. Os trajes de Tezo são uma calça marrom quadriculada, um sapato nas cores vermelho, preto e branco. A ponta é vermelha, o corpo é preto e tem uma lista branca no calcanhar. Ele usa uma camisa listrada em condições de remendo e um paletó com vários lugares descosturados e seu chapéu preto é estilizado com uma lista vermelha e outra branca. Biancorino usa uma camisa laranja de manga comprida, uma bermuda vermelha e um sapato com ponta branca e corpo preto, um chapéu de crochê vermelho com uma lista estilizada branca. O músico usa o traje mais elegante, uma camisa branca e uma calça preta, um sapato branco modelo antigo, porém usa uma meia de cada cor e um chapéu preto. O músico toca uma sanfona, o palhaço augusto uma zabumba, e o palhaço branco um triângulo. Eles chegam, param de tocar forró e se preparam para tocar um choro.

Biancorino acelera fora do ritmo. O palhaço sanfoneiro, que é o músico principal, regula a velocidade de Biancorino mexendo na sua orelha como se fosse um ponto de girar.

Recomeçam a tocar samba. Biancorino se empolga acelerando e saindo do ritmo. Tezo joga triângulo no chão desistindo. O sanfoneiro e Tezo param, reprimem e expulsam Biancorino.

O sanfoneiro toca uma valsa, Tezo compõe o quadro do sanfoneiro girando o guarda chuva (pequeno e colorido como de Frevo pernambucano) na altura da cabeça dele. Biancorino volta a acompanhar a música. O sanfoneiro manda tirar a zabumba. Sai Biancorino.

O sanfoneiro volta a tocar a valsa e Tezo compõe com guarda chuva.

Biancorino vem dançando. Segura Tezo no quadril. Tezo incomodado larga o guarda chuva, rodopia se livrando de Biancorino e diz – A mala Biancorino a mala!

Biancorino traz a mala empurrando Tezo.

Tezo – Lá Biancorino lá!

Biancorino deixa a mala cair com violência e vai pra lá.

Tezo vai até Biancorino e dá tapa.

Tezo fala pra Biancorino – Com carinho Biancorino com carinho. (E beija a mala e sacode a bunda, depois empurra com violência a mala em Biancorino).

Biancorino – Aonde?

Tezo faz apenas gesto apontando com o braço. Biancorino segue com os olhos o braço indicador.

Biancorino – Com carinho. (Da vários beijos na mala e lambe também, mas larga no chão fazendo barulhão).

Tezo dá um tapa. Biancorino recebe o tapa batendo a mão no teclado da sanfona.

Tezo – Com delicadeza Biancorino. (Mostra como botar a mala no chão com delicadeza.)

Biancorino se afasta pra traz e sinaliza passagem pra Tezo chegar e pegar guardachuva e compor cena com o sanfoneiro que até então continua tocando.

Biancorino – Com delicadeza (suspende a mala no ar).

Tezo prevê o pior, então vai pro lado de Biancorino e tenta fazê-lo acompanhá-lo com delicadeza. Mas na metade do caminho Biancorino deixa a mala cair com barulho novamente.

Tezo indica frustração e como se não bastasse Biancorino pula por cima de Tezo, que fica no auge da irritação. Biancorino desconfia que fez merda e Tezo está se preparando pra dar outro tapa. Biancorino se esconde atrás do guardachuva. Tezo tira o guardachuva da sua mão e lhe dá um tapa bem sonoro. E faz atitude de ofensa. Biancorino chora. Tezo senta na mala com guardachuva e fica olhando liricamente para a plateia.

O sanfoneiro tira a sanfona e ajuda Biancorino a bater em Tezo, ensina golpe que mistura capoeira com tapa. Mas ao mostrar dá tapa e Biancorino cai em Tezo e pede a sua ajuda, Tezo faz atitude ofensiva.

Biancorino volta pra o sanfoneiro e o sanfoneiro repete ação de baixar cabeça e dar tapa. Biancorino desafia Tezo. Dá chute de capoeira em Tezo e leva tapa de Tezo.

Biancorino divide com a plateia que aprendeu a baixar na hora de levar tapa. Pede para Tezo dar tapa, mas abaixa e escapa do tapa, mas fica rindo e então leva um tapa. Biancorino volta chorando para o sanfoneiro. O sanfoneiro já está com a sanfona. E apenas empurra Biancorino em Tezo. Tezo pega no pescoço de Biancorino e fica pulando de raiva até Biancorino sair e ele fica pulando sozinho um tempo até entrarem na *gag* de baixar da tapa no outro.

Tezo saca e fica sentado enquanto Biancorino não percebe. O sanfoneiro mostra pra Biancorino que Tezo está sentado no andar de baixo. Então Biancorino pega o elevador pra encontrar Tezo. Quando Biancorino indica que o encontrou leva martelada de Tezo. Tezo começa a rir com o corpo.

Biancorino e o sanfoneiro começam a cantar Tataravó. Tezo se transforma em Supertezo. Tira a camisa e depois a calça e Biancorino o sustenta de modo que Supertezo voa próximo do público. Tezo pega sua mala coloca de um lado do palco ou rua e coloca sua capa vermelha de 8 metros que vai saindo à medida que Tezo vai se afastando num desfile que atravessa da direita para esquerda (trilha de Super-Homem). Supertezo dá rodopios e giros com a sua capa de oito metros e para fazendo pose de conclusão.

Biancorino vem pra Supertezo. Agora Supertezo começa a cantar Bate-fofo com o sanfoneiro. Biancorino tira duas camisas, só na terceira encontra a camisa de Bate-fofo. Quando vai tirar a capa preta de 40 centímetros da mala (trilha de Batman).

Bate-fofo – Supertezo!

Supertezo – Bate-fofo

Bate-fofo Bate-fofo

Supertezo – Supertezo!

Os dois – Tataravó em ação!

Comprimento dos super-heróis.

Biancorino – Agora o aquecimento dos super-heróis.

Aquecimento. Bate-fofo faz apoios. Supertezo imita preguiçosamente. Faz corpo mole. Exercício de X.

Biancorino – Abdominal é preciso tocar os sapatos.

Biancorino exhibe tentativa de alcançar o sapato. Supertezo observa a tentativa de Bate-fofo e simplesmente tira seus sapatos e pega com as mãos. Ao ver Bate-fofo sem conseguir, Supertezo solidário bota seus sapatos na altura dos joelhos de Biancorino ao alcance das suas mãos. Bate-fofo encerra a sessão de exercícios jogando os sapatos no ar. Supertezo pega.

Os dois entram na atitude de esperar os copos para jogarem o ping pong de piolho. O sanfoneiro entrega os copos, eles tiram piolho dele e o sanfoneiro apita o início do jogo. Sequência de ping-pong: a) normal, seguido de Supertezo joga longe três vezes pra Bate-fofo furar plateia em busca do piolho. B) Câmara lenta (Música banananana) Biancorino dá início. (Supertezo no chão e outra com matrix), finaliza Bate-fofo se dirigindo para algum espectador – Abaixa! (Seu gesto indica que o piolho estava prestes a atingir a cabeça do espectador). c) Chocolate. A dinâmica de chocolate é desrespeitar uma lógica de representação física realista do ping pong. Os dois fazem o barulho de toque do ping-pong e exploram reações estúpidas e absurdas com os seus copos como se esquecessem de tentar simular um jogo verossímil. O ping pong gradualmente assume um ritmo, com dança e acompanhado de duas frases de letras da música pop mundial. Os dois – “I’ve got the power” – e depois – “Everybody dance now!” O sanfoneiro apita e dá cartão vermelho para os dois. d) Recomeçam ping-pong que vira luta de espada.

Supertezo – Angar.

Bate-fofo – Touché.

Supertezo – Olé.

Bate-fofo – Olé non.

Supertezo – Olé sim.

Bate-fofo – ah Olé non.

Supertezo – Olé sim! Sua capa vira capa de toureiro. Bate-fofo confunde espectador com camisa vermelha e Supertezo desvia a atenção do Bate-fofo touro pra salvar espectador. Supertezo mira Bate-fofo touro e ilude este a se bater na capa que está encostado num poste ou lixo ou qualquer coisa plana. Quando Bate-fofo touro bate no lugar fica tonto, entra música de tango e os dois dançam até acabar o tango e eles se estranham novamente.

Desta vez a luta de espada vai evoluir pra morte de Supertezo. Supertezo mira os pés de Bate-fofo que pula, então Bate-fofo passa espada pelas pernas de Supertezo que também pula.

Supertezo – ahhh escapei!

Bate-fofo – Ah é?

Bate-fofo passa a espada pela cabeça, mas Supertezo abaixa.

Supertezo – Ahh escapei novamente.

Bate-fofo – Ah é.

Bate-fofo usa técnica de Zorro de girar a espada e joga a espada de Supertezo no chão.

Supertezo – â ou. Bate-fofo pega na mão de Supertezo.

Supertezo – â ou. Bate-fofo levanta braço de Supertezo

Supertezo – â ou. No terceiro â ou de Supertezo, Bate-fofo enfia a espada mortal no homem de aço. (Música de funeral) A capa vira sangue que explode nos espectadores. O Supertezo sucumbe ao chão derrotado, sua língua cai pra fora indicando definitivamente seu último sinal de vida.

Bate-fofo primeiro comemora, mas depois fica triste porque perdeu o companheiro, enfim desesperado chora. O sanfoneiro então vai o consolar ensinando uma macumba para ressuscitar o super-herói. O sanfoneiro fica arrodando o supermortal já colocando em ação o ritual da magia. Bate-fofo coloca anjo na cabeça de Supertezo e o triângulo no seu peito.

Bate-fofo – Magia Brasileira. Magia Baiana. Macumba.

O sanfoneiro então se transforma no super herói Thor orienta a macumba para Bate-fofo fazendo ao final o som de galo e começa a

tocar um galope, mas apenas quando a zabumba começa a acompanhar o supertezo reage levantando-se de olhos fechados. Na pulsação da zabumba, se desloca com movimentos da bunda no chão, coloca o chapéu ao lado da plateia, levanta-se faz gesto de receber Orixá de candomblé e começa tocar triângulo, apenas então abre os olhos mostrando que ressuscitou. Todos tocam uma vez finalizando agradecendo ao público sincronizado com o término da música. Bate-fofo fala para a plateia que como ela vai demorar colocando dinheiro no chapéu, o trio vai tocar um forró pé de serra e que quem quiser pode dançar à vontade, sobretudo com quem estavam paquerando durante a apresentação.

(Roteiro de Demian Reis e Alexandre Luis Casali)

***TATARAVÓ* TRAVESSIA, PERIGO E IMAGINAÇÃO**

Este texto constitui um breve registro reflexivo em torno da experiência do fazer e apresentar o espetáculo *Tataravó* nas ruas, praças e festivais de teatro de Salvador e da Europa. Comento ajustes técnicos, aspectos dramatúrgicos e procedimentos adotados para desenvolver a palhaçaria do espetáculo decorrentes dos obstáculos impostos por diferentes condições de apresentação. Para empreender esta reflexão usei a noção de experiência de Jorge Larrosa Bondía (2002) e a relação entre imaginação e mobilidade de Gastón Bachelard (1990).

Gostaria de iniciar com meu registro de bordo do dia 30/3/2003, ainda no mês da estreia de *Tataravó*, um ano antes da grande travessia em 2004, que expressa a percepção do meu trabalho como palhaço naquele momento:

Hoje eu e Alexandre encerramos o ciclo de apresentações de *Tataravó*, cujo ponto de partida se deu no dia do meu aniversário, 9 de março, atravessou o Festival de Rua do Aeroclube e continuou nos últimos dois domingos de março no Aeroclube. Eu e Xande criamos, ou melhor, nossos palhaços criaram *Tataravó* na base de muita apresentação, improvisação, relação com a plateia, uma estrutura que funciona bem

nas praças do Aeroclube. Chegamos a ser contratados neste mesmo mês a fazer uma apresentação de *Tataravó* numa festa de aniversário no Pau da Lima.

Esta parceria está sendo ótima. Tezo e, sobretudo, Supertezo está crescendo muito. O trabalho de palhaço está mobilizando a minha energia criativa cada vez mais. Descubro universos de possibilidades de viver o *clown*, é como se Supertezo trouxesse consigo poderes ilimitados, de jogar o *clown* para fora, crescer o estado de *clown*. Supertezo é o meu *clown* dilatado ao máximo, grande, ele não é ridículo, mas super-ridículo, ele não precisa pensar porque ele tem poder de reagir super-rápido ou superdevagar. Estou aprendendo a partilhar com o público, com o parceiro e brincar com o meu *clown* ao mesmo tempo. Ou seja, percebo que para poder partilhar com a plateia preciso manter-me conectado ao mundo do *clown*, me enraizar no seu mundo, e aí sim, é possível convidar o espectador a entrar neste mundo. Um mundo de alegria, liberdade, amor, fantasia, prazer. Tezo é erótico, mas Supertezo é supererótico. Ele paquera muitas ao mesmo tempo e fica ligado nas suas paqueras durante a apresentação. Estas paqueras o mantém com tesão de estar ali expondo o seu corpo, seus sentimentos, desnudando a sua alma, a sua presença. Supertezo pode tudo e quer tudo. Ser forte, ser poderoso, campeão, vencedor, ser super, mas todas estas superqualidades não conseguem encobrir a sua superfragilidade, seu cinturão é uma calcinha, a sua capa tem 8 metros, boa parte do tempo passa lutando para mantê-la voando, já ele, não consegue voar, ou melhor, ele voa sem precisar voar. (REIS, 2003)

Tratarei de alguns aspectos do espetáculo de rua *Tataravó*, que criei com Alexandre, assumindo que comentar o próprio trabalho é para mim tarefa infinitamente mais difícil do que refletir sobre a experiência dos outros. Apesar de ter apresentado o roteiro da peça no tópico anterior, esta reflexão se volta mais para a experiência em torno do espetáculo do que sua dramaturgia propriamente dita. *Tataravó* é uma experiência da imaginação em movimento. *Tataravó* é um espetáculo de rua feito com o tijolo e o cimento da improvisação clownesca. É uma experiência porque para chegar aonde chegamos realizamos um percurso, uma trajetória, uma travessia. É uma experiência porque, para dar vida a este espetáculo, atravessamos perigos. É uma experiên-

cia porque eu e Alexandre nutrimos uma paixão pela arte de palhaço; sofremos a necessidade de estar constantemente abrindo as portas do imaginário que essa entidade corporifica. Somos piratas no oceano da arte de palhaço. Estou me servindo da acepção de experiência proposta por Bondía (2002, p. 25, grifo do autor), que compara o sujeito da experiência com os piratas:

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘*ex-iste*’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.

A terceira qualidade da experiência é a paixão – os sentidos da paixão por ele referidos são muitos. Talvez a que mais toca a experiência *Tataravó* seja a de alucinação. Nesta frequência o sujeito apaixonado ama precisamente a sua própria paixão. “Na paixão se dá uma tensão entre liberdade e escravidão, no sentido de que o que quer o sujeito é, precisamente, permanecer cativo, viver seu cativo, sua dependência daquele por quem está apaixonado.” (BONDÍA, 2002, p. 25) Somos prisioneiros – eu e Casali – ou viciados, em mergulhar na zona criativa que é a exposição do ridículo humano. Seja apresentando, ensaiando, montando espetáculos e *gags*, participando de eventos de natureza diversa, seja discutindo, seja vendo vídeos e filmes, frequentando festivais, estudando, *clowniando* nosso cotidiano, e principalmente experimentando. Nesta acepção alucinógena, “[...] o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado.” (BONDÍA, 2002, p. 26)

Tataravó é uma experiência porque sua passagem e seu modo de afetar nossa existência evocam travessia, perigo e paixão. Esta reflexão tenta esboçar os contornos dos percursos, dos perigos e dos embalos da imaginação poética desse espetáculo. Empreender um saber de expe-

riência. Ainda seguindo a bússola de Bondía (2002) com esta expressão, começo a conjugá-la com o “haxixe virtual” de Bachelard (2005), tecido para acolher a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental no reino da imaginação. Usarei a noção de imaginação e mobilidade de Bachelard (1990) e do saber de experiência de Bondía (2002) para elucidar aspectos conectados à experiência *Tataravó*.

De certa forma, este relato, que é saber de experiência, é a provocação de um exagero. É um exagero da experiência poética *Tataravó*, que é visto como vantagem em termos bem expressos por Bachelard (2005, p. 222, grifo do autor):

E como acolher uma imagem exagerada, senão exagerando-a um pouco mais, personalizando o exagero? A vantagem fenomenológica não tarda a aparecer: prolongando o *exagerado*, temos, com efeito, alguma possibilidade de escapar aos hábitos da *redução*.

Esta escrita é imaginação. Temos o hábito de pensar na imaginação como uma faculdade de formar imagens quando antes é o contrário o processo que se dá; a imaginação é um modo de deformar as imagens de um modo particular, o exagero pode ser um destes modos.² O exagero e a deformação são princípios muito familiares ao palhaço, como veremos.

Tataravó foi concebido no dia 9 de março de 2003, nas praças do Aeroclub, *shopping* aberto situado na orla de Salvador. Apesar das nossas experiências comuns com a técnica de palhaço, nossos percursos foram bem diferentes. Tanto eu como Casali participamos do Retiro do Lume coordenado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni em 1999. Porém, após o Retiro, enquanto a minha aprendizagem se deu no âmbito de um trabalho de grupo, a experiência de Casali se deu numa

2 “Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade.” (BACHELARD, 1990, p. 1, grifos do autor)

dinâmica mais solitária, com uma intensa frequência em apresentações de rua. A diferença das nossas experiências com o palhaço favoreceu uma das riquezas desse espetáculo que é o encontro, a mistura, o diálogo e a integração de formações e sensibilidades técnicas distintas.

O palhaço Biancorino (Casali) sempre integrou a fala na construção de suas *gags* e nas suas improvisações com a plateia; já no Palhaços para Sempre, um dos princípios adotados era não deixar as ações e reações extravasarem pela fala, no interesse de acessar correntes e lógicas que passassem longe da racionalidade do discurso oral. Ora, o comportamento de um, mais silencioso que o outro, criou uma vitalidade que advém justamente deste contraste. Apesar de fazer parte do nosso estudo em grupo, as “saídas de *clown*”, onde interagíamos e improvisávamos em ambientes diversos, sobretudo em ruas, praças e espaços públicos, até 2003, não tínhamos uma prática de apresentação de números na rua como Casali. Talvez este seja um dos motivos porque, na *performance* de Casali durante a apresentação de *Tataravó*, o mesmo se mantém em constante contato com o público, enquanto Tezo (Demian Reis) tem o pé mais plantado na sua própria ação da cena. Novamente a diferença no comportamento cênico dos dois tornou mais eficaz o funcionamento da *performance* como um todo.

Outras diferenças podem ser identificadas, mas essas revelam o contraste de qualidades da dupla. Não preciso dizer que a seleção, o modo como misturamos e integramos nossas contribuições artísticas resulta de um intenso processo de percepção do que está funcionando durante a apresentação, quando perdemos a conexão da plateia; mas também ideias e desejos são alvo de negociações entre os atuantes onde nossos pontos de vista são confrontados, preferências defendidas e finalmente acordos e pactos estéticos selados. E como qualquer relação, chega o momento em que cada um tem que ceder e abrir mão da sua obsessão, aprender a se desapegar de uma ideia fixa ou imagem sólida demais, e estar aberto para mudanças, pois a rua é um território com atmosferas em permanente transformação. Não é como a casa de teatro protegida pelas intempéries do céu aberto.

No mesmo ano de 2003, eu e Casali, instigados pelo contato com diversos artistas de rua do mundo que vieram para o 2^o Festival Internacional de Música e Espetáculo de Rua da Bahia, vislumbramos a possibilidade de atravessar o oceano rumo aos festivais e às ruas da Europa. Envolvemos mais um parceiro nesse empreendimento, o cantor e compositor Celo Costa que havíamos conhecido em sua participação no espetáculo *A Era Clown – É Tempo de Palhaço*.³ Atravessamos o oceano em 2004. O duplo desafio, obstáculo, perigo, estavam colocados: primeiro reconfigurar *Tataravó* para atingir as plateias europeias, segundo, redimensionar um espetáculo de dupla num formato de trio, integrando a participação de um músico, cuja interação se daria principalmente tocando a sanfona. O formato de trio trouxe um signo de brasilidade fortíssimo que é o trio de forró nordestino composto por triângulo, zabumba e sanfona. A magreza de Tezo (Demian) se adaptou à forma e espessura do triângulo, enquanto a zabumba (instrumento de maior envergadura, volume e peso) caiu como uma luva para compor os apetrechos de Biancorino (Alexandre).

No primeiro mês em Barcelona (Espanha), ainda sem a companhia de Celo Costa, Reis e Casali enfrentaram talvez o momento mais doloroso da travessia composicional. O número não obtinha a adesão ou conectividade do público, que permitissem instaurar a atmosfera de jogo que obtinha com o público de Salvador. Coragem, paciência, disciplina, persistência, humildade e imaginação foram acionadas para atravessarmos as perigosas águas que adentramos. Estávamos com pouco dinheiro para sobreviver, numa cidade cara, morando na casa de amigos, dividindo o mesmo quarto, com apenas uma perspectiva para conquistar a dignidade de comprar o nosso pão de cada dia: o número de rua *Tataravó*. Logo atinamos para o centro nevrálgico dos artistas de rua daquela cidade: Les Rambles. Uma praça em formato de corredor que atravessava o centro até se conectar com a orla. Cada poste era explorado por um músico, malabarista, palhaço. Artistas que

3 Espetáculo: *A Era Clown – É Tempo de Palhaço*. Direção: Alexandre Luis Casali, Elenco original: Demian Reis, Carol Almeida, Felícia de Castro, Flavia Marco Antônio, João Lima, Elaine Lima, Celo Costa, Rowney Scott e Alexandre Luis Casali.

misturavam todas estas técnicas eram mais comuns, mas principalmente estátua-vivas – que infestavam todos os quarteirões.

Para encurtar a história, começamos ganhando seis euros por dia. Nas últimas semanas, quando queríamos, ganhávamos cem euros por dia; claro que isto significava enterrar o dia e a noite inteira na Les Rambles, principalmente nos momentos de pico. As rochas dessa caminhada foram inúmeras, desde rivalidade de outros artistas que demarcavam os espaços como seus, por mérito de tempo, ou melhor, por força da invenção de uma tradição ou simplesmente por ganharem no grito. Vale lembrar que naquele momento político, na Europa, era proibido aos estrangeiros trabalhar ou ganhar dinheiro sem as devidas licenças de trabalho e cidadania, o que significou uma desvantagem para nós – a ameaça de problemas com a polícia era um fator de tensão constante no ar, sobretudo em se tratando das apresentações de rua; nos festivais, esta tensão era eclipsada. Havia bares na Les Rambles que, dependendo da nossa proximidade, ameaçavam-nos de chamar a polícia. Não foram poucas as interrupções que fomos obrigados a fazer, às vezes perto do final do show, o que prejudicava o trabalho estratégico da arrecadação do chapéu. Havia o fator da técnica de rua para conectar as plateias que circulavam naquela localidade, o que exigia um ritmo próprio em cada espaço. Esse ajuste foi feito no dia a dia na Les Rambles até alcançarmos uma forma mais ou menos definida, mas depois este trabalho de ajuste passava por uma reconfiguração para cada cidade que aportamos, na Itália, na França e na Suíça.

A inclusão da participação do músico se deu a partir da Itália, e teve uma solução mais harmoniosa do que a fase de Barcelona, que chamo da metamorfose Brasil-Europa. A metamorfose da dupla para o trio, da Espanha para Itália, foi bem mais suave, talvez devido à flexibilidade e afinidade, mas também ao foco e à emergência da situação concreta essencial: estávamos num mesmo e único barco e não podíamos nos dar ao luxo de afundar.

Por último, o rochedo dos atritos de relacionamento pessoal. Ninguém passa a conviver 24 horas por dia com outras pessoas, durante três meses ininterruptos, sem empacar nesse rochedo. O choque de

temperamentos é inevitável e foi fator de inúmeras crises; a experiência *Tataravó* encarnou todos estes grãos de suor, lágrimas e risos. Para todos os problemas estéticos e pessoais, para todas as conquistas e perdas, para todas as decisões e incertezas, para todas as frustrações e paixões, havia uma única estrela capaz de nos guiar: a arte da palhaçaria. E o barco da palhaçaria naquela viagem se chamava *Tataravó*. O espetáculo absorveu todas as tensões, prazeres, crises, alegrias e mágoas daquela travessia. E todas as rotas foram tomadas em sua função, para criar oportunidade e ocasião para sua apresentação. Os peixes só poderiam vir desta pescaria. Nós o alimentamos com nossa presença e imaginação, ela nos nutriu com alho, tomate e macarrão.

Chegamos a cidades e locais que não tinham tradição de teatro de rua para apresentar e passar o chapéu; acampamos numa floresta gelada, no norte da Itália; dormimos ao lado do trilho do trem em Zurique (Suíça); fomos acolhidos por amigos, conhecidos, contatos e “colegas de estrada” que às vezes não tinham nem chuveiro em suas casas; nem sempre foi fácil ser acolhido – afinal estávamos em três – sem provocar certo incômodo. Passamos por momentos tensos, a exemplo da chegada noturna na estação de trem de Bolonha, aonde nos vimos num contexto nitidamente hostil até sermos salvos, com certo atraso, por um de nossos anjos da guarda (na estrada dos palhaços sempre aparecem anjos para nos livrar de apuros imprevisíveis).

Cada um dos três sofreu abalos emocionais por motivos diversos em momentos diferentes. Estes abalos produziram efeitos no relacionamento com o trabalho. Cada pedra, rochedo, às vezes *icebergs*, são perigos que se apresentam no oceano das travessias. Esquivamo-nos deles apenas para nos aproximar de novos arrecifes. Não ficamos, no entanto, intactos dos estilhaços que ferem nossa percepção, e que às vezes, nos marcam com cicatrizes dolorosas. Mil pontes ligam cada grão de estilhaço à experiência *Tataravó*, ou, de outro modo, a cada apresentação evocamos, presentificamos e movimentamos o imaginário da experiência de exílio, perigo, travessia e paixões conectados ao espetáculo. A experiência da qual estou falando não é a experiência que acontece, mas a experiência que nos acontece:

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência para cada qual é sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (BONDÍA, 2002, p. 27)



Figura 8 – *Tataravó*. 2º Festival de Rua: Festival Internacional de Artistas de Rua da Bahia, Salvador, março de 2003

Foto: Valeria Simões (2003).

CURSO PROFISSIONALIZANTE NA ARTE DO PALHAÇO

O curso profissionalizante na arte do palhaço empreendido na Sitorne, estúdio de artes cênicas, veio como uma tentativa de reagir a uma lacuna deixada, a partir da década de 1950, pela chegada da TV e a consolidação de diversos veículos de entretenimento popular e de massa, que freou a atividade circense nos centros urbanos e consequentemente enfraqueceu a transmissão da arte do palhaço para novas gerações inibindo a produção de novas abordagens no cenário contemporâneo. Hoje, a palhaçaria vem sendo resgatada e renovada a partir de diversas abordagens. A inserção da palhaçaria em teatros, cabarés, festivais, hospitais e ruas apontam para uma diversidade cômica promissora. Eu, Alexandre, Felícia e João Lima, após estudar e trabalhar com a arte do palhaço por mais de uma década, apresentando, ministrando oficinas, montando e dirigindo espetáculos – entre os quais, *Ato de Clown*, *Bafo de Amor*, *Jardim*, *Sapato do meu tio* e *Tataravó* –, reunimos a nossa experiência e organizamos um curso de profissionalização da arte do palhaço. A organização de um curso de dois anos cumpriu a demanda das pessoas aprofundarem e aperfeiçoarem seus estudos em palhaçaria numa dinâmica mais continuada, uma vez que não é possível desenvolver tantos aspectos em oficinas curtas.

Em nossa formulação pedagógica, entendemos que o palhaço sempre transitou, em diferentes épocas, por vias técnicas diversas como a mímica, o malabarismo, a acrobacia e a música. Por esse motivo, o curso foi programado com uma cadeia específica de palhaçaria composta por quatro disciplinas principais e outras que serviram para enriquecer as possibilidades criativas do palhaço com outras vertentes técnicas, como mímica, teatro físico, técnicas circenses, *Commedia dell'arte*, improvisação, técnica vocal, teatro e danças dramáticas populares brasileiras. Além da cadeia prática, por se tratar de um curso que visava também formar um educador, vislumbramos oferecer disciplinas teóricas como Teoria do Palhaço I, que focaria a história do palhaço e

Teoria do Palhaço II, que focaria teorias do riso. As disciplinas teóricas, no entanto, acabaram não sendo dadas. Como o curso estava inserido numa Escola de Teatro que visa formar o ator, foram combinadas com as disciplinas de formação do ator.

Mas a própria cadeia específica possuía etapas que visavam atingir aspectos distintos. Trata-se de Iniciação à Arte do Palhaço, que foi ministrado por Felícia de Castro, tendo sua finalização numa saída de palhaço no Campo Grande. Palhaçaria I, por Demian Reis, cuja ênfase recaiu sobre a improvisação e técnica do palhaço, e resultou na criação de diversos números inéditos que foram apresentados num espetáculo de Cabaré na própria Sitorne. Palhaçaria II foi ministrado por Alexandre Luis Casali e deu ênfase ao trabalho de composição de solos via autodireção cujos materiais foram apresentados tanto em ambiente aberto no Dique do Tororó como fechado na Sitorne. Para finalizar, Palhaçaria III, onde o grupo de alunos desenvolveu a montagem de um espetáculo parodiando Romeu e Julieta de Shakespeare, dirigido por João Lima, apresentado na Praça Pau Brasil. A pedagogia do curso deu a oportunidade para que o aluno tivesse uma experiência com cada um dos coordenadores (Demian, Alexandre, Felícia e João).

A tarefa de fundar um curso profissionalizante no campo da palhaçaria é tão ambiciosa quanto grandiosa e sua validade só poderia ser dada após se formar uma ou mais gerações de alunos. Como o curso não teve continuidade após a conclusão da primeira turma, podemos dizer que não ultrapassou um estágio de caráter experimental, permanecendo o desafio para outros conquistadores da palhaçaria. O desafio para nós foi enorme, mas prevaleceu naquele momento, a vontade de compartilhar a experiência que adquirimos, após dez anos de trabalho com esta arte. A presença de alunos atestou que há demanda, interesse e fascínio crescente pelas possibilidades que a técnica e arte do palhaço reservam. Fizemos nossa parte para cuidar desse interesse e demos o máximo para assegurar a excelência técnica e o desenvolvimento da palhaçaria, respeitando os princípios da palhaçaria clássica, mas também nos permitindo encontrar novas trilhas para explorar essa arte de natureza tão rica e complexa e, ao mesmo tempo, tão simples.

A disciplina Palhaçaria I que ministrei se mostrou de extrema importância técnica e artística para o desenvolvimento da consciência dos procedimentos do palhaço. O espetáculo final realizado no Cabaré Total, em 10 de dezembro, dia dedicado ao palhaço demonstrou o nível de criatividade e consciência técnica adquirida pelos alunos na disciplina. A estratégia do curso se ancorou em trabalho de sala, observação e resenha dos Cabarés ocorridos na própria Sitorne e como atividade externa, na observação e resenha de espetáculos vistos fora da Sitorne (*Tataravó* e *A Noite dos Palhaços Mudos*), no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC) e *Rosário*, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), observação direcionada de vídeos, estudo de esquetes da palhaçaria clássica, o treino de um corpo cômico, muita improvisação, composição pessoal, leitura e resenha de textos sobre a arte do palhaço e finalmente a apresentação de esquetes criados no Cabaré da Sitorne. Esta metodologia de trabalho foi distribuída em sessões de quatro horas semanais ao longo de dois anos, perfazendo um total de 64 horas, por semestre, para cada disciplina.

Um dos resultados da disciplina Palhaçaria I oferecida no segundo semestre de 2009, foi perceber o quanto o vocabulário dessa metodologia está cada vez mais claro, preciso e eficaz em sua operacionalidade. Os próprios alunos, em grupo e individualmente, e em tempos diferentes me deram o mesmo retorno. Mesmo para quem não tem familiaridade com técnicas corporais cênicas, porque não possui experiência com teatro ou dança, assimilam, às vezes, com uma criatividade que surpreende. Do ponto de vista dos alunos que praticam técnicas cênicas, um dos retornos mais recorrentes foi a compreensão de que é extremamente valioso o princípio da relação com a plateia, visto que o palhaço dá muita importância para como ele a está afetando ou não, uma vez que ele depende da sinceridade desta percepção para aumentar a possibilidade de compartilhar uma leitura e finalmente obter o riso. Se as pessoas não estão assimilando, dificilmente o palhaço consegue o resultado do riso.

De modo geral, por cada aluno ser dotado de idade, biografia e personalidades distintas foi abordado individualmente, pois a técnica do corpo cômico exige um trabalho específico de desconstrução do modo de se comportar socialmente de cada um. O fato de haver alunos de idades distintas foi excelente e colaborou na descoberta de contrastes cômicos e formação de duplas que apresentaram diferenças que enriqueceram o trabalho criativo. A experiência de apresentação propriamente foi considerada, para todas as etapas exceto a iniciação, como dispositivo fundamental para a assimilação dos princípios técnicos e procedimentos que os alunos adquiriram ao longo do curso.



Figura 9 – Pinduca (Almir Almeida Rodolpho) com 94 anos, *Cabaré Total*, Dia do palhaço, direção Demian Reis, Café Teatro Sitorne, Salvador.

Foto: Gil Perin (2009).

A PALHAÇARIA COMO LUGAR DE PESQUISA E PEDAGOGIA DO RISO

Seria uma limitação da minha crítica à palhaçaria se apenas selecionasse artistas e números que obtiveram popularidade. Aquilo que fascina e afeta a maioria tem quase um crédito automático, um direito adquirido a um lugar na história. Mas experiências que não obtiveram popularidade também podem contribuir com exemplos relevantes ao nosso olhar sobre a palhaçaria. Incluo algumas experiências, cujos procedimentos oferecem, a meu ver, uma contribuição singular. A apresentação de um número com uma cadeira por Jon Davison é um desses experimentos vistos por poucos que me ajudam a imaginar o próprio conceito de palhaço e palhaçaria que desenvolvo aqui.

Jon Davison é um dos fundadores da Escola de *Clown* de Barcelona. Ele ministra aulas de palhaço há mais de 20 anos e em 2008 começou a conduzir uma pesquisa de três anos sobre palhaçaria na Central School of Speech and Drama, da Universidade de Londres. Ele é atuante, diretor e professor de palhaço. No dia 11 de julho de 2007, presenciei a apresentação de Jon Davison, na Chisenhale Dance Space em Londres, intitulada *Improvisação com cadeira de Jon Davison* (2008). Segundo Davison, nessa improvisação, seu objetivo era estar com a cadeira em vez de fazer coisas com ela. A apresentação com a cadeira de Jon me estimulou a investir numa definição do trabalho do palhaço que me parece vantajosa.

O que vimos foi alguém trajando roupas escuras normais, sem usar nariz vermelho, estabelecendo uma relação estranha, estúpida, mas declarada com uma cadeira. Quase todas as suas reações engajaram o riso, de modo que estava definitivamente reagindo aos estímulos do momento. Víamos suas emoções a partir do que ocorria na sua relação com os objetos, entrando e quebrando suas próprias ações, atitudes e decisões. Ao fazer isso, ele mantinha uma atitude aberta a mudanças de acordo com a recepção da plateia. Uma vez que ele entendia que a plateia havia perdido o interesse, deixava outros impulsos surgirem e

novas relações emergirem. Tudo isso era feito com consciência, técnica e acompanhado de cargas afetivas. De certa forma, vimos uma das possibilidades do palhaço explorar a improvisação. Palhaços podem usar o dispositivo da improvisação para seguir a trilha que interessa ao público. Em outras palavras, 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.

Uma das consequências conceituais dessa apresentação é a liberdade dramaturgica que ela demonstra. A improvisação de Jon Davison com uma cadeira, do modo como foi apresentado no dia 11 de julho de 2008, comprovou que palhaçaria pode funcionar sem o aparato de acessórios, figurinos e números associados tradicionalmente ao palhaço. Outra conclusão menos surpreendente dessa apresentação, e formulada pelo próprio Davison, é que o atuante, ao usar vestimentas mais próximas do cotidiano, investe a cena numa moldura mais próxima do realismo e naturalismo, ou seja, da verossimilhança da nossa época. Seguir a lógica da verossimilhança de uma época foi a direção que se mostrou mais popular para a palhaçaria no cinema. De Chaplin ao Gordo e o Magro, assim como depois Mr. Bean, Jerry Lewis, Steve Martin e Peter Sellers. Mesmo o retorno da palhaçaria de cinema que apareceu na década de 1990, com *A Vida é Bela* (1997) de Roberto Begnini, *Delicatessen* (1991) de Marc Caro, se movimentam por uma moldura realista. O investimento da palhaçaria nesses filmes se deu em situações cotidianas e históricas vistas como verossímeis.

A seguir, quero relatar um episódio da minha experiência com a pedagogia de *clown* de Jon Davison no Central School of Speech and Drama, em Queen Mary no ano de 2008 e algumas consequências conceituais a que cheguei. Esses episódios são relevantes porque incidem sobre a dinâmica criativa do palhaço. Na terceira fase de sua pesquisa de *clowning*, Davison pediu para improvisarmos em dupla “o melhor momento de sua vida” (*Best moment of your life*) e dividir com a plateia. Nesse exercício senti muita dificuldade. O cheiro do treinamento estava no ar. Não consegui propor algo que dialogasse com a parceira, e isso fez meu barco afundar. Isso me fez pensar que

só podemos levar as pessoas ao prazer diante de nossa falha se o nosso empenho em obter sucesso for visível. Sem a visibilidade não adianta nem ser sincero. Aliás, dependendo de onde haja visibilidade, pode até faltar sinceridade. Se não há leitura de uma tarefa a cumprir ou meta a atingir, não há como o espectador ler uma falha. O mesmo se dá em relação à quebra de algo. Para que seja quebrado, algo deve existir primeiro. Para ver sua derrota, o espectador precisa ver no que você está tentando ser vitorioso. Se as pessoas não reconhecem ou leem como você está tentando realizar uma tarefa, não podem enxergar quando, como e por que você falhou. Então o esforço do palhaço deve ser declarado ao extremo para incluir todos numa experiência de leitura da situação pela qual está passando.

O segundo episódio se deu com o exercício de interromper ou desconstruir a si mesmo: diga seu nome e depois improvise falar, mas a cada seis segundos ria interrompendo sua fala. O prazer de interromper a sua própria fala me parecia advir do prazer de quebrar, contradizer, subverter, inverter a apresentação de si mesma como unidade. Os procedimentos da deformação, multiplicação, fragmentação, explosão, dilatação (exagero) de si mesmo geram prazer quando nos libertam da imagem opressora que é uma apresentação de si mesmo como unidade coesa, coerente e previsível. A apresentação de si mesmo como unidade comprime, fixa e reduz a humanidade da pessoa numa imagem opressora. A imagem da pessoa reduzida a uma unidade coerente e fixa, mecânica e controlável imprime na plateia um efeito de opressão que é liberada em prazeroso riso quando se exterioriza a destruição desta imagem. Talvez seja por isso que se fala tanto no palhaço como perdedor feliz. Ou como artista que celebra suas próprias falhas, defeitos, fragilidades e fracassos.

Partindo desses dois episódios, teci algumas observações em torno desses dois aspectos da ação cômica do palhaço, a leitura do espectador e o princípio da contradição. O palhaço aguça a sua sensibilidade ao ler o que os padrões visuais dizem para as pessoas de seu tempo. Em se tratando do impacto visual imediato de uma figura que se propõe cômica, é interessante avaliar que qualidade se apresenta com mais

força. Por exemplo, se o objeto de exposição desejado é o ridículo, se há signos carregados de uma dose alta de nostalgia, no caso do palhaço, com um traje da palhaçaria clássica, por exemplo, pode ser que o efeito da nostalgia se sobreponha ao pretendido efeito de expor o ridículo na experiência de recepção de uma plateia urbana do século XXI. Pode caber aqui uma intervenção na indumentária e uma edição de ações que evitem uma atenção dominante no aspecto nostálgico, que pode vir a intoxicar a percepção da plateia, bloqueando-a de sentir outras emoções ao longo do espetáculo como um todo. O que queremos evitar é o bloqueio que pode torna a experiência de recepção um fardo, tanto para o ator como para o espectador. Parece que o conselho do cineasta Fellini aos palhaços Colombaioni, na década de 1960, seguiu essa direção, como veremos.

Ademais, a questão que me instigou a eleger a palhaçaria como tema de estudo tem relação com a leitura do espectador dos meus próprios números. Como operar com a imaginação do palhaço? E como a dinâmica criativa da comicidade do palhaço em cena afeta, estimula, e tem impacto na imaginação e percepção do espectador? Do ponto de vista artístico é este o lugar crítico que incide a dramaturgia do palhaço.

Hoje, acredito compreender o valor do que chamo o efeito Stephen King em relação ao palhaço. O ficcionista King lançou uma novela, que se tornou o filme *It*, retratando o palhaço como assassino. Ele mostrou como pode ser poderosamente efetivo usar a inclinação de uma máscara, para sugerir uma tendência oposta da esperada, e explorou este tema em sua novela. Ele não é pioneiro neste procedimento – de explorar o medo da figura do palhaço –, apenas trata de exemplo em evidência. O interessante, do ponto de vista dos usos das máscaras, é que mostrou como não precisamos respeitar o sentido dos símbolos fixados como cânones. De certa forma o filme demonstra para os palhaços que colocar narizes vermelhos não os torna nem palhaços e muito menos augustos. Além de recolocar o assombro e o terror que sempre foram parte do cardápio de palhaços e bufões e não apenas o riso ingênuo do bom augusto formatado ao longo do século XX.

O cenário contemporâneo pode ser uma oportunidade para explorar novas indumentárias e maquiagens para renovar o riso e emoções provocadas pelo palhaço. Porque, numa certa medida, veremos ao longo deste livro, nem o nariz vermelho como dispositivo de uma condição augusta se sustenta mais. Tornou-se um símbolo tão carregado de todos os tipos de manifestação cômica e não cômica, que esperamos, de alguém que o porta, um comportamento que pode variar do branco ao bufão e do próprio augusto, além de personalidades que manipulam outras escalas de comicidade, ou mesmo tenham objetivos extracômicos. Talvez seja sábio deixar que o nariz assuma as múltiplas conotações cômicas e não cômicas em que aparece no estado atual. Enfim, não podemos temer quebrar nossas próprias regras e tradições, afinal, o palhaço é ou não é o rei da desregra?

A técnica do palhaço é mais abrangente do que os significados de sua máscara. A sua indumentária e máscara são apenas dois aspectos da sua técnica cômica. Com ela ele cria e apresenta um espetáculo inteiro. Às vezes acho mais vantajoso entender o número ou espetáculo inteiro como uma máscara. A técnica do palhaço tem sido frequentemente adotada para libertar a dramaturgia e encenação teatral de convenções de estilo que perderam sua efetividade, renovar a comédia de seus automatismos inoperantes, introduzindo dispositivos e procedimentos que em muitos casos vêm sendo usados há séculos, porém aplicada de modo inovador e em sintonia com a cena contemporânea. Estou priorizando um olhar sobre a dramaturgia dos espetáculos que usam a própria técnica do palhaço de modo inovador, o que, para mim, significa libertar a palhaçaria de estar condenada apenas a autorreproduzir a sua própria imagem; autorreproduzindo a sua própria forma como fórmula.

Existe o perigo do palhaço que amadurece se tornar um amante obsessivo da sua técnica de improvisação. Com isso quero dizer direcionar sua criatividade para caçar risos unicamente através do improviso. O perigo que vejo aqui é que o atuante se torne narcisicamente viciado no poder de sua técnica a ponto de que cada apresentação seja diferente por se tratar das reações do dia, sem nenhuma conexão com o número apresentado no dia anterior. Isto fica evidente quando não

há estrutura que poderia ser roteirizada e número que funcione em terras estrangeiras, com outros atuantes com personalidades distintas. Embora a personalidade seja um princípio importante para o palhaço, se o show for só para mostrar quem ele é naquele momento, ele não terá valor de leitura universal ou consistência de número que implica a sua repetibilidade, a possibilidade de sua reapresentação. Veremos como Jacques Lecoq (2001) deixa claro esse ponto do uso do valor universal da personalidade. O valor universal está mais em usar a exposição de si mesmo como ferramenta para mostrar algo que talvez lembre plateias com diferentes bagagens culturais aptas a sentir algo similar em suas experiências de vida individuais. Especulo que se o número chegou a um resultado de valor universal, poderá ser escrito e apresentado por outros palhaços. Isto não é o caso da noção de improvisação de Nani Colombaioni segundo Libar (2008) e Chacovachi (2007 a, b). Este define que os palhaços deveriam escolher números que irão passar o resto da vida jogando. E ambos pontuam que nunca há a mesma plateia, nunca há duas partidas iguais. Nani frisa que o improvisado deve ocorrer em relação aos diferentes ambientes de apresentação, circo, teatro, rua (LIBAR, 2008) e características do público, mas não deve interferir muito na consistência física do número, o que deve ser ajustado é o tamanho, o ritmo, mas sem perder o tempo genuíno do palhaço naquele número. Para Nani é preferível cortar material, por exemplo, do que executar o número num tempo que não seja orgânico, verdadeiro.

Quando atuantes fazem muito além do número, pode ser por vaidade e exibicionismo. Quando os pontos do número se tornam irrelevantes só resta a personalidade do palhaço. Não que em palhaçaria a mensagem ou enredo do número seja o mais importante, mas o número é o número. Mesmo a sua aparente banalidade deve ser limitada a uma estrutura para que alcance *status* de número. O que é interessante do *status* de número é quando ele adquire uma condição repetível, mantendo uma qualidade de frescor. A generosidade da reprodutibilidade do mesmo número reside em que as plateias podem ver coisas distintas em cada apresentação. Embora a repetição absoluta

seja um resultado fisicamente impossível, a meta é usar a mesma forma para produzir uma nova onda de risos a cada apresentação.

Enredos para o palhaço têm o propósito principal de reunir as condições para flagrar a sua exposição cômica. Não é que o palhaço não tenha uma mensagem, é que a mensagem do palhaço não está no enredo. É que sua mensagem, ou o que nos interessa nela, está mais no seu entendimento e na sua relação problemática com o enredo que ele deveria aceitar. A apresentação e dramaturgia da sua dificuldade em estar representando um dado enredo desperta em nós um interesse que é peculiar sobre como o palhaço aborda o palco. Para tornar mais explícita esta operação de contraste e, sobretudo, contradição entre o palhaço como personagem do enredo proposto, quanto mais claramente localizamos a situação dramática do enredo, a sua moldura, o seu problema visualmente exposto, mais efetivos serão os dispositivos de desconstrução do caráter fictício ou ilusório do espetáculo.

Como esse princípio contraditório se manifesta em seu número? Na dissolução da nossa tentativa de acreditar na sua consistência ficcional, na denúncia do princípio ilusório e na demolição da força narrativa que a apresentação poderia reivindicar. O palhaço, ao brincar declaradamente com a nossa predisposição de acreditar numa presença fictícia encarnada na sua figura, constantemente nos lembra da vulnerabilidade, mutabilidade e impermanência da condição humana e sua eterna derrota em disciplinar os impulsos e instintos impostos pela natureza. Desse modo, convida-nos a uma reconciliação com ela através da mais completa e sincera aceitação de quem somos. Sobretudo, nos convida a aceitar a nossa condição humana, com todas as suas limitações, sem culpa e sem vergonha. Junto com nosso corpo carregamos desejos, carências e necessidades. Isto é uma condição nossa que não será superada. Trata-se de expor como agenciamos estes impulsos. A palhaçaria que observamos neste livro provoca a consciência da nossa humanidade. Consciência do humano que não nega a face que nos iguala ao regime imposto pela natureza aos demais animais. Particularmente os bufões lembram que as pessoas copulam, comem, cagam, choram, riem etc. Do mesmo modo, os palhaços expõem o quão próximo somos do comportamento

de outros animais, brincando com as máscaras e inibições criadas para esconder este e outros aspectos da nossa humanidade.

O princípio da contradição opera um efeito particularmente interessante na relação do palhaço com a sua personalidade. Seu comportamento cômico questiona e entra em contradição com a aceitação da sua personalidade como unidade, rígida e imutável, prisioneira de uma lógica racional, abrindo para a plateia a chance de desafiar a sua identidade como uma entidade fixa e sólida demais. Esse processo pode ser sentido como violento por muitos, especialmente se não estiverem dispostos a se desapegarem da sua apresentação de si mesmo como unidade fixa e coerente demais, pois o palhaço brinca com frequência com esse registro, alternando a quebra da existência de sua personagem permitindo a exposição de sua opacidade e inconsistência, vulnerabilidade e vontade de transgredir. O seu fracasso em se apresentar como uma identidade sólida. Essa exposição de sua imagem como fracasso e portador de uma anormalidade indicam que a moldura de seu número parte de alguma normalidade sem a qual seria impossível realizar a distorção cômica. De certa forma tudo que o palhaço faz deve ser o que nós não deveríamos fazer. Mas, ao mesmo tempo, muitos amariam estar fazendo, mas não têm coragem para tal. Pelo menos não publicamente. É possível trabalhar numa lógica de palhaço de tal modo que não necessariamente seja o lugar do fracasso, mas que apresente uma lógica tão particular que fuja do senso comum dominante.

O efeito do princípio da contradição em nosso apego a identidades incita consequências interessantes. Embora nos reconheçamos através de identidades nacionais, profissionais, de gênero e opção sexual, e outras inclinações e características que tentam fixar a nossa personalidade e nosso papel social na vida, somos pessoas em permanente estado de mudança de padrões, experiências, percepções, carências e afeições. Uma vez que passamos a acreditar demais na representação desses papéis, nosso estado de ser em permanente mudança deixa de florescer e nosso ser se torna escravo da manutenção desses papéis sociais. Nossa personalidade estanca e fica devidamente direcionada a sua própria colonização, e perdemos contato, ou nos impedimos de nos

libertar de regras que não fazem mais sentido, de descobrir novas visões de mundo e novas formas de sociabilidade. Alocados nessa conjuntura, nos confinamos em nossos circuitos profissionais e afetivos. Tornamo-nos fechados para o diferente, o estranho, o outro, até mesmo com nossos vizinhos, nossa consciência se acomoda e atrofia. Ela restringe a nossa atenção às conformações e papéis afetivos e sociais esperados pelos outros. Qualquer perspectiva de mudança de nossa percepção das coisas e de nós mesmos se torna uma ameaça à personalidade a que estamos para sempre apegados e condenados a defendender tão árdua e cegamente. Em outras palavras, as pessoas temem o poder de mudar sua autoimagem e expandir a consciência da vida. Por isso há muita força criativa no palhaço quando desenvolve a visão do desapego de sua personalidade. Parece ser mais valioso para a efetividade da sua palhaçaria o potencial de distorção da imagem da sua personalidade do que a sustentação da sua consistência. A inconsistência, os furos e falhas em sustentar e apresentar uma imagem de personalidade estável e coerente demais é que é interessante. E, claro, como artisticamente mostra este processo.

Neste livro as pontes entre as teorias do riso interessam quando iluminam aspectos da comicidade do palhaço. A dramaturga Cleise Mendes (2008) se serviu das teorias do riso para estudar a catarse na comédia em seu magistral *A gargalhada de Ulisses*, aqui as teorias do riso serviram apenas quando permitiram estabelecer conexões com a palhaçaria. Se Thomas Hobbes, por exemplo, utilizou o riso para compreender a natureza política do homem do século XVII, usei o riso para investigar a natureza da comicidade do palhaço. Por isso entre as tantas definições de riso existentes, optei partir do riso como uma reação física de satisfação do bebê. Arelado a essa definição de experiência de prazer físico, o riso tem uma relação ontológica com o ridículo, algo fora do lugar, derrisivo dos padrões de expectativa vigentes, portanto sem chance de escapar do campo do negativo. Comicidade, neste contexto, equivale à dramaturgia cômica, ou seja, aquilo que vemos nos modos e formas cômicas que nos levam à experiência do riso.

Se as pessoas riem de você significa que o que você está fazendo não é chato. Significa que algo no modo como você se apresenta, como você aparece incita as pessoas que o veem ao riso. Seja a razão desse riso resultado de uma percepção de superioridade sobre você, ou outra, os outros enxergam em você a imagem do fracasso, do ridículo, do *nonsense*, do absurdo; mas se você é um palhaço ou está buscando o efeito cômico, isto não importa para você e não é o seu objetivo determinar, ou descobrir porque eles estão rindo. Mas é interessante ter consciência que, na recepção da sua presença, você provocou uma reação cômica nos espectadores. O que importa ao atuante reside no fato de que a visão de sua presença e ou comportamento se tornou risível para quem o viu.

Se o palhaço está trabalhando em dupla, não deve negar as propostas de seu parceiro porque seria como dizer não a um diálogo. O que é interessante no palhaço é que ele diz sim para tudo, tanto a seu parceiro como à plateia, em nome da evolução do jogo e da relação. Ele aceita tudo e está feliz com qualquer tragédia que chega para derrubá-lo. Resistir é como dizer não. Defender-se. Ser palhaço, entre outras coisas, nos ensina a não temer falhar ou, melhor ainda, não temer ser visto como um fracasso. Porque de certa forma o trabalho do palhaço é observar e oferecer imagens, cenas e comportamentos que se apresentam como falhas, erros e fracassos, coisas nas quais, na vida cotidiana, investimos uma tensão enorme para esconder e manter invisível aos olhos dos outros. Dito isto, é preciso acrescentar que, às vezes, este dizer sim para a plateia e para o parceiro, pode ser um movimento de ir precisamente contra. Ou seja, o sim é ao desenvolvimento do jogo, como veremos mais claramente na técnica de rua de Chacovachi, um palhaço deve jogar a favor e contra a plateia. Isso porque apenas aceitar a plateia numa postura servil, sem desafiá-la, sem apresentar-lhe perigo ou surpresas e reviradas, pode motivar o seu desinteresse.

Por isso o aquecimento para o palhaço deve atender a finalidades especialmente definidas para facilitar o desbloqueio do seu processo criativo em relação ao ridículo. Para estimular uma pessoa no trabalho criativo do palhaço é mais importante um tipo de aquecimento que

favoreça um corpo livre para assumir seus impulsos mais sinceros, um corpo que se permita ser visto como lugar de imagem e imaginário de besteiras. É mais importante desbloquear os impulsos que geram a sua imaginação de ações físicas, estados emotivos e atitudes, do que apenas aquecer seus músculos. Dependendo da pessoa, a presença cênica gerada pelo aquecimento muscular pode até contribuir para bloquear seus impulsos criativos. É preciso aceitar que o corpo-mente de cada adulto carrega uma engrenagem psicoafetiva distinta. Resultado da particularidade de sua história. Essa resultante de sua história pode ser vista como uma topografia de traumas, censuras, opressões, fantasias, desejos e inibições inscritas em seu corpo e decorrente da sua experiência de vida social e afetiva. O riso pode ser um dispositivo para tocar todas essas regiões, às vezes dolorosas, inscritas no corpo de cada um.

O riso que busco com a palhaçaria visa acender circuitos que nos levam a ampliar nossa consciência de si mesmo. A maioria dos risos vistos nesse livro ajuda o espectador a se libertar de preconceitos, de imagens fixas de sua identidade e os alivia de uma concepção rígida demais de sua personalidade, sobretudo em termos de como ela deveria reagir e parecer. Nossas identidades sociais e afetivas, como de nacionalidade, profissão, grupo étnico, e gênero, às vezes, acorrentam nossa consciência de nós mesmos para representar esses papéis em nossa sociabilidade. Rir do quão fixo estas imagens de si podem parecer, pode estimular uma liberdade mental dessas imagens e eventualmente provocar o crescimento da nossa própria consciência com prazer.

O riso da palhaçaria, e da comédia em geral, desponta um sinal de prazer. Um tipo de prazer tão forte que, às vezes, o corpo todo vibra sonoramente. Como isto pode ser e de que modo a palhaçaria desde sempre diz respeito às dores e aos conflitos humanos? Quando uma pessoa consegue lidar com seus infortúnios com uma consciência cômica, ele está alterando a imagem da sua relação emocional com esses eventos. Para Chacovachi (2007 b) o riso é o modo que o povo aprendeu a lidar com suas tragédias, curar suas dores. Por exemplo, quando o palhaço exhibe características físicas vistas como fora dos padrões e é

capaz de expor isso de tal modo que propicia prazer, ele está, ao menos nesse momento, se aceitando como ele é. Isto também pode ser aplicado em relação a um infortúnio de amor ou a outras frustrações.

Ao menos está manipulando, e talvez reconfigurando o modo como essas cicatrizes se alocam em sua definição de si mesmo; as imagens e aparências dessas memórias afetivas. O combustível que possui para operar essa transformação são os impulsos que proporcionam o prazer do riso. A plateia, que chegou ao riso por meio do contato com essa rede de imagens costuradas pelo palhaço, com a agulha e a linha da sua técnica artística, é levada a sentir prazer equivalente ao do palhaço durante a apresentação. A apresentação do palhaço opera de tal modo, se não for bloqueada por alguma resistência, que alavanca uma intensidade elevada de prazer. A apresentação do palhaço atua como agente que aciona a imaginação; conduz o espectador de modo prazeroso a observar o mundo com lógicas que trazem inesperados pontos de vista. A lógica do palhaço pode seguir qualquer direção desde que seja exitoso em compartilhá-la com a plateia.

Capítulo 2

Um grande palhaço como Grimaldi nos leva ao reino da imaginação onde todos são iguais perante a grande piada prática da criação. Ele certifica, na face da morte, a comédia dos vivos. Ele declara nas palavras do 'Typitywitched', que 'o único caminho é rir'. E ele ergue-se como um símbolo de rebelião, um Lorde da Desregra, o amado inimigo da lei e da ordem, e da mortalidade.
(FINDLATER, 1955, p. 211)



PEQUENO CENÁRIO DO PALHAÇO MODERNO OCIDENTAL

A atualidade em que vivemos nos ensina o quanto os pontos de vista são mutáveis e provisórios; construídos para logo em seguida serem descartados, substituídos e reconfigurados. Quando as concepções são bem sucedidas servem como transições criativas para novas teorias e pensamentos. Nessa era em que assistimos à pulverização dos paradigmas, à fragmentação extrema das experiências e a multireferencialidade das aparências, as noções mais fluidas resistem mais ao tempo, atuando, interagindo e operando na comunidade humana do mundo globalizado. Por isso, aqui, invisto na definição dos termos como “noções fluidas” como já elaboradas pela etnocologia e pela sociologia compreensiva por Michel Maffesoli (1988), em vez de conceitos duros. Talvez seja mais apropriado ver aqui um olhar que negocia uma descrição poética com definições conceituais provisórias. Em vez de conceitos definitivos há um esforço em inventar um olhar que tenta captar as sutilezas e nuances na poética dos palhaços.

Mesmo quando definições que usamos são bem intencionadas, no sentido de esclarecer temas de estudo, abordagens metodológicas e posições teóricas parecem inevitáveis que elas tendam a congelar os objetos de pesquisa numa imagem sólida demais, promovendo um distanciamento em vez de uma aproximação dos leitores. Por isto, a iniciativa dessas definições preliminares tem como objetivo maior

oferecer algumas possibilidades de recuperação dos sentidos do termo palhaço sem a pretensão de cercá-lo num conceito preciso demais. O próprio termo pede abertura, flexibilidade e elasticidade, visto que seus sentidos convidam à dispersão, seus sinônimos são contraditórios. Na própria atualidade o significado de palhaço é múltiplo e, às vezes, mesmo oposto, e esta tem sido a sua natureza ao longo da história: mutável, polissêmico e ambíguo. A direção deste livro não é organizar a arte dos palhaços num castelo conceitual. O movimento talvez seja mais como levantar uma poeira de sentidos e percepções à ela atrelados numa certa direção.

Até agora os historiadores rastream a palavra inglesa *clown* ao século XVI nos espetáculos de mistérios e moralidade que se inspiravam na vida dos santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia na Inglaterra. Tratava-se de uma personagem que reunia a imagem de um camponês rústico, medroso, ingênuo e supersticioso que contracenava com o Diabo e o Vício; este último tinha as qualidades de outro tipo de camponês, que era velhaco, canalha, fanfarrão, pecador incorrigível e covarde, ou seja, representava aquilo que era visto como os vícios e as fraquezas humanas. (CASTRO, 2005) A etimologia da palavra *clown* reporta a *colonus* e *clod*, significando homem rústico ou do campo. Também há o sentido de homem grosseiro e desajeitado. (BOLOGNESI, 2003) Esta primeira referência sugere que se trata de um olhar que reconhece no outro a imagem de um camponês, ou seja, podemos conjecturar que se trata do olhar de um habitante da cidade que vê no camponês o diferente, o outro, uma alteridade em relação à sua identidade cidadina. William Willeford (1969, p. 12) parece sustentar a mesma posição: “Deste ponto de vista podemos inferir que desde o próprio nascimento da palavra *clown* já havia um preconceito citadino ou urbanocêntrico sobre o homem do campo.” E este reconhecimento, em si, nasce com uma conotação cômica, com uma motivação para rir, nasce como um olhar que ri da condição camponesa do outro, ou seja, um riso gerado por um estranhamento e ideia de superioridade, do homem urbano sobre o homem camponês.

Apesar das primeiras referências a *clown* serem do século XVI, o fato de saber que *clown* é uma palavra inglesa que se refere ao camponês rústico não é suficiente para determinar a multiplicidade de sentidos cômicos que esta figura assumiu. A historiadora do circo brasileiro, Silva (2007, p. 45, grifo do autor), entre outros estudiosos, detectou que esses arquétipos já estão claramente presentes nos Zanni da *Commedia dell'arte*:

Outro grupo de artistas cujas características encontramos nos *clowns* são os *zanni*, que em geral trabalhavam em duplas, sendo que um deles era astuto, rápido, faceto, arguto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo. O outro era tolo, pateta, insensato, a ponto de não saber de que lado fica a direita ou a esquerda. Desde o século XVI, grupos pobres que foram expulsos do campo e engrossam a massa de pedintes nas vilas e cidades, que falavam mal a língua da cidade e morriam literalmente de fome, tornaram-se bode expiatório de todo mau humor, ressentimento e desprezo, transformando-se em alvo de ironias e gozações.

O cenário conceitual se torna mais complexo ao assimilarmos o *clown* do modo como, por exemplo, o cômico e dramaturgo italiano Dario Fo (2004, p. 305) entende. Em sua noção de *clown*, este existia muito antes da *Commedia dell'arte* italiana: “Podemos dizer que as máscaras à italiana nasceram de um casamento obscuro entre jogralas, fabuladores e *clowns*; e, posteriormente, depois de um incesto, a *Commedia* pariu dezenas de outros *clowns*.” Podemos dizer que Fo (2004) não está se atendo à noção etimológica da palavra *clown*, mas usando-a com uma conotação que designa certo tipo de cômico cujo ofício é formado por uma bagagem técnica extremamente ampla e muitas vezes contraditória. Seus procedimentos artísticos seriam similares ao jogral e mimo greco-romano, fazendo amplo uso da voz, gestualidade acrobática, música, canto, prestidigitação e malabarismo. De certa forma tanto a palavra *clown* como palhaço vão chegar ao século XXI com essa conotação mais ampla voltada para a definição de uma diversidade cômica e uma comicidade que não está presa a uma personagem *a priori*, nem ao lugar histórico da etimologia do termo.

Este percorre seu trajeto assumindo variadas conotações e mesmo subcombinações, sujeito a classificações do tipo *clown* acrobata, *clown* músico, *clown* excêntrico, *clown* branco etc., até o século XXI, e hoje convive com ambas as conotações dependendo dos sujeitos, dos lugares de onde estão falando, e de seus objetivos.

A palavra palhaço, em castelhano *payaso*, derivaria do italiano *pagliaccio*, que é reconhecido geralmente como o equivalente ao *clown* e ao *tony*. Mas a sua conotação é associada à ideia de “homem palha”, ou “feito de palha”, que seria fatigado, espancado, que recebe golpes. (SILVA, 2007, p. 44) Isto lembra outra expressão para designar o palhaço que é cara de couro, visto que era uma figura que ganhava seu sustento recebendo tapas nas feiras da antiguidade romana fazendo com que seu rosto adquirisse a rigidez de uma pele de borracha. Para o ator e diretor brasileiro Luis Otávio Burnier, palhaço e *clown* são termos distintos para designar a mesma coisa, e adota a definição de Ruiz, (1987, p. 12) segundo a qual palhaço vem do italiano *paglia* (palha), significando o material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo material que se faziam colchões, de modo que quem a vestia virava um verdadeiro colchão ambulante, podendo assim se proteger das quedas e dos socos.⁴ Palha também traz a característica do campo e do ambiente rural de modo que o traço do homem rústico também existe no termo palhaço. Já Fo (2004), que também não tenta estabelecer uma fronteira entre *clown* e *pagliaccio*, explica que este era uma máscara da primeira *commedia*, de 1572, da companhia de Alberto Ganassa. Inclusive, numa descrição de Salvatore Rosa, *pagliaccio* aparece com o rosto pintado de branco, depois se transforma no *Gian-farina* (João Farinha), uma alusão ao rosto branco, até virar Pierrô. Ou seja, tanto o termo *clown* como *pagliaccio*

4 Interessante que justamente um dos ensinamentos de Leris Colombaioni hoje é que o palhaço precisa aprender a cair. Tive a oportunidade de participar da oficina Clownaria Clássica ministrada por Leris Colombaioni, palhaço de tradicional família circense e de *Commedia dell'arte* da Itália, durante o 5º Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro organizado pelo Teatro de Anônimo no Rio de Janeiro em 2006.

parecem ter surgidos no século XVI e ter relação com o olhar urbano sobre o camponês.

Até aqui vimos que há uma conotação etimológica que associa o *pagliaccio* e *clown* como personagens cômicas que apareceram no século XVI e assumiram variações até hoje. E outra, consolidada no século XX, que entende *clown* e palhaço como termos que se referem a uma categoria mais ampla e genérica de uma figura cômica que, mesmo antes do século XVI e em diversos lugares culturais e geográficos extraeuropeus, exerceu e exerce a função de provocar o riso em sua plateia. Para Fo (2004, p. 305, grifos do autor), o que importa é que tanto os *clowns*, os jograis, como os cômicos *dell'arte* têm seus conflitos voltados para o mesmo problema: a fome. Mas não apenas a fome de comida, também a fome de sexo, a fome de dignidade, de identidade e de poder:

Realmente, a questão que abordam constantemente é saber quem manda, quem grita. No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram.

Na pantomima inglesa do século XIX, o termo *clown* passou a designar o cômico principal e que tinha as funções de um serviçal. No universo do circo do século XIX, o termo também passou a designar o artista cômico principal, que atuava em cenas curtas que satirizavam as próprias atrações do circo visando provocar o relaxamento cômico da adrenalina gerada pelos números de risco e demonstração de virtuosismo. A função principal dos *clowns* no circo era estabelecer um contraponto cômico à sublimidade dos ginastas. Por isso, os primeiros tipos cômicos do circo eram especialistas em parodiar alguma técnica circense, portanto eram *clowns* equestres, *clowns* acrobatas, *clowns* trapezistas, *clowns* músicos etc. A sua função dramaturgica no espetáculo do circo era, em geral, vinculada às próprias atrações do circo. Por

isso, esta primeira vertente de números de palhaços veio a se chamar de *reprises*. Pois reprisavam os números dos artistas de habilidades do circo. Uma das reprises que demonstram bem o lugar do *clown* nessa fase inicial se dava a partir da seguinte situação: um espectador, que aparentava um camponês rústico, chamava a atenção do mestre de pista insinuando que queria se arriscar no cavalo. Apesar de se dirigir de forma absurda ao cavalo, acabava surpreendendo ao fazer toda sorte de truques equestres, demonstrando ser um exímio cavaleiro, acrobata e ator cômico, requisitos fundamentais para um *clown* circense da época.

O *clown* do século XVI, que podemos encontrar no teatro de moralidade inglês, começou como uma personagem secundária, mas sua importância cresceu, passando a ser uma presença obrigatória em todas as peças inglesas. Suas principais características eram a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação. Não é preciso citar que o próprio William Shakespeare incluiu em boa parte de suas peças *clowns* que cumpriam exatamente esta função dramaturgica. No cruzamento da pantomima inglesa com a *Commedia dell'arte* italiana no mesmo período, o *clown* passou a contracenar em peças em que a figura cômica principal era Arlequim, seguido de Pantaleão e Colombina. Mas ao longo do século XVII e XVIII a sua importância cresceu e, como resultado da união do tipo cômico do *clown* inglês com as personagens da *Commedia dell'arte* italiana, o *clown* se tornou mais atraente para as plateias, o que motivou a prolongação da sua participação nas cenas e no espetáculo.

A consolidação desse processo de fusão artística de tipos cômicos ingleses e italianos se deu na virada do século XIX, magistralmente realizado pelo ator inglês do teatro de variedades Joseph Grimaldi (1778-1837). Joey Grimaldi, como era popularmente conhecido, foi, no auge de sua carreira nas décadas de 1810 a 1820, o *clown* mais popular da sua época em Londres, e provavelmente em toda Inglaterra. Era filho do *Commediante dell'arte* italiano, Giuseppe Grimaldi. Tanto Giuseppe quanto seu pai Giovanni Battista Nicolini Grimaldi foram conhecidos Arlequins no século XVIII. Portanto, se Grimaldi pode ser considerado o criador do *clown* moderno, ele absorveu ao longo de sua infância e

adolescência as qualidades de um Arlequim, de modo que se o *clown* moderno é filho de um Arlequim italiano, nasceu na Inglaterra do final do século XVIII.

Reunindo aspectos da palhaçaria do *clown* inglês Joey Grimaldi e do palhaço brasileiro Benjamim de Oliveira, não pretendo insinuar uma continuidade histórica entre a Inglaterra da virada do século XIX e o Brasil da virada do século XX, nem insinuar uma afinidade nas suas realizações artísticas que guardam diferenças continentais. Apesar de muita história haver entre estes dois lugares históricos e geográficos e entre estes dois personagens e personalidades da palhaçaria moderna, os elegi apenas porque podemos, com este salto duplo do olhar, observar em suas carreiras e práticas artísticas aspectos da comicidade que reaparecem ao longo da palhaçaria produzida até hoje. Alguns marcos servem para nos situar numa plataforma mínima de acontecimentos que ajudam a compor certo cenário que definiu, influenciou e permitiu que a palhaçaria chegasse aos dias atuais do modo como chegou.

Um desses marcos foi o advento do circo moderno empreendido pelo então ex-sargento Philip Astley na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, mais precisamente em 1779, quando foi fundado o Astley Royal Amphiteater of Arts. Charles Hughes, um ex-integrante dessa trupe, fundou no ano seguinte o Royal Circus, investindo na mesma forma de espetáculo. Dito isso, deve ser lembrado que, apesar do palhaço mais popular da Inglaterra nas décadas de 1810 e 1820 ser Grimaldi, e até onde a literatura que tive acesso não registrar sua presença como *clown*, nem no anfiteatro de Astley nem no circo de Hughes, não muda o fato de que o espaço do circo passou a abrigar diversos palhaços que foram amplamente influenciados pela sua palhaçaria, desde a sua indumentária e maquiagem ao seu comportamento cômico no palco. Mesmo porque, era intenso o contato entre artistas ambulantes, empresários do espetáculo, atores teatrais e as inovações realizadas nos teatros de variedades eram imediatamente absorvidos pelos espetáculos circenses. Podemos dizer que prevaleceu na Europa do século XIX duas linhas de palhaçaria principais, uma voltada para a cena e outra especializada em números que parodiavam as atrações

de habilidades circenses. Ambos os *clowns* foram influenciados pela palhaçaria de Grimaldi, até porque era comum na carreira dos *clowns* que obtinham sucesso trabalharem em ambos os ambientes, no teatro de variedades e no circo.

Com relação ao impacto da palhaçaria inglesa na França, é contundente a colocação que Bernard Sahlins faz no prefácio à versão norte-americana do livro de Tristan Rémy (1997), onde registra uma seleção de números de palhaços produzidos entre o século XIX e XX, mas que remontam, às vezes, ao século XVII, como *Espelho quebrado*, esquete levada por palhaços espanhóis à cena parisiense em fins do século XIX. Sahlins comenta que a última influência no *clown* maquiado (ou de cara pintada) veio de pantomimos ingleses. Estes foram convidados a trabalhar nos palcos franceses em diversas ocasiões a partir da década de 1850 e, devido ao sucesso, foram imitados por artistas locais. Inclusive, foi nesse período que a palavra *clown* penetrou no vocabulário francês de modo mais sistemático, pois até então os cômicos (mímicos, pierrôs e arlequins) franceses eram chamados pelo termo genérico *grotesque*. De modo que um dos efeitos da popularidade dos artistas britânicos em Paris, neste caso, foi o uso cada vez mais frequente da palavra *clown* para nomear os cômicos que pintavam suas caras.

Ainda na França, na segunda metade do século XIX, o termo passou a indicar especificamente o *clown* branco, enquanto o palhaço mais estúpido foi sendo cada vez mais nomeado como *augusto*. Interessante constatar que, na segunda metade do século XIX, diversos autores irão registrar que o *clown* branco foi influenciado pela maquiagem, postura e figurino do Pierrô, personagem da *Commedia dell'arte*. Há controvérsias em relação ao nascimento do termo *augusto*, uma delas sendo o termo lançado para designar um palhaço estúpido de circo na Alemanha da década de 1860. Mas a maioria descreve o tipo do *augusto* com uma personalidade atrapalhada, com roupas desproporcionais e um estado desajeitado como um bêbado.

A influência de pantomimos ingleses na França já vinha ocorrendo desde antes da década de 1850. Um dos ensaios teóricos mais belos sobre o riso e o cômico produzidos no século XIX foi publicado por

ninguém menos que Charles Baudelaire (2005), em 1855, que registrou ter ficado profundamente marcado pela primeira apresentação de pantomimos ingleses a que assistiu no Teatro de Variedades. Segundo Rémy (1997), Baudelaire se referia aos *clowns* britânicos Tom Mathews, Howell e Lawrence, e deve ter visto eles se apresentarem no Variétés e, em 1842, no Port Saint-Martin. Num trecho do ensaio em que Baudelaire se reporta ao impacto dessa apresentação sobre sua percepção, ele define de um lado o cômico absoluto, o impacto das ações cômicas dos pantomimos ingleses – que aqui entendo como o campo específico da palhaçaria, em contraposição ao cômico significativo ou de costumes, no qual Molière seria um modelo exemplar.

Baudelaire (2005, p. 26) se atém, num primeiro momento, às diferenças de temperamento cômico entre ingleses, franceses, alemães, italianos e espanhóis. Seu ensaio enveredou na reflexão de um espetáculo do qual foi espectador. O autor, no entanto, se valeu apenas de uma lembrança que guardou da primeira pantomima inglesa que viu representar. Ao cabo da sua reflexão assume que a sua descrição com palavras apenas fornecia uma imagem pálida e fria da experiência espetacular a que estava se referindo e ele mesmo se questionou: “Como a escrita poderia rivalizar com a pantomima? A pantomima é a depuração da comédia; é a sua quinta essência; é o elemento cômico puro, liberado e concentrado.”

De certa forma enfrento a mesma limitação na medida em que não posso reproduzir por meio da escrita a realidade proporcionada pelos espetáculos que comentarei. Este argumento de Baudelaire (2005) é um dos motivos que me pressionou a utilizar como base para discutir a comicidade clownesca os registros em vídeo dos espetáculos de palhaços e, quando possível, somar a estes registros a minha percepção de espectador. Mesmo sabendo que quando assisto a um vídeo de uma apresentação estou diante de outra apresentação, bem distinta da apresentação ao vivo. Os leitores não escapam de estarem diante de uma percepção parcial da experiência da apresentação através de uma descrição escrita, um registro em palavras, uma escrita da *performance* que recria necessariamente outra *performance*.

Baudelaire (2005) criou um parâmetro que distingue duas tendências: o cômico significativo do cômico absoluto. O cômico significativo, que é produto do contexto urbano, dá ênfase à superioridade sobre o outro como objeto do riso; faz amplo uso da ironia; comenta a relação homem sobre o homem; seu processo é imitativo criativo e essa tendência está na raiz da maioria das comédias de costumes. A comédia de costumes seria o gênero mais próximo deste viés de comicidade. Molière, o expoente francês mais conhecido desta tendência. Por outro lado, haveria a tendência do cômico absoluto, estruturado a partir da vertigem da hipérbole, alegria absoluta, inocência universal, que expõe a relação homem/natureza, e opera principalmente na percepção. Daí Baudelaire (2005) se referir à *performance* do Pierrot da pantomima inglesa à qual assistiu e lhe deixou marcado na memória; seu processo é criativo imitativo. Do ponto de vista artístico o processo poético do cômico significativo ou ordinário é imitativo criativo, enquanto a ênfase do cômico absoluto ou grotesco é criativo imitativo. Vejamos, nas suas próprias palavras, como ele explica sua teoria do riso – e notem como, ao diferenciar o cômico de costumes das personagens de Molière, do cômico dos pantomimos ingleses, ele claramente associa os últimos ao universo do grotesco, termo corrente na França do século XIX para designar os cômicos de cara pintada de modo geral. O termo *grotesque* era usado genericamente na França para designar os pantomimos, arlequins, pierrots, mimos e demais cômicos de caras pintadas da época:

O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação misturada a uma certa faculdade criativa, isto é, a uma idealidade artística. Ora, o orgulho humano, que toca sempre o superior, e que é a causa natural do riso no caso do cômico, torna-se também causa natural do riso no caso do grotesco, que é uma criação misturada de uma certa faculdade imitativa a elementos preexistentes na natureza. Eu quero dizer que neste último caso o riso é a expressão da idéia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza. (BAUDELAIR, 2005, p. 23-24)

Baudelaire (2005) esclarece ainda que o riso causado pelo grotesco tem algo mais profundo, axiomático e primitivo que o aproxima da vida inocente e da alegria absoluta, quando comparado com o riso causado pelo cômico de costumes. Assim, o poeta define o grotesco como cômico absoluto, em contraposição ao cômico ordinário, que nomeia cômico significativo. Enquanto o cômico significativo opera num registro de compreensão mais acessível pela maioria, ele também é mais fácil de analisar, pois é formado por um elemento duplo mais visível: a arte e a ideia moral. Já o impacto do cômico absoluto se aproxima mais da natureza, se apresenta sob uma espécie una e deseja ser apreendido pela intuição. Só há um modo de se verificar o efeito grotesco, se trata do riso súbito.

Para Baudelaire (2005) o caráter do francês é manter uma distância de toda coisa extrema, para ele o diagnóstico das paixões, da ciência e toda a arte francesa tende a fugir do excessivo, do absoluto e do profundo. Assim justifica a dificuldade da plateia em receber a apresentação do Pierrô inglês, ou seja, parece que essa apresentação não obteve o êxito que os *clowns* ingleses de 1850 obtiveram, segundo Rémy (1997). Daí também a dificuldade em encontrar na França um cômico feroz ou um grotesco absoluto. Baudelaire (2005) está convencido de que este viés de comicidade não é próprio da espirituosidade nacional francesa. Mesmo Rabelais, mestre do grotesco francês, guardaria em suas fantasias algo de útil e razoável. A comicidade de Voltaire está ancorada na ideia de superioridade, portanto está inserido no cômico significativo. Já os cômicos alemães são reservas prodigiosas do grave, profundo e excessivo. A Itália seria um país em que abundam cômicos inocentes no coração do carnaval medieval, e os espanhóis chegam com facilidade a uma comicidade cruel e sombria.

No quadro de traços de espirituosidades nacionais estabelecidos por Baudelaire (2005), e de acordo com seus parâmetros de definição do cômico, a Alemanha, Inglaterra, Itália e Espanha teriam em comum a força do cômico absoluto apesar das diferenças na tônica deste humor. Enquanto os alemães seriam mais graves, profundos e

excessivos, os espanhóis seriam mais cruéis e sombrios, os italianos teriam um humor inocente e vinculado ao carnaval. Já os franceses foram vinculados ao cômico significativo, sendo fortemente atrelado ao sentimento de superioridade sobre o outro e isto se manifestaria, sobretudo, sob a forma da crítica de costumes.

Classificar em termos de espirituosidades nacionais parece estabelecer generalizações redutoras que podem assumir denotações vagas e estereotipantes. Mas este procedimento é comum entre intelectuais do século XIX que com frequência buscavam definir símbolos que pudessem representar a cultura da nação. Esse procedimento reduz a complexidade cultural existente a valores padrões que homogeneízam, elegem signos e símbolos em detrimento de outros e anulam a visibilidade da diversidade cultural existente. No Brasil um dos exemplos notórios desse tipo de empreendimento de construção simbólica se deu durante o governo Vargas que adotou o futebol, o carnaval e o samba como os emblemas que marcariam a nossa identidade e espirituosidade nacional.

Para ficar mais claro a que qualidade cômica Baudelaire (2005) está se referindo transcreverei o trecho em que descreve o pantomimo inglês que atuava como Pierrot, destacando que um dos sinais distintivos desse gênero cômico era a violência. Reproduzirei este trecho no qual Baudelaire (2005) descreve o espetáculo de pantomima inglesa que ficou encravado em sua memória. Pela sua lembrança, parece que a recepção da plateia foi morna na apresentação vista por ele, de modo que justifica a triste acolhida que os franceses deram à trupe de pantomimos ingleses, devido ao fato justamente deles serem ingleses e por nenhum outro motivo. Em sua descrição é possível entrever que descortinou princípios clownescos clássicos para obter a dilatação do ridículo: a hipérbole, o exagero e a violência, tanto na construção da figura como no gesto, assim como a genialidade com que teceram uma lógica absurda mantendo o espírito lúdico. A descrição começa diferenciando as qualidades do Pierrot francês de Debureau do Pierrot do pantomimo inglês:

Pareceu-me que o sinal distintivo desse gênero cômico era a violência. Eu vou dar a prova disso por algumas mostras da minha lembrança. Inicialmente, Pierrot não era este personagem pálido como a lua, misterioso como o silêncio, leve e mudo como a serpente, reto e longo como um patíbulo, este homem artificial, maduro para brinquedos singulares, ao qual nos havia acostumado o lamentável Deburau. O Pierrot inglês chegava como uma tempestade, caía como um pacote, e quando ele ria, seu riso fazia tremer a sala; este riso parecia com um radioso trovão. Era um homem baixo e gordo, com porte aumentado pelo paletó cheio de fitas, que serviam de plumas, de penugem de pássaros, ou de peles de angorás em torno de sua jubilosa pessoa. Sobre seu rosto enfarinhado, colou grosseiramente, sem gradação, sem transição, duas enormes placas de ruje vermelho puro. A boca era aumentada por uma prolongação simulada de lábios entre duas bandas de carmim, de modo que, quando ele ria, ela parecia correr até as orelhas. Quanto ao moral, era o mesmo daquele Pierrot que todo mundo conhece: negligência e neutralidade e portanto realização de todas as fantasias gulosas e ávidas, em detrimento seja de Harlequin, seja de Cassandre ou de Léandre. Só que ali, onde Deburau enfiou a pontinha do dedo para lambê-lo, ele mergulhou os dois punhos e os dois pés. E todas as coisas se exprimiam assim nessa peça singular, com desatino; era a vertigem da hipérbole. Pierrot passa diante de uma mulher que lava o chão de sua porta: após esvaziar seus próprios bolsos ele quis enfiar nos dela a esponja, a vassoura, o balde e a própria água. – Quanto à maneira pela qual ele tenta exprimir seu amor, cada um pode julgar pelas lembranças que guardou da contemplação dos costumes fanerogâmicos dos macacos, na célebre jaula do Jardin dès Plantes. Acrescente-se que o papel da mulher era desempenhado por um homem muito alto e muito magro, cujo pudor violado lançava altos gritos. Era realmente uma embriaguez de riso, algo de terrível e de irresistível. Por um não sei qual malfeito Pierrot devia ser finalmente guilhotinado. Por que a guilhotina em lugar de enforcamento em país inglês?... Eu ignoro; sem dúvida para amenizar o que se vai ver. O instrumento fúnebre estava portanto instalado sobre pranchas francesas, muito espantadas por esta novidade romântica. Depois de ter lutado e mugido como um boi que fareja o matadouro, Pierrot se submete enfim a seu destino. A cabeça se desprendia do pescoço, uma enorme cabeça branca e vermelha, que rolava ruidosamente diante do buraco do ponto, mostrando o disco sangrento do pescoço, a vértebra

cindida e todos os detalhes de uma carne de açougue recentemente cortada para a vitrine. Mas eis que, subitamente, o torso decapitado, agitado pela monomania irresistível do voo, elevava-se, surrupiava vitoriosamente sua própria cabeça como um presunto ou uma garrafa de vinho, e, bem mais prudente que o grande Sant Denis, enfiava-a em seu bolso! (BAUDELAIRE, 2005, p. 25-26)

Posso identificar ações na *performance* do Pierrot que transitam do absurdo ingênuo, quando tenta enfiar os objetos como balde, vassoura e até água nos bolsos de uma mulher, ao absurdo grotesco quando sua cabeça é guilhotinada, e ainda assim pega sua própria cabeça como a tampa de uma garrafa e coloca no bolso. A tônica de brincadeira também é sustentada pela ação de recuperar a cabeça, mas outro comentário de Baudelaire (2005) me parece esclarecedor da conquista da adesão lúdica da plateia. Segundo ele, tão logo a vertigem entra, circula no ar e passamos a respirá-la; é ela que enche nossos pulmões e renova o sangue no ventrículo. “O que é essa vertigem? É o cômico absoluto; ele se apoderou de cada ser.” (BAUDELAIRE, 2005, p. 26) A meu ver, o que o autor chama de vertigem é a intoxicação do lúdico que os palhaços manejam para guiar a percepção do espectador nas trilhas do prazer cômico.

Se os cômicos britânicos que invadiram Paris a partir da década 1830 influenciaram os caminhos da palhaçaria ocidental moderna, podemos apontar, com toda certeza, que eles tinham influência facilmente localizável, mesmo que indireta, no *clown* inglês Joey Grimaldi que, se for útil estabelecer este tipo de marco, pode ser considerado quem pintou os primeiros traços do palhaço ocidental moderno. Aliás, essa ligação pode ser vista na própria descrição da maquiagem desse Pierrot inglês, pois as placas de ruge vermelho no rosto eram características da maquiagem de Grimaldi, além da boca aumentada pela simulação do prolongamento dos lábios. É bem provável, aliás, que a indumentária e a maquiagem tenham recebido uma grande influência das características estilísticas do Arlequim de seu pai e avó Grimaldis.

Do ponto de vista da maquiagem, Joey Grimaldi fundiu a máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e

pontiaguda do Arlequim, apesar de sua indumentária ser excêntrica o suficiente para se distanciar da leveza e candura da personagem Pierrô. (BOLOGNESI, 2003) Já Silva (2007, p. 46) assim descreve Grimaldi:

Suas canções cantadas com voz estrídula e chocante contribuíram para torná-lo famoso na Inglaterra com as faces brancas, manchadas de vermelho, a peruca de careca decorada com estranhos tufo de cabelos e a roupa colorida, ricamente enfeitada, que se tornariam símbolo do *clown*.

Bernard Sahlins (1997) arremata que Grimaldi desenvolveu muitas técnicas, efeitos físicos, elementos de figurino, personalidade e atitudes, uso de objetos cênicos e canções cômicas, dos quais palhaços de circo logo se apropriariam. Concluindo, para descortinar as raízes artísticas do moderno *clown* europeu, basta observar a formação de Grimaldi: a pantomima inglesa e a *Commedia dell'arte* italiana.

ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE JOEY GRIMALDI

A fonte principal deste tópico são as *Memoirs* de Grimaldi editadas por Charles Dickens em 1838. Dickens (1812-1870) foi o romancista inglês mais popular da Era Vitoriana. O tema da reforma social atravessava a maioria dos seus trabalhos, e isso talvez explique seu interesse por uma figura popular como Grimaldi. Além do livro editado por Dickens (1968), as publicações de Maurice Disher (1925) e Richard Findlater (1955) tornaram disponíveis ainda mais informações sobre Grimaldi. Mas Findlater (1955) nos adverte, quanto à edição das memórias de Grimaldi por Dickens de 1838, que fora uma tragédia que o maior romancista e o maior palhaço inglês tivessem se encontrado em

5 Recentemente tive acesso à publicação baseada em novas pesquisas sobre Grimaldi, dados que não se encontravam disponíveis na ocasião da escrita deste livro. (STOTT, 2010)



Figura 10 – Joseph Grimaldi como Clown, 1820.

Fonte: (JOSEPH..., 1820).

tamanha desaliança literária. E adiciona que há boas razões para atacar as *Memoirs*, pois além de impreciso, o livro ficou chato. Na ânsia de comprimir e revisar, os editores espremeram a vida contada pelo *clown* e nem tiveram a perspicácia de deixá-lo em suas próprias palavras, ou a tática para verificá-la com os registros de arquivo. Antes de Dickens receber os manuscritos, eles haviam passado por outro editor chamado Wilks. Aparentemente Dickens nunca se deu ao trabalho de encontrar o manuscrito original. Uma entre as muitas mudanças operadas está na mudança da narrativa da primeira para a terceira pessoa. Dickens revisou a versão de Wilks sem nunca ter visto os originais. Estes, aparentemente, permaneceram nas mãos do testamenteiro de Grimaldi, até serem vendidos por 100 guinéus, em 1873, a última notícia que se tem deles.

Apesar dos prejuízos causados à autobiografia de Grimaldi, podemos colher informações substanciais sobre o estado de sua palhaçaria. Meu interesse aqui recai principalmente sobre aspectos de sua técnica cômica. De que modo e onde podemos contemplar seus esforços em cultivar a arte do palhaço. Mas não devemos perder de vista que, até a época de Grimaldi, quando a figura cômica do *clown* ganhou uma identidade mais sólida e um reconhecimento mais popular, a maioria das formas de entretenimento ao vivo que empregava cômicos era referida como pantomima, arlequinada e *Commedia dell arte*, sem nenhuma alusão ao *clown* ou palhaço como uma forma de arte definida. Ao contrário, tratava-se de uma personagem ou figura cômica que atuava apenas na dependência da existência de outros personagens destas outras formas teatrais ou de outras técnicas cênicas.

O primeiro aspecto a mencionar sobre o trabalho de palco de Grimaldi é que ele usava técnicas de pantomima elaboradas e recriadas a partir da tradição da arlequinada, que por sua vez é fruto da grande tradição da *Commedia dell'arte* italiana. Afirmar isso é dizer que estamos lidando com um repertório de técnicas corporais posto a serviço de uma dramaturgia teatral específica, isto é, cenas que improvisam situações dramáticas preestabelecidas pela tradição da *Commedia dell'arte*, mas que reservam amplo espaço para improvisação. A pantomima tem uma

grande importância na história do teatro nos séculos XVII e XVIII, sendo um gênero muito em voga nos teatros ingleses, nas feiras francesas e na Europa em geral. É preciso lembrar que, independente das proibições e restrições ao uso de diálogo na apresentação dos artistas, os pantomimos tinham um público iletrado e fundamentalmente vinculado à cultura oral. Essas características incentivavam os pantomimos a adotarem um arsenal de estratégias teatrais extremamente diversificados, visualmente poderosos e cenicamente impactantes. Sobretudo quando se apresentavam para o público das ruas, pois precisavam gerar interesse logo nos primeiros minutos da apresentação.

Pantomimos e artistas que atuavam nas ruas e outros espaços públicos, para atrair, seduzir e satisfazer suas plateias empregavam acrobacia, pirofagia, engolição de espada, ilusionismo, *lazzi*, sátira, jogo de palavras, ironias, piadas, pernas-de-pau, canções populares, música, trapézio, dança, e até mesmo teatro. Na pantomima prevalecia uma forma híbrida que cruzava gêneros diversos e não hesitava em se apropriar e misturar culturas e técnicas artísticas distintas. Os teatros denominados *boulevards* entrecruzavam o *vaudeville* e o melodrama. O *vaudeville* constituía uma comédia interpolada de canções, e o melodrama uma forma que misturava elementos do *vaudeville* com a presença das canções, mas integrava outros gêneros, como o drama e a peça de exaltação histórica. Em segundo lugar, embora as apresentações de Grimaldi na figura de *clown* tivessem se tornado mais frequentes, entre 1806 e 1823, e aumentada a extensão das cenas de *Clown* – seguindo o crescente interesse das plateias –, ele sempre contracenou com outros personagens, especialmente Arlequim, Colombina, Punchinelo, entre outros. O *Clown*, personagem dessas pantomimas, do modo como Grimaldi o interpretava, não estava isolado em seu mundo, carregando sozinho seu show, como se tornará mais comum na palhaçaria do século XX. Os palhaços profissionais do século XVIII e XIX transitavam mais frequentemente num mundo povoado por outras personagens cômicas e outros artistas circenses.

A arlequinada inglesa era uma herança direta da *Commedia dell'arte* italiana, e esta era a tradição teatral do pai de Grimaldi. Além

do seu aprendizado familiar, que se deu desde a infância, ele recebeu uma grande influência do dançarino, acrobata e palhaço francês John Baptiste Dubois. Esse artista vivia à custa dos picadeiros do circo inglês até quando foi para o teatro Sadler's Wells. Lá Dubois se tornou o *clown* mais popular entre 1779 e 1806, quando Grimaldi o superou. A Italian Company, conduzida por Pietro Bologna, foi outra influência que podemos adicionar à palhaçaria de Grimaldi, especialmente no fazer de coisas fantásticas e na produção de posturas.

A segunda experiência, a meu ver, mais relevante no aprendizado de Grimaldi foi seu aproveitamento das muitas oportunidades de apresentação nos teatros Sadler's Well, Drury Lane e Covent Garden. Dificilmente se desenvolve palhaçaria sem uma intensa e contínua experiência de apresentações, pois no coração da palhaçaria está uma relação viva entre o palhaço e a plateia. Palhaços só descobrem como seus números afetam as pessoas através da experiência da apresentação e, nos estágios iniciais, o sentimento de frustração e vergonha de se exporem sem êxito em provocar o riso da plateia pode ser doloroso. Mas o fracasso em dominar o efeito cômico caracteriza a etapa inicial da maioria dos palhaços. Uma vez que o palhaço domina a partitura de seu número, dificilmente a gente pode esperar que ele se sinta embaraçado, uma vez que tem se apresentado nesse estado de exposição artística ao longo de muitos anos. Perguntei a Philippe Martz, que representa o Mr. B, o Augusto ou o palhaço mais estúpido da dupla na peça *A Wonderful World* (LONDON MIME FESTIVAL, 2008), num bate-papo coletivo após a apresentação, se ele se sentia ridículo atuando com sua personagem. Ele respondeu: Não!

Quanto a Grimaldi, Findlater (1955) nos dá mais detalhes de como se deu sua formação. Grimaldi aprendia observando e ouvindo cada departamento do teatro. Ele supria a sua mente com fofocas e maneirismos tanto da plateia como dos bastidores. Olhando pelas coxias, ou pelas galerias, ele estudava a arte do tempo cômico. Percebia como um riso era perdido pela extensão de um cabelo e multiplicado por um segundo de pausa bem colocado. A sua universidade foi o Sadler's Wells, a principal casa de espetáculos de variedades de Londres de sua

época. Ele aprendeu, pela experiência, o que a plateia do Sadler's Wells considerava engraçado e o que achava merecer um motim de protestos, embora o ponto de inflexão moral nunca fosse completamente previsível. Não se tratava de um curso deliberado na arte teatral e sim de uma busca por instinto e um contínuo processo de assimilação. Grimaldi viveu no teatro e para o teatro desde a infância até se aposentar em torno de seus 42 anos.

Em terceiro lugar, Grimaldi explorou muito bem a reputação do seu pai no ambiente do show *business* londrino para se manter contratado com uma regularidade que poucos atores conseguiam. Em seu momento de maior popularidade, após a montagem de *Mother Goose*, em 1805, ele se apresentava nas duas principais casas de teatro da cidade, o Drury Lane e o Covent Garden, e ainda arrumava tempo para entreter as audiências do Sadler's Wells, por vezes tudo no mesmo dia. Mas ele pagou caro pelo ritmo intenso e contínuo de trabalho, sendo forçado a se aposentar na faixa dos 40 anos de idade. A regularidade e intensidade do trabalho dele não era uma experiência padrão, e permitiu que ele investisse a imaginação na criação de sua personagem com consistência, ao mesmo tempo mantendo e inovando a tradição teatral que herdou. Esse ritmo de trabalho, no longo prazo, não foi a única condição que definiu o seu sucesso, mas foi uma dos motivos que propiciaram o nível de excelência alcançado.

Esse amor em se expor ridiculamente para o público vinha acontecendo bem antes que ele alcançasse popularidade, como podemos perceber nas suas *Memoirs*: a criança Grimaldi estava sendo criada para representar todo tipo de truques fantásticos, ora posto como *clown*, ora como macaco ou qualquer outra coisa que fosse esquisito e ridículo, tanto fora como sobre o palco. Ele era incentivado a dar saltos e tropeços para divertir os ocupantes da sala verde tanto quanto a plateia. (DICKENS, 1968) A sala verde era o aposento usado principalmente para reuniões e para se tomar chá no Sadler's Wells. Lá Grimaldi concebia muitas ideias para acrescentar às suas pantomimas, canções cômicas e *gags*. Mas os dramaturgos, como Charles Dibdin, é que iriam escrever, adaptar e encontrar material ajustado especificamente para

a personagem de Grimaldi. Uma vez que Dibdin era um dramaturgo do Drury Lane, ele testemunhara as apresentações de Grimaldi ao longo dos anos, o que lhe proporcionava um conhecimento íntimo do material que pudesse servir ao artista.

A oportunidade de trabalhar em parceria com diferentes dramaturgos e atuar numa diversidade de peças nos leva a um quarto fator que caracterizou a comicidade de Joey. Ele dispunha de um leque de recursos emocionais mais ricos para usar do que outros *clowns*, e isso era devido ao talento adquirido de aplicar a personalidade do seu *clown* a essa ampla variedade de situações dramáticas exploradas em tantos espetáculos. O espectador Dutton Cook anotou esse aspecto de sua palhaçaria ao apontar que o humor de Grimaldi emergia de um esforço em expor seu coração em cada movimento, em vez de explorar quedas e cambalhotas. Cook se lembrou de sua experiência de assistir a Grimaldi, que este caía uma ou duas vezes, produzia o efeito de escorregar e deslizar em poucas ocasiões, não era o palhaço de cambalhota da escola moderna. Em sua lembrança, a presença de Grimaldi era mais silenciosa e sutil, ele gerava interesse através de olhares e gestos, da graça de suas caretas, de certa inocência do coração que marcavam cada movimento seu. (FINDLATER, 1955)

É notável a frequência da palavra ridículo empregada por espectadores de suas apresentações para descrever efeitos cômicos: “A originalidade das transformações de Joey, a topicalização de sua sátira, a novidade do seu figurino eram, em última instância, irrelevantes: era tudo o que havíamos visto cem vezes, sem a ridicularia inata das coisas tornada aparente para a gente.” (FINDLATER, 1955, p. 155) Esse espectador localizou no modo como Grimaldi tornava aparente sua ridicularia a diferença substancial em sua comicidade. Dito de outro modo, ele reconheceu que a força cômica da palhaçaria estava no modo como ele trazia á tona o princípio do ridículo. Houve também um crítico do período regencial inglês (1795-1837) que comentou ser difícil para outros artistas do ramo a comparação com o herói do Covent Garden e suas observações acuradas sobre as fragilidades e absurdos da sociedade, e seu feliz talento em expô-los ao ridículo. (FINDLATER, 1955)

O absurdo, como já vimos, é um princípio importante para compreender a palhaçaria de Grimaldi e talvez para a apreensão dramática de qualquer palhaçaria. Palhaços têm usado por muito tempo o absurdo e o ridículo como ferramentas para violar a topografia da moralidade. Quanto mais efetivo o humor for com a plateia, mais licença para empurrar adiante. Mas mesmo a licença do palhaço irá se defrontar com a censura das autoridades, especialmente se elas entenderem que suas instituições foram atacadas além da medida, ao serem expostas ao ridículo. Sabemos de pelo menos uma ocasião em que a sátira de Grimaldi sofreu uma severa advertência policial. A vestimenta dos guardas expostas por ele ao ridículo no Covent Garden se tornou uma preocupação do próprio príncipe regente. Grimaldi não foi repreendido até que, numa certa ocasião, ele parece ter extrapolado os limites da paciência ou tolerância do regimento. Então, uma mensagem oficial foi enviada ao gerente do Covent Garden ameaçando interditar o funcionamento do teatro se ao Sr. Grimaldi fosse permitido continuar “suas bobagens estúpidas infernais.” (FINDLATER, 1955, p. 135)

Zombar das autoridades satirizando suas roupas oficiais podia ser motivo de censura na Inglaterra do início do século XIX. A exposição ao ridículo tem uma força desestabilizadora. Claro que o limite considerado ofensivo irá, em última instância, depender da cultura e da conjuntura histórica em que está inserida a plateia. De certo modo, nessas circunstâncias, a violação da moralidade e do senso comum se torna material do show do *clown*. Findlater (1955) descreve o estilo cômico de Grimaldi colocando o princípio da violação no coração mesmo de toda palhaçaria, o que reverbera a percepção que Baudelaire teve do Pierrot inglês que apresentou na Paris da primeira metade do século XIX. Segundo ele, Grimaldi refletia os modos da Regência: em sua palhaçaria ele destruíva relógios, fazia tropeçar mulheres velhas, assaltava Pantaleão e cometia todo tipo de crimes com um entusiasmo contagiante e a mais perfeita licença. Apesar dessas características de sua palhaçaria, e comparado com seus contemporâneos, Grimaldi era um palhaço gentil e bem humorado, e este tipo de brincadeira transgressiva era apenas uma face da sua genialidade cômica. Findlater (1955) chega a uma interessante

conclusão sobre a relação da violência com a palhaçaria de Grimaldi: “A violência que ele expressava, ademais, longe de ser peculiar dos dez anos da Regência, repousa no coração de toda palhaçaria, embora as formas possam mudar.” (FINDLATER, 1955, p. 132)

À parte a carga de violação moral presente nas apresentações dos palhaços, há também uma correspondente dose de engajamento físico para manter a intensidade dessa carga. Assim, a violência da presença do palhaço resulta decisivamente do seu trabalho de corpo. Essa violência se verificava no desgaste do próprio corpo dos palhaços. Grimaldi e seus colegas tinham ossos quebrados, músculos distendidos, cicatrizes de feridas de espadas e balas de pistolas, tudo adquirido em nome da causa da diversão, tudo feito para caçar risos da plateia.

Findlater (1955, p. 132) fala do “masoquismo bem-sucedido” de Grimaldi na pantomima *Harlequin and the Red Dwarf*, encenada em 1812-3 no Convent Garden. Grimaldi era o mais assíduo dos bufões e é surpreendente que qualquer cabeça humana resistisse às experiências a que ele se voluntariava. Quedas de alturas sérias, numerosos chutes, incessantes surras, são sofridas por ele numa frequência regular, todas as noites de palco. Então, como vemos, apesar da palhaçaria de Grimaldi ser reconhecida como extremamente sutil, quando oportunidades surgiam, ele não se isentava de explorar também seus dotes físicos a limites de violência extrema para converter mais risos. A violação do corpo implica na violação do nosso senso de propriedade, uma tarefa frequentemente buscada por bobos da corte e palhaços.

Outra forma cômica em que podemos reconhecer o princípio da violência do palhaço foi no bobo da corte. Willeford (1969), estudioso do bobo da corte, comenta como essa personagem violenta o senso de propriedade de “não bobos”, e a plateia espera que essa violência ocorra e de modos inesperados. Ainda assim, o bobo é uma pessoa como a gente, e partilha muitas suposições sobre o que um ser humano é, deve ser e o que deve fazer. Sob a influência da projeção, em geral exageramos a diferença entre não bobo e bobo, e a extensão na qual nos vemos confortavelmente aqui e ele, o bobo, lá, a uma distância segura. A partir dessa distância segura, relaxamos a nossa guarda em relação à

associação com o bobo. Mas nosso sentimento diante do bobo se divide. Ao ver o bobo tentamos manter uma divisão e distância segura entre bobos e não bobos. As relações entre os dois são reconstituídas a uma distância regulamentar, o que dará a sensação de que o show do bobo evita adequadamente qualquer perigo que o bobo possa representar para o não bobo.

Willeford (1969) arremata que o bobo carrega para nós a guerra contra a tolice, mas ele faz isso a partir de outra perspectiva de sucesso e derrota. Seja qual for o elo comum entre sua inteligência e a da plateia, ele luta e brinca com sua bobeira, de um lado, e com a imagem humana normal, de outro. Ainda para este autor os espectadores se sentem mais inteligentes do que o bobo que está no palco, posição que podemos atribuir também a Bergson (1987) e aos adeptos da teoria da superioridade do riso, como o prazer de se sentir superior ao outro. Seja lá qual for o equivalente que o bobo possui da nossa inteligência enquanto não bobos, ele irá apalhar o padrão da imagem humana ou, posto de outro modo, abobalhar nossa imagem do ser humano normal. Mas, de acordo com Willeford (1969), o efeito deste apalhar ou abobar a imagem do ser humano normal é bastante limitado. O poder de seus efeitos estaria restrito ao âmbito do nosso inconsciente, não chegando a afetar as nossas “crenças conscientes”.

A posição de Willeford (1969) fica mais clara quando compara o efeito simbólico de suspensão de crenças estabelecidas durante a apresentação de palhaços no circo moderno e na palhaçaria ritual de índios. Ele chega a uma conclusão, a meu ver, discutível: nem a ficção do palhaço de circo ou a magia do palhaço ritual afetariam nossa crença consciente. O autor, ainda, sustenta que a palhaçaria no circo é diferente no sentido de que o espetáculo circense é divorciado das formas cerimoniais investidas numa hierarquia religiosa e social, e ligado a fatos básicos da vida e da morte. Mas, pontua que palhaços de circo também lidam com estes fatos, já que palhaços de circo morrem e matam ludicamente.

Os dois tipos de palhaço provocam e brincam com as ambiguidades, e agem de acordo com valores culturais específicos e com a

violação de outros, operando o trânsito entre fidelidade e rebelião. Eles questionam a adequação de atitudes culturais sinalizando essas ambiguidades e denunciam a arbitrariedade dos valores atuais da plateia. As duas espécies de palhaços são parcialmente desprendidas da autoridade social e misturam o antinormativo e o jogo. Eles produzem um efeito que pode ser chamado de suspensão de crença ou valores, por exemplo, com uma conversa com os deuses por telefone, ou nos esquetes de palhaços de circo baseadas em premissas do ridículo.

A argumentação de Willeford (1969) segue definindo que palhaços de circo, assim como palhaços cerimoniais, não apenas brincam com as ambiguidades do indivíduo e da sociedade, mas também com a magia e o poder primitivos que vivem nessas ambiguidades, ambos absorvem, anulam, redistribuem e redirecionam esses poderes. Ambos os tipos de palhaços também produzem o efeito de suspensão da descrença e do contravalor, sugerindo uma autenticação espiritual que é diretamente acessível para os palhaços e apenas indiretamente acessível para o público, que a experimenta através dos palhaços. Isso é mais evidente no caso dos palhaços cerimoniais que são animadores e ao mesmo tempo reverenciados como seres espirituais de importância fundamental para a cultura e cercados de tabus.

A meu ver, o autor compromete o argumento que vinha demonstrando a força do efeito da lógica do palhaço na imaginação da plateia restringindo-o para fora da esfera consciente nessa conclusão: “No caso do palhaço de circo este poder se tornou uma ficção, mas ela afeta a imaginação de modo a propiciar relances deste poder, embora para nós nem a ficção nem o poder inspirem a nossa crença consciente.” (WILLEFORD, 1969, p. 95-96)

Como a ficção e o poder cênico dos palhaços não afetam a nossa crença consciente? Acaso não há uma conexão entre a nossa imaginação e a nossa consciência? Se assim for, como nossas crenças conscientes são suspensas pelos palhaços durante a sua apresentação? As nossas crenças podem ser suspensas e permanecer intocadas? A nossa consciência pode ser tocada sem ser em alguma medida marcada pela pressão desta presença? Temo que aqui Willeford (1969) esteja usando

um conceito demasiado rígido de crença consciente, como se fosse possível separar ou isolar a nossa consciência do nosso processo de imaginação. Essa tem sido uma atitude repetida por alguns estudiosos, pensadores, filósofos e intelectuais quando abordam o cômico em geral e, ainda mais recorrentemente, quando se deparam com o trabalho de ações do palhaço. Em seus esforços para revelar os significados da palhaçaria, eles, em muitos casos, tendem a reduzir a arte do palhaço a um comportamento infantil e inconsciente em oposição a um adulto e consciente, supostamente explorado pelo “teatro sério”.

Essa abordagem se inclina a diminuir a potência da ficção em relação a nossa crença consciente. Pergunto-me se o que está sendo subentendido aqui é algo da seguinte ordem: embora esteja mostrando a complexidade do palhaço e sua plateia, penso que seu poder é limitado, não afetando efetivamente nossa crença consciente. É quase como se no fundo o autor limitasse a complexidade da palhaçaria à cena de um *playground* onde o palhaço está a serviço do entretenimento de crianças numa festa de aniversário. Se lermos desse modo, o trabalho de Willeford (1969), nesse trecho da sua conclusão, ao invés de demonstrar o devido valor do impacto do palhaço no imaginário de sua plateia, condena a sua força a um lugar muito restrito da percepção do espectador. Seu argumento gera uma visão do efeito da apresentação do palhaço como um evento tão frívolo que não alcança nosso sistema de crenças conscientes. Mas palhaços profissionais são, pelo contrário, um dos mais sérios profissionais do meio artístico. Não estou apenas pensando que eles levam a sério o fazer de coisas vistas como não sérias, mas que os efeitos de coisas não sérias nas crenças conscientes do público podem ser bastante sérios. Se não fosse assim, nenhuma autoridade ou instituição se sentiria seriamente ameaçada quando se torna-se alvo do riso por meio da palhaçaria e assim não teria motivo para repreender os cômicos de qualquer época.

Gostaria de comentar um esquete que Grimaldi improvisou no famoso teatro Convent Garden para demonstrar como ele foi capaz de driblar o senso da plateia a partir da força de sua lógica e sagacidade dramatúrgicas. O que é interessante aqui é como o palhaço encena,

através de seu número, o que poderia ser um dos resultados de uma batalha com a Consciência como personagem. Uma noite, no Covent Garden, Grimaldi foi avisado pelo mestre de palco que certos números não estariam prontos durante pelo menos cinco minutos. Ele refletiu um momento, olhou em volta e viu um pote de um tipo de cerveja preta numa caixa. E decidido disse:

[...]‘mande um menino com aquela bebida’. E lá foi o Palhaço. E, seguindo ele, o menino. Grimaldi logo roubou o licor, e despachou o portador. Ele propôs bebê-lo. Consciência o deteve. Uma discussão cresceu calorosa. Houve uma disputa. Ele propôs brigar com Consciência pela cerveja. Abaixou o pote de um lado, e a luta começou. No final do segundo assalto ele tomou um gole do licor. No final do terceiro, outro refresco. Consciência investiu um soco no vento. Ele se recobrou através de outra aplicação, e assim por diante, até que Consciência foi declarada vencedora, o pote havia sido esvaziado. Neste momento o mestre de palco sinalizou que a cena estava pronta, e Grimaldi pulou fora de cena, bêbado, mas arrependido. (FINDLATER, 1955, p. 164)

A primeira violação nesta *gag* é o ato de roubar. Grimaldi começa pirraçando o senso de moralidade da plateia. Já vimos como ele era especialista em incitar o riso explorando o tema do furto. Ele fará tudo para alcançar seu objeto de desejo. Na cena, o palhaço luta para saciar seu desejo de beber. Mas Consciência chega para prendê-lo. De quem é esta Consciência? Podemos dizer que essa Consciência é a sua e, por reflexo, pertence aos não bobos que constituem a plateia, mais precisamente representa as suas prescrições morais. Grimaldi tem o suficiente para armar um jogo de luta de boxe. Sabemos, também, que ele era dotado de uma técnica física rica o bastante para tornar o jogo claro para seus espectadores. Agora era só jogar.

A dinâmica cômica é criada por uma constante interrupção da luta de boxe por goles reais da bebida alcoólica, o ponto de partida da *gag*. Enquanto declara que está boxeando, ele também se encarrega de partilhar com a plateia a sua alegria de beber. O fato de Consciência querer prevenir e restringir seus desejos não o impediu de realizá-los, embora, no final, Consciência vença a luta. Ele deixa o palco bêbado,

mas Consciência e, sobretudo, a face moral dela, deixa o palco humilhada porque fracassou, não cumpriu a tarefa controladora que lhe foi designada. Grimaldi expôs a função restritiva de Consciência exibindo como ela veio proibi-lo de desfrutar as delícias mundanas representada pela bebida alcoólica. Montou uma *gag* que estabelecia um jogo de boxe entre ele e ela, uma situação de conflito na qual demonstrou o poder do palhaço de aniquilar a pretensão repressora da Consciência. Neste embate, o palhaço protegia a realização de seus desejos mundanos das interdições advindas de certa Consciência moral. Ao fazer isto, ele está relativizando a função controladora da Consciência.

Consciência fracassou em sua missão de prevenir que o *Clown* saciasse seus desejos. Rendida, Consciência teve que aceitar a vitória do *Clown* e o *Clown* ainda teve a gentileza de deixar que Consciência fingisse que foi vitoriosa porque venceu a luta de boxe. Mas a luta de boxe era uma cena armada, enquanto a realidade vista pela plateia foi o prazer físico de Grimaldi de beber a cerveja que tanto desejava. Se nomeássemos os interesses do palhaço nessa esquete como Desejo, Prazer ou Alegria (e por que não Ficção e Magia), teríamos que aceitar que a consciência moral não alcançou seus objetivos restritivos. Podemos inferir que a experiência de derrota da intenção repressora de Consciência configura também uma oportunidade de aprendizado, de lição, de flexibilização, de aproveitamento produtivo que todas as consciências podem extrair da experiência de derrotas.

Em suma, Consciência venceu o jogo ficcional proposto pelo *Clown*, mas foi ludibriada pela sua malícia. Já o *Clown* queria beber e bebeu. E as pessoas riram porque o *Clown* revelou a fragilidade de Consciência diante da força de atração humana pelos prazeres mundanos. Restaurando a força efetiva do jogo cômico que o palhaço faz com a ambiguidade, a ambivalência e a liminaridade, procurei sugerir como a fantasia humana não pode ser tão divorciada da consciência humana, tendência que Willeford (1969) assumiu em suas conclusões, correndo o risco de reproduzir uma dicotomia que o palhaço busca justamente enfraquecer e superar. Uma coisa que os palhaços têm em comum com as crianças: ambos levam a brincadeira a sério. Se

o sério foi eleito o tom e o temperamento que ditam a voz da nossa consciência, então os palhaços profissionais e cerimoniais, ao menos por influência do seu trabalho de palhaçaria, devem desenvolver de modo especial a sensibilidade de sua consciência. É quase inerente à natureza de sua atividade artística e ao efeito de sua ação cômica expor as suas contradições e ambiguidades, tornando visível a arbitrariedade de seus valores, denunciando as malhas repressivas e os dispositivos de interdição e controle de sua consciência, que a plateia, ao final, vê como espelho da sua.

Não quero perder a oportunidade de estabelecer uma ligação entre os desejos alcoólicos do *Clown* de Grimaldi na *gag* do boxe com a Consciência e a visão de Hilary Chaplain (EUA) sobre a persona de sua palhaça, de acordo com uma entrevista que realizei com ela no Festclown de Brasília – 2007. Iniciei a entrevista sugerindo que em todas as apresentações de palhaços havia me deparado com eles lidando, de um modo ou de outro, com o ridículo, o absurdo e um senso de jogo. Depois perguntei como ela usava esses princípios em seu trabalho, particularmente no show a que assisti, *A life in her day*. Sua resposta indicou muito a respeito do engajamento do palhaço com seus desejos:

— A minha persona de palhaça, por um bom tempo, senti como se realmente não soubesse quem era. Tinha outras pessoas dizendo que era mais fácil para pessoas de fora ver do que para mim. Aí veio o tempo em que eu era livre o suficiente para encontrar a minha própria ridicularia e brincar com meus desejos e amores a um ponto extremo. Porque para mim, palhaça é sobre esses extremos, é sobre engajar plenamente em cada emoção, em cada desejo. Então, estas são as coisas que encontrei com ela. Que são tão absurdas e que levam o mundo do palhaço para mim. E eu me torno ridícula, mas eu amo a liberdade de ser ridícula agora, de brincar com as coisas plenamente. (CHAPLAIN, 2007)

Creio que o tipo de liberdade a que Chaplain está se referindo se assemelha aos apontamentos de Welsford (1935, p. 322): “O bobo é um

criador, não da beleza, mas da liberdade espiritual.” É a liberdade de se aceitar, mesmo sob o olhar vigilante dos outros que percebem em você a imagem do ridículo. O palhaço irá jogar com o seu ridículo a um ponto extremo, aterrissando num terreno comicamente absurdo no imaginário da sua plateia. Welsford (1935) desenvolve nesse trecho uma linda conclusão ao apontar como o palhaço depende, fundamentalmente, não de conflitos externos de grupos hostis, e sim de certa contradição interna na alma de todo ser humano. E prossegue numa descrição que, em vez de nos distanciar, parece nos aproximar das outras espécies. Ainda segundo esse autor, somos criaturas da terra, propagando a nossa espécie como os outros animais, necessitando de comida, vestimenta, abrigo e dinheiro que nos permitam agenciar essas necessidades. Mas logo em seguida ele mesmo questiona: se precisamos de dinheiro, será que somos inteiramente criaturas da terra? Se precisamos cobrir a nossa nudez com vestimentas materiais e ideais espirituais, podemos ser considerados como os outros animais? Finalmente, conclui que é justamente esse território de incongruência que é explorado pelo bobo:

O Bobo é um guloso sem vergonha e um covarde e patife, ele é – como dizemos – um *natural*; nós rimos dele e nos deleitamos com um agradável senso de superioridade; ele nos olha estranhamente e suspeitamos que ele é o nosso *alter ego*, ele pisca para nós e ficamos encantados pela descoberta de que também somos gulosos e covardes e patifes. O velhaco nos libertou da vergonha. Mais do que isso, ele nos persuadiu de que a afeição definhada, a ambição frustrada, a culpa latente são ilusões das quais se ri. [...] Rimos para descobrir que somos tão naturais como o bobo, mas também rimos porque somos normais o suficiente para saber como é muito antinatural ser tão natural assim. (WELSFORD, 1935, p. 318, grifo do autor)

Esta descrição do bobo poderia muito bem se aplicar à palhaçaria de Joey Grimaldi, de acordo com os relatos que vimos até aqui. Observamos na sua palhaçaria uma formação artística baseada na pantomima inglesa e na *Commedia dell'arte* italiana; a sua intensa e contínua experiência de apresentação, em que assimilava o humor dos

que frequentavam os principais teatros de Londres, pois no coração da palhaçaria está o saber que se acumula a partir da experiência de uma relação viva entre o palhaço e a plateia, seja no palco, picadeiro, ou na rua; a regularidade e intensidade do seu emprego como *clown*, que lhe permitiu investir, com consistência, a imaginação na criação de sua personagem, ao mesmo tempo mantendo e inovando a tradição teatral que herdou.

A oportunidade de trabalhar em parceria com diferentes dramaturgos que frequentavam aqueles teatros e de atuar numa diversidade de peças constituem aspectos que o levaram a desenvolver um leque de recursos emocionais mais ricos, e esse talento foi adquirido ao participar como *clown* de uma variedade de situações dramáticas em tantos espetáculos distintos. Outras qualidades reconhecidas sobre a força cômica da sua palhaçaria estavam no modo como usava o princípio do ridículo, do absurdo, da crítica e sátira social e da violência, tudo isso investido nas ações cênicas do corpo, visando, sobretudo, desestabilizar o senso moral e de propriedade da sua plateia. A improvisação e o jogo com a plateia. Foi observado também que Grimaldi dispunha de uma técnica física que aplicava na violência das cascatas, mas, quando queria, empregava a sutileza de movimentos permeados de detalhes que, engajava visivelmente toda força do coração. A sua técnica teatral era tão rica que perpassava do sublime ao grotesco.

CIRCO E PALHAÇO NA INGLATERRA, FRANÇA E BRASIL NO SÉCULO XIX

Apesar do estilo de vida nômade parecer uma qualidade intrínseca ao circo moderno, não devemos perder de vista que, em seu início, os primeiros empreendimentos chamados “circos” eram permanentes e urbanos, e se instalaram em grandes capitais como Londres e Paris. Além disso, o público alvo não era popular ou mesmo apreciador da cultura popular e sim a aristocracia decadente e a burguesia emergente.

Sabendo disto, não me espanta que Grimaldi, um *clown* extremamente popular em sua época, não tivesse se apresentado, ao menos com uma frequência notável, segundo os estudos que tive acesso indicam, nos dois principais estabelecimentos circenses de sua época, o Astley Royal Amphitheatre of Arts, fundado por Astley em 1779, e o Royal Circus, fundado um ano depois por Charles Huges, ambos em Londres. A aristocracia encontrou na apresentação equestre que deu origem ao circo moderno, um modo de tornar espetacular o seu mais estimado símbolo social, o cavalo. (BOLOGNESI, 2003) Por volta de 1830, a tendência aristocrática do circo se acentuou com a criação da chamada Alta Escola, que realçava o elemento da elegância, a busca da harmonia perfeita entre cavaleiro e cavalo, a fineza, o controle do corpo animal pelo corpo humano e a rigidez da disciplina, ou seja, as virtudes cultivadas pela velha aristocracia se converteram num signo a ser apreciado e apropriado pelo novo público burguês. Podemos dizer que nessa fase do empreendimento circense os princípios da educação aristocrática foram incorporados em um espetáculo dirigido ao público burguês urbano que se formava.

O caráter nômade associado ao circo virá, na Europa, após o fim das guerras napoleônicas, no mesmo período da chamada Alta Escola. Com o fim dessas guerras que envolveram a França contra a Europa continental e a Inglaterra, muitos soldados e cavalos foram liberados. Se uma parte foi contratada para servir aos circos estáveis de capitais como Londres e Paris, outra parcela de animais disponíveis impulsionou a formação de trupes equestres errantes capitaneadas por saltimbancos. Além da incorporação do cavalo como elemento espetacular, o animal servia para melhorar a locomoção das companhias e dos espetáculos. De acordo com Bolognesi (2003, p. 36) “A aproximação da arte popular das feiras com a equitação militar possibilitou o surgimento do espetáculo circense que vai se perpetuar até os dias atuais.” A presença do palhaço teve papel fundamental na quebra do tédio e da monotonia dos espetáculos sérios dirigidos à burguesia emergente ávida por incorporar os signos de uma aristocracia prestes a perder o poder. Mas acrobacia, pantomimas, coreografia, números da *Commedia dell'arte* também

foram de suma importância para dinamizar o espetáculo circense de modo a servir a uma plateia mais diversificada. Em 1807, Antonio Franconi foi o primeiro empresário desse tipo de empreendimento no continente europeu. Sócio de Astley propôs usar o termo circo usado antes por Huges na Inglaterra, batizando o seu de Circo Olímpico.

Se o fim das guerras napoleônicas deixou um segmento de pessoal do exército e de cavalos disponíveis, também uma nova conjuntura, fruto da revolução industrial desde o século XVIII, condenou as grandes feiras populares, espaço de trabalho natural dos saltimbancos e artistas ambulantes, ao desaparecimento. De certa forma, os artistas e empreendedores populares reagiram criando novos modos e modelos de adequação comercial. O circo ocupou um lugar de destaque nessa operação de comercialização da cultura popular direcionada para uma nova geração de espectadores seduzidos à condição de consumidores de espetáculos de entretenimento. O circo empregou o maior contingente de artistas ambulantes em sua época de maior popularidade, entre o século XIX e XX. Bolognesi (2003, p. 38) resume o episódio a seu modo:

A atuação de Astley e Franconi deu-se a partir desse quadro político e econômico, e saltadores, equilibristas, malabaristas, dançarinos de corda, engolidores de fogo, mágicos, domadores de feras, prestidigitadores etc. passaram a fazer parte do espetáculo circense, além do *clown*, criado por Grimaldi, embrião a partir do qual se formaram os palhaços atuais.

No cenário do palhaço no circo da segunda metade do XVIII, sobretudo na Inglaterra e na França, os primeiros países a investir nesse tipo de empreendimento, a atração principal era a equestre e acrobática, mesmo que combinado com a *Commedia dell'arte* italiana. Quando inventaram o trapézio voador, os acrobatas consolidaram a sua supremacia, restando aos palhaços os interlúdios e pequenos números que cumpriam a função de preencher a transição entre as atrações. Na França, até a década de 1860, a situação do cômico em geral era tal que lhe era proibido falar, ou seja, só lhe davam permissão para fazer a pantomima muda. Talvez a suspensão dessa proibição, somada ao impacto da palhaçaria da pantomima inglesa em Paris, ao longo da

primeira metade do XIX, tenha contribuído muito para que a cena francesa do palhaço crescesse a ponto de dominar a cena cômica europeia na virada do século XX. Muitos historiadores do circo europeu estabelecem a idade de ouro da palhaçaria de picadeiro entre 1890 e 1920. Nesse período, as personagens principais eram a dupla de augusto e branco, apresentados pelo mestre de picadeiro. Os picadeiros, então, dispunham de dimensões modestas que favoreciam o contato íntimo com os espectadores, bem diferente da realidade dos circos de maior porte que se distanciavam da plateia pelas suas grandes proporções, enfraquecendo essa relação.

Foi justamente o repertório de números produzidos e reproduzidos principalmente nos picadeiros da Europa, e encenados particularmente em Paris das décadas de 1890 a 1920, o assunto do *Clown scenes (Entrées clownesques)* publicado por Rémy (1997). Com isso, ele disponibilizou uma dramaturgia cômica que poderia facilmente passar despercebida, já que os palhaços autores desses números guardavam a sete chaves seus roteiros, principalmente para evitar a sua apropriação pelos seus concorrentes. No Brasil, Bolognesi (2003) realizou empreendimento similar registrando o repertório cômico existente em diversos circos na segunda metade do século XX em seu livro *Palhaços*, além de empreender uma reflexão sobre o advento do circo moderno, entrevistar diversos palhaços e analisar uma seleção de seus repertórios. É importante entender que o valor desses documentos não é unicamente literário. Tanto o repertório registrado por Bolognesi (2003) quanto o de Rémy (1997) constituem cenas apropriadas para serem rerepresentadas hoje. A maioria é escrita para dois ou três palhaços, não depende de cenários complicados e combinam a lógica verbal e a ação física com um humor que, se devidamente ajustado para a sua plateia, permanece atual. Claro que o seu aproveitamento dependerá também da intimidade com a técnica do palhaço. É como uma partitura musical que para um leigo terá pouco proveito, mas quem possui o conhecimento apropriado saberá decodificar acordes, melodias e ritmos ali registrados.

Segundo Rémy (1997), na Paris de antes de 1830, quem realizava show de pantomima eram dançarinos de equilíbrio e acrobatas. A um ator, por exemplo, a rigor, não era permitido. Este deveria atuar no teatro dramático, o teatro “sério”. Também havia restrições e controle sobre a indumentária, que deveria seguir as características das personagens da mímica típica, que eram Arlequim, Cassandra, Colombina, Pierrot e Polichinelo, ou seja, as personagens da *Commedia dell'arte*. Esse quadro se manteve até a chegada intempestiva dos *clowns* ingleses na França, atores cômicos que atuavam nas pantomimas natalinas. Uma primeira leva deles foi liderada por Andrew Ducrow (1793-1842), ex-*clown* excêntrico, cavaleiro e acrobata, e foram contratados pelo Cirque Olympique. Eles apresentavam mimo dramas equestres. Como resposta, o Theatre Saqui contratou os Irmãos Laurent (Laurent Brothers), especialistas em arlequinada e influenciados pela palhaçaria britânica. Estes *clowns* apresentaram uma arlequinada chamada *O Túmulo Mágico (The Magic Tomb)* no Cirque Olympique, que foi um estrondoso sucesso em Paris. A inventividade de suas roupas, provavelmente influenciada pela estranha indumentária que Grimaldi usava nos palcos de Londres desde o fim do século XVIII, era diferente de tudo que o público francês havia visto.

Embora desconhecido na França até então, o *clown* entrou imediatamente na moda aparecendo nos melodramas de circo, nas pantomimas e arlequinadas nos teatros Funambules e Les Acrobates. Cômicos franceses se passavam por *clowns* britânicos. E logo qualquer cômico, independente da sua especialidade, era batizado de *clown*. Aqueles do passado, que eram chamados grotescos, passaram a se nomear como *clowns* para atrair público. Um exemplo desse tipo de apropriação está no título dos cartazes de divulgação do artista Claude Gontard, que mudou de “O Maior Grotesco Francês” para “*Clown* do Cirque-Olympique, J.B.Auriol.” (RÉMY, 1997, p. 6) Como, por decreto, a *clowns* e grotescos não era permitido fazerem uso de enredos dramáticos, eles mergulhavam na gestualidade, nas atitudes físicas, na acrobacia, no malabarismo e na mímica para compor seus números. Em torno deste corpo cômico investiam muita criatividade absurda e

surreal, introduzindo, na realização destes números, objetos estranhos como equilíbrio de pena combinado a uma fala cômica, chistosa e gramelô, ou seduziam a plateia enfatizando uma declaração romântica exagerada. Abusavam de gestos obscenos, precisamente porque eram tabus. Enfim, não poupavam o exagero e a denúncia das fraquezas e imperfeições humanas do parceiro.

Dois novos acontecimentos viriam marcar o curso da palhaçaria europeia a partir da década de 1860: o surgimento da figura cômica batizada na Alemanha de *augusto*, cujo termo se disseminou na cena francesa; e o fim das restrições à fala dos cômicos em circos e casas de teatro de variedades. O *augusto*, como o *clown*, começou contracenando principalmente com os cavalos e o mestre de picadeiro, mas logo foi desenvolvendo uma longa trajetória de parceria com o *clown* branco. Para obter um maior contraste cômico com o *augusto*, se estabeleceu uma indumentária e maquiagem distinta e o branco passou a ser definido como o *clown*. Essa dupla antagônica foi responsável por uma ampla fatia do repertório da palhaçaria clássica europeia. Os dados indicam que a figura do *clown* branco, marcado por seu contraste com o *augusto*, não foi assimilado de modo tão expressivo no Brasil como na Europa; em vez disso, aqui vingou a tradição de um palhaço que assimilava em uma só personagem as características do branco e do *augusto* e que contracenava, frequentemente, com um cômico secundário conhecido popularmente como escada. Já a figura do apresentador do espetáculo circense operava uma função similar ao mestre de picadeiro europeu, conforme observou Bolognesi (2003).

O outro acontecimento que influenciou nos rumos da palhaçaria moderna europeia foi que, a partir de 1864, entrou em vigor na França uma lei de liberdade de expressão permitindo ao circo e aos teatros de variedades apresentarem comédias com o uso da palavra falada sem restrições. Essa nova lei teve um efeito decisivo no desenvolvimento dramático da palhaçaria europeia. Por exemplo, estimulou o uso do diálogo como dispositivo cômico na relação do *augusto* com o *clown*. A comédia dos palhaços, que antes se restringia ao gesto e a atitude física, ampliou seu horizonte criativo para a comédia de situação. A

dramaturgia da *reprise* cômica passou a conviver com a dramaturgia da *entrada* cômica, para desespero dos espectadores nostálgicos que, afeiçoados à comédia de ação das reprises, acreditavam que a palhaçaria de circo perdia sua pureza em função do elemento textual próprio do teatro. O fato é que a maioria dos espectadores gostou da novidade. Agora a comédia falada oferecia uma alternativa à paródia física das demonstrações de habilidades circenses. Finalmente, os *clowns* franceses puderam interpretar diversos personagens numa linguagem que a plateia compreendia. Este evento também libertou os palhaços de circos de obrigatoriamente aprender uma habilidade circense, pois até então, para que a reprise ou paródia física fosse bem sucedida, o palhaço tinha que dominar a técnica que iria parodiar. Este é um dos motivos que justificam porque a comicidade dos palhaços de circo anteriores à introdução da palavra dependia de sua capacidade de dominar uma diversidade de técnicas como música, mímica, acrobacia, corda bamba, malabarismo, o controle de animais ferozes etc.

Para não ficar abstrata a noção de reprise cômica do palhaço de circo, veremos outro exemplo dessa linha de palhaçaria registrada por Fo (2004). Trata-se de uma paródia do domador de leões, e foi evidentemente realizada por um palhaço que dominava a técnica. Essa reprise também explora o prazer de ver o palhaço virar o jogo de uma condição tímida e submissa para assumir uma atitude feroz e dominadora:

Em Paris, há muitos anos, no Circo Medrano, assisti a um número extraordinário de *clowns* em conjunto com animais, a mais bela apresentação que presenciei em minha vida. O domador de leões pergunta se alguém deseja entrar na jaula com as feras. Um espectador levanta a mão. 'Ah, bravo! – exclama o domador. – Eis um homem corajoso!'. 'Não, não, eu só quero saber onde posso fazer xixi'. O domador continua a encorajá-lo: 'Vamos, senhor, relaxe, não decepcione aquelas senhoras que o aplaudiram'. Em seguida, atrai-o em direção à jaula. O espectador insiste que deseja ir ao banheiro. Em vão. Ele é literalmente arremessado para o interior da jaula. Tomado pelo pânico, agarra-se às barras, tentando uma escalada. Os leões cercam-no, cada vez mais próximos, cheirando-o. Na tentativa de fugir, o *clown* – o falso espectador – cava um buraco sob a jaula. Um dos leões agarra-o pelas calças,

na altura do traseiro, e puxa-o para fora do buraco, depois levanta-o e o deixa cair no chão, estatelado. O *clown*-espectador então se enfurece. Afinal de contas, poderia aceitar o fato de ser devorado por um leão, mas nunca de ser vítima de zombaria, pego literalmente pelos fundilhos. Desse modo, ergue-se num pulo e desfecha um tremendo tapa no focinho do leão. O leão geme e recua impressionado. Os demais leões, também amedrontados, dão grandes saltos, aqui e acolá pela jaula. O domador precisa intervir para defender as pobres criaturas, e é também estapeado. Por fim, o *clown* assume o papel de leão: repete todo o movimento das feras, chegando a superá-las em agilidade e nos rugidos. Pula nas paredes da jaula e atravessa o círculo de fogo. (FO, 2004, p. 309-310)

No Brasil, não havia restrições ao uso da palavra, de modo que o dispositivo da fala, inclusive o diálogo, sempre esteve presente na palhaçaria brasileira. Mas ocorreu, a partir do final do século XIX, uma valorização do elemento textual no espetáculo circense como um todo que irá resultar na tradição do circo-teatro, onde a atração na segunda parte dos espetáculos circenses será a encenação de uma pantomima, farsa, opereta ou melodrama. Essa inovação contou com uma resistência inicial, tal como os espectadores nostálgicos europeus.

Após a lei de 1864, os circos se multiplicaram na França. Cada diretor de trupe itinerante ficou sedento de criar seu próprio circo. Os cômicos franceses, antes chamados de grotescos, agora se definiam definitivamente como *clowns* e, nesse ambiente de efervescência profissional, competiam, digladiavam, atacavam e ridicularizavam uns aos outros. Muitos acrobatas, dançarinos de equilíbrio e mímicos se juntaram a circos estrangeiros, espalhando seu repertório pela Europa. Outros desenvolveram carreiras em cabarés e casas de variedade construindo seus números, com os *lazzi* da arlequinada, ou com a mecânica da pantomima britânica. Os mímicos que entraram no circo transformaram acrobacias, truques, correrias, cascatas em palhaçaria. Entre sucessos e fracassos, uma gama de convenções foi aceita e o ato de *clown* evoluiu. Essa condição de liberdade da fala criou um campo aberto para o florescimento da dupla de palhaços formada pelo *clown* branco e o *augusto*, que frutificou intensamente na década de 1870

e 1880, explorando novos caminhos de comicidade com o dispositivo do diálogo. Com este, foi possível expandir a comicidade para novas situações cômicas e temas exteriores ao universo do circo.

Se Joey Grimaldi foi responsável pela consolidação da figura do *clown* no início do século XIX, a dupla Foottit e Chocolat consolidou a clássica dupla antagônica de palhaços, o *clown* branco e o *augusto*, que viria se perpetuar no século XX. George Foottit (1864-1921) era filho de diretor de circo, cavaleiro, trapezista e criou um *clown* enfarinhado que podemos dizer foi o germe do *clown* branco. Sua parceria se deu com o negro cubano Chocolat (Raphael Padilla, 1868-1917). É importante frisar que a fala usada pelos palhaços em seus números, ao contrário de seguir uma linha realista, buscava se sintonizar com a lógica absurda e surreal que a maquiagem, indumentária e comportamento cômico sugeriam. A maquiagem do *clown* branco foi adquirindo uma plasticidade próxima do Pierrô de Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), e do *clown* de Grimaldi, subtraindo seus traços grotescos avermelhados e o da boca. Ou seja, dominava uma maquiagem branca, motivo por que passaria a ser batizado de *clown* branco. Já a atmosfera e o temperamento do *clown* branco pareciam mais próximos da pureza romântica, a melancolia lunar e sentimental do Pierrô do francês Debureau, com a adição de um cone sobre a cabeça.

Para Rémy (1997) foi na virada do XX que o verdadeiro repertório da palhaçaria se desenvolveu. Talvez fosse mais sensato dizer que o repertório do palhaço europeu moderno se desenvolveu, pois outros cômicos já tinham desenvolvido toda uma diversidade de ações cômicas em outros tempos e lugares. O legado do repertório cômico do circo foi sendo enriquecido por cada *clown*, tradições familiares e regionais, com paradas, arlequinadas, pantomima britânica, entreatos espanhóis, *Commedia dell'arte* italiana e mímica francesa. A partir do final do século XIX certa convenção de personagens foi estabelecida: uma parceria entre o *clown* branco, o *augusto* e o mestre de picadeiro. O mestre de picadeiro tinha um investimento mais próximo da normalidade em sua indumentária e maquiagem, pois sua figura tinha que estar, na mente do espectador, claramente ligada a sua função de

controle, autoridade do picadeiro e a imagem do ser humano normal. A maioria da dramaturgia cômica de circo coletados por Rémy (1997) é articulada por combinatórias entre essas três personagens.

O augusto tinha como marca registrada de sua maquiagem o famoso nariz vermelho, alegoricamente associado ao estado da embriaguês alcoólica, ao efeito do nariz exposto ao clima frio e ao efeito de um choque do nariz em algo sólido provocado por um tropeço ou um soco. Sua vestimenta era, em geral, mais colorida e desajustada, sendo na maioria das vezes maior do que seu tamanho, a enfatizar que se tratava de alguém que veste uma roupa que não é sua, ou talvez encontrada ou “emprestada” de alguém com mais recursos, denotando a inferioridade de sua condição social. Para Bolognesi (2000, p. 77), “A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação.” O que não se previa, então, era que, após o sucesso da clássica dupla, o interesse dos espectadores, no decorrer do século XX, se voltaria cada vez mais para o augusto. O *clown* suíço Grock pode ser considerado como a expressão máxima dessa preferência, e o palhaço espanhol Charles Rivel talvez a última estrela do picadeiro desta tendência da palhaçaria ocidental europeia. No Brasil da primeira metade do século XX seria provavelmente Piolin (Abelardo Pinto, 1887-1973) o palhaço augusto que tenha ganhado o maior destaque e exercido a maior influência, haja visto que a maquiagem de Carequinha e outros parece ser claramente inspirada na dele.

A epidemia de cópia que consagrou a maquiagem do augusto no século XX parece ser fenômeno ligado à repercussão da maquiagem elaborada por Albert Fratellini em 1910. (CASTRO, 2005) Basicamente, um prolongamento da boca preta, um nariz vermelho e um branco nos olhos até o meio da testa. Devemos lembrar que Grimaldi já adotava uma maquiagem que ressaltava o prolongamento da boca. Se houve uma figura cômica que predominou no século XX, tanto nos circos como no teatro de variedades e nas experiências teatrais de resgate e renovação do *clown* empreendidas por Jacques Lecoq e Philip Gaulier, por exemplo, esta figura foi o augusto, ou uma aproximação do perfil

de sua atitude cômica. Seu principal elemento de maquiagem, o nariz vermelho, a menor máscara do mundo. Há quem tenha se preocupado com a predominância augusta na palhaçaria contemporânea. Fo (2004, p. 304-305, grifos do autor), que segundo ele mesmo aprendeu quase tudo de e sobre *clowns* por intermédio dos Colombaioni, inclusive tocar trombone, demonstra certa irritação com o modo contemporâneo de se resgatar, apropriar e recriar o *clown*:

Atualmente, o *clown* tornou-se um animador de festas de crianças: é sinônimo de puerilidade simplória, da candura digna de um convite de aniversário, do sentimentalismo babão. O *clown* perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o *clown* exprimia a sátira à violência, à crueldade, à condenação da hipocrisia e da injustiça. Faz apenas alguns séculos, era uma catapulta obscena, diabólica. Nas catedrais da Idade Média, nos capitéis e nos frisos dos portais podemos encontrar representações de cômicos bufos em atitudes provocativas com animais, sereias, harpias, mostrando com escárnio até o próprio sexo.

Rémy (1997) associa o declínio da popularidade do palhaço de circo às grandes dimensões que ganharam estes estabelecimentos a partir da virada século do XX. Inicialmente, o circo era calculado para os movimentos equestres, e o tamanho do chicote do mestre de picadeiro para corrigir e controlar a corrida dos cavalos. O palhaço, por sua vez, media o alcance físico de suas expressões e elaborava sua maquiagem de modo a ser mais efetivo na relação com a plateia. Mas a partir do final do século XIX, os picadeiros tomaram proporções tão grandes com os enormes circos itinerantes que gestos, expressões faciais e até palavras perderam sua visibilidade. O palhaço, neste cenário, perdeu sua importância. Foi o começo de uma era de comédia de objetos e dos efeitos especiais, uma inflação de acessórios e adereços cênicos gigantes. E se quisesse ser ouvido, o palhaço agora precisava usar o megafone e depois o microfone.

Martelos, pianos e canhões que explodiam, dispositivos enormes e maquinarias escondidas diminuía o foco na ação cênica do palhaço e aumentavam a escala para a qual os roteiros haviam sido original-

mente concebidos. Estas novas condições enfraqueceram o senso de participação da plateia, alterando fundamentalmente a natureza das apresentações de palhaçaria no circo. A ausência de espaços apropriados para apresentar o repertório da palhaçaria clássica também impediu o desenvolvimento de novas gerações de palhaços. Os grandes talentos do picadeiro haviam desenvolvido sua palhaçaria na intimidade dos circos de Paris e o desaparecimento, entre as duas guerras, do Nouveau-Cirque e o Cirque de Paris subtraiu a existência de uma escola para uma nova geração de palhaços.

É preciso deixar claro desde já que nem a trajetória artística de Joey Grimaldi e nem o advento do circo europeu moderno foram os únicos acontecimentos responsáveis pelo surgimento do palhaço ocidental moderno. O cenário é mais rico e complexo, pois outros artistas cômicos sempre existiram, e suas carreiras eram resultados de suas próprias tradições e de outras experiências artísticas que se apoiavam numa diversidade de outras referências também. O cômico de *vau-deville*, cafés-concertos, *music halls*, ou cabaré e teatro de variedades coexistiu com o circo desde a sua chegada a partir da segunda metade do século XVIII, sendo o dado mais comum, a circulação de palhaços em todos os espaços de entretenimento existentes. Em outras palavras, há um cruzamento ininterrupto entre artistas circenses, e os lugares onde circularam resultando em continuidades e inovações, trocas de experiências e ressignificações gerando uma diversidade cômica e uma multiplicidade de modos e produções artísticas.

Londres vivia em contínua e dinâmica interação com Paris, de modo que o fluxo de artistas de um lado para o outro foi cada vez maior a partir do século XVIII. E por que esses dois países mantinham intensas relações políticas e econômicas com o Brasil, durante as primeiras décadas do XIX, a tecnologia e a experiência do circo moderno foram sendo gradualmente introduzidas aqui através da imigração das primeiras famílias circenses, mas também de saltimbancos solitários. Sobretudo devido aos ciclos econômicos do café e da borracha, grandes circos estrangeiros aportaram no país, seu itinerário incluindo cidades litorâneas como Salvador, Rio de Janeiro, e alcançando Buenos Aires.

Outras cidades pelas quais as trupes circenses circulavam eram Porto Alegre, São Paulo, Montevideu, Assunção e Lima. Às vezes, saltimbanco solitários e famílias inteiras se separavam de suas companhias e se estabeleciam no país, incorporando artistas ambulantes nativos – como foi o caso com Benjamim de Oliveira (1870-1954) no final do século XIX – e formando a tradição brasileira do circo-família que depois gerou o circo-teatro no século XX.

Na tradição do circo-família no Brasil, a base de sustentação e transmissão dos saberes era coletiva e familiar. As primeiras denominações dos circos aqui criados foram circo de tapa-beco, circo de pau-a-pique e circo de pau fincado. Uma das diferenças fundamentais do fenômeno do circo no Brasil é que aqui, desde o início, o circo esteve atrelado a um estilo de vida nômade. A segunda é que ele não herdou a tradição militar aristocrática como na Europa. Outra característica das práticas circenses no Brasil, que deve ser considerada, sobretudo por sua influência nas condições de desenvolvimento da palhaçaria no Brasil, nos é lembrada pela estudiosa do circo Alice Viveiros de Castro (2007). Numa mesa de debate no evento Anjos do Picadeiro em Salvador, em 2007, ela apontou a particularidade dos nossos palhaços de usarem desde o início a palavra com certa naturalidade, ao contrário do que sucedeu na França, onde desde pelo menos o século XVII se proibia o uso da fala, privilégio dos poucos teatros que obtinham o consentimento real:

A mímica vai passar a ter uma força enorme nessa época, era proibido falar. Aí se desenvolveu a mímica. A ópera vai se desenvolver nessa época: é proibido falar? a gente canta. Aí se fazia teatro com legenda, alguém passava e dizia qual era a cena. Enfim. E no Brasil não. Abaixo do equador essas regras não valiam. Então, o nosso palhaço já é falastrão desde muito antes. (CASTRO, 2007, p. 105)

Eleger a trajetória de Grimaldi, na Inglaterra da virada do século XIX, e Benjamim, no Brasil da virada do século XX, não deve ofuscar a influência que outros artistas e agentes exerceram sobre a palhaçaria moderna sem ocupar o lugar de visibilidade que eles ocuparam. Muito menos pretendo, com este recorte, fomentar o culto do gênio, como se

a genialidade não dependesse de contextos e condições para se desenvolverem e obterem destaque. Com essa escolha quero apenas indicar – através de um olhar que realiza um salto duplo – que as carreiras de Grimaldi e Benjamim, são exemplares em sintetizar características próprias da palhaçaria que atravessaram décadas e séculos. Suas trajetórias influenciaram o que acontecia nas capitais culturais de Londres e Rio de Janeiro e repercutiram com força centrífuga notável. Mas o circuito da periferia se comunica com o do centro, e outros artistas também deixaram suas marcas, tecendo a rica diversidade cômica da palhaçaria moderna.

No Brasil, por exemplo, artistas de rua, tradições teatrais populares – como o bumba-meu-boi, os reisados com seus personagens cômicos como Mateus e Catirinas, os Quilombos, Lambe-sujos e Caboclinhos, os Congos e outras formas de teatro popular e danças dramáticas, além de tradições culturais indígenas (por exemplo, dos hotxuás dos índios Krahô) – existiram antes do circo moderno e ainda existem no Brasil sem que neles possamos notar o domínio da influência do palhaço europeu moderno. Mas a centralidade de capitais culturais, como Londres e Paris, não pode ser menosprezada enquanto polos de irradiação numa economia mundial extremamente articulada à Inglaterra e à França, nesse período em particular. Ainda mais do ponto de vista de sua influência no Brasil, onde vivia o palhaço Benjamim de Oliveira.

BENJAMIM DE OLIVEIRA: UM PALHAÇO NEGRO NO BRASIL NA VIRADA DO SÉCULO XX

A trajetória do palhaço Benjamim de Oliveira foi bem diversa do *clown* inglês Joey Grimaldi. A palhaçaria de Benjamim se desenvolveu no contexto da experiência de circulação e nomadismo do circo no Brasil, pulando de cidade em cidade e de um circo para outro. Benjamim atuou como ginasta, acrobata, palhaço, músico, cantor, dançarino, ator, ensaiador e compositor de músicas e peças teatrais, do final do



Figura 11 – Foto lembrança de Benjamim de Oliveira representando diversos papéis, 1909.

Fonte: (PORTAL..., 2002).

século XIX até a década de 1910, assim como diversos outros artistas da época. Benjamim chegou a ser parceiro dos músicos da nascente indústria fonográfica brasileira, fazendo parte do primeiro elenco de cantores profissionais da Casa Edison, muitas de suas composições foram gravadas em discos, o que contribuía para a sua visibilidade e a publicidade da teatralidade circense como um todo. Benjamim permaneceu boa parte desse tempo na então capital federal do Brasil, Rio de Janeiro, que era um centro de gravitação cultural. Porém os circos, como aqueles em que Benjamim trabalhava, e outros, circulavam

[...] percorrendo um território rico em teatralidades regionais, que, ao serem incorporadas, resultavam em novos modos de construções daquela teatralidade e de expressões artísticas, que, ao retornarem para o Rio de Janeiro, realizavam novas combinações e fusões. (SILVA, 2007, p. 178)

A historiadora do circo Silva (2007, p. 20) frisou: “É possível afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX.” Essa constatação é valiosa desde que se excluam festas como o carnaval, tradições e danças dramáticas populares de rua, como as congadas, de sua definição de forma de expressão artística. Mas o circo, ao obter a popularidade que teve, abrigou e criou condições para reunir um amplo e diversificado segmento de artistas, atores, acrobatas, malabaristas, músicos, cômicos, e propiciou um contexto para a sua profissionalização. Ou seja, engendrou um espaço específico, com um circuito de público pagante, enfim, um mercado que viabilizou que um número de pessoas jamais visto, pudesse viver e se sustentar da prática circense. Ora, quem vivia até então da apresentação de espetáculos como forma de expressão artística ao longo do ano inteiro, e não apenas de acordo com calendários religiosos, eventos públicos e esporádicos como a maioria das festas populares, eram as famílias e trupes itinerantes de teatros mambembes, os nossos equivalentes às famílias de *Commedia dell'arte* italiana: os chamados artistas de estrada.

A maioria dessas famílias e grupos de teatro mambembe, sob influência do advento do circo, a partir da primeira metade do século

XIX, investiu na lona, como seus pares europeus, e quando podia substituía o tablado e o palco pelo picadeiro como passo natural na busca do sucesso da empresa familiar. Muitos, inclusive, vieram originalmente de países europeus para investir num mercado ainda incipiente no Brasil. O Brasil tem uma valiosa herança de palhaçaria, que podemos considerar clássica, oriunda da experiência circense. Existem ainda hoje, espalhados pelo Brasil, circos de pequeno, médio e grande porte que continuam circulando e trazendo espetáculos ao vivo para vilas, povoados e cidades pequenas e grandes. Em estudo recente sobre a educação no circo, a pesquisadora Cristina Alves de Macedo (2008) menciona que só no estado da Bahia existem, de forma fixa e em trânsito, cerca de 150 circos itinerantes de pequeno porte. Isso se deve, em parte, a que o espetáculo ao vivo gerado pelas culturas e tradições populares locais sofreram um grande refluxo com a escalada de interesse do público pelo entretenimento de massa proporcionado pelo rádio, o disco, o cinema e, sobretudo, a TV, e mais recentemente a indústria da música e a internet.

A principal fonte para a discussão deste tópico é o magnífico trabalho da historiadora Erminia Silva, *Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Mas a minha atenção se restringirá a certos aspectos da biografia, formação e carreira artística de Benjamim que me parecem relevante para apreender a sua palhaçaria. Foge dos objetivos deste trabalho aprofundar o tema mais amplo da teatralidade circense e da produção cultural do período. Benjamim de Oliveira nasceu na Fazenda dos Guardas na Cidade do Pará, antiga Vila do Patafufo, em Minas Gerais, no dia 11 de junho de 1870. Leandra, a sua mãe, segundo seu próprio relato, por ser “escrava de estimação, teve todos os filhos alforriados ao nascer”. Benjamim, portanto, era um negro forro. Seu pai, Malaquias, era um “negro, Hercule, enorme” que amansava burro bravo, tinha “certo prestígio” por ser “uma espécie de capataz”, tendo sido frequentemente incumbido de capturar negros fugidos. Malaquias tinha, pois, estas duas funções principais na Fazenda dos Guardas, cuja principal atividade econômica era a pecuária. Seu proprietário também negociava escravos. Às vezes, o pai de Benjamim

andava pelo interior com cem a duzentos negros tangidos como gado. (SILVA, 2007, p. 90)

O incômodo que Benjamim sofria com a personalidade violenta do pai se apresentava por dois aspectos principais que o mesmo relatou: o fato de Malaquias ser capitão-do-mato, o que o obrigava a vê-lo, às vezes, chegar com um escravo morto, e pelas surras tremendas que recebia diariamente. Fora as motivações geradas por esse contexto psicológico doméstico, Silva (2007, p. 90) registra o que podemos aprender, tanto do relato de Benjamim como de outros contemporâneos, sobre a atração que o modo de vida dos circenses exercia na fantasia e expectativas dos habitantes locais:

O fascínio que o circo exercia nas pessoas, nos seus desejos de se tornarem artistas, de pertencerem a um grupo que percorria o mundo, além das possíveis imagens de que a vida nômade seria oposta ao trabalho fixo e às pressões de uma vida cotidiana familiar, fazia com que muitas delas, de várias idades fugissem com as companhias circenses.

Até os 12 anos, Benjamim teria exercido todas as atividades profissionais possíveis para quem era filho de escravos naquela fazenda: “madrinha de tropa”, carreiro, guarda-freio, candeieiro, (que iluminava o caminho à frente do carro de boi com lampião), ajudante do pai na tarefa de amansar burro bravo, aluno na escola de mestre João Pereira Coelho e, nas horas vagas, vendedor de broa nas portas dos circos que passavam, de tempos em tempos, pelo Arraial. Em 1882, Benjamim, aos 12 anos, que tinha o apelido de Beijo, aproveitou que seu pai estava a amansar burro bravo e fugiu com o Circo Sotero Vilela. Após ingressar no modo de vida da família circense, a fantasia se defrontou com trabalho, disciplina, responsabilidade, hierarquias, conflitos e dificuldades. Mas também veio a sua primeira chance de se colocar na figura do palhaço no papel de “palhaço-cartaz” do circo. Benjamim saía montado a cavalo com a cara enfarinhada anunciando o espetáculo e cantando chulas. Essa era uma técnica de divulgação tradicional do circo: às vezes, o palhaço saía montado num boi bem magrelo ou num burro.

Para aumentar a publicidade, as crianças que gritassem mais alto anunciando o espetáculo eram marcadas com giz, podendo assistir ao circo de graça. Mas segundo seus relatos, foi submetido a uma disciplina no circo, e espancado muitas vezes. Já adulto sofria represálias devido às suspeitas de que a esposa de Sotero o estava traindo com Benjamim. É possível que, na condição de negro filho de escravo, Benjamim recebesse um tratamento mais severo, mas não iremos aprofundar essas possibilidades discussão aqui. Cabe, no entanto, salientar que as práticas disciplinares dentro da organização familiar do circo eram rigorosas mesmo para seus próprios membros, a ponto de motivar diversos casos de fugas dos próprios familiares e a intervenção policial para inibir os excessos de violência denunciados pelos habitantes locais.

Como diz o próprio Benjamim, “meu destino era fugir. Destino de negro...”, (SILVIA, 2007, p. 98) e ele fugiu de Sotero e se incorporou a um grupo de ciganos, depois fugiu mais uma vez, quando descobriu que estes tinham intenções de vendê-lo como escravo. No trajeto de fuga dos ciganos foi preso por um fazendeiro que julgou que Benjamim fosse escravo fugido de uma fazenda próxima. Benjamim, sem ter documentos para comprovar sua condição de liberto, exercitou saltos e demonstrações de acrobacias, com isso comprovando que trabalhava no circo. Esse episódio diz muito sobre o lugar do palhaço na sociedade, Benjamim viveu uma situação de constrangimento extremo. Aparentemente convenceu o fazendeiro que, segundo Silva, devia considerar comum a presença de negros nos circos de então. A autora salienta que o acervo técnico de Benjamim, aprendido no circo, o salvara dos apuros da escravidão, uma situação com todas as condições para desenvolver cena de palhaçaria.

Segundo Benjamim, após esse episódio, ainda caminhou como mendigo por várias vilas até chegar a São Paulo, entre 1885 e 1886. (SILVA, 2007) Outra conexão típica para o palhaço: a situação e a condição da mendicância. Ao longo da virada do século XX, toda uma palhaçaria foi desenvolvida em torno de um tipo com características de mendigo, o que veio a dar, inclusive, no mais popular palhaço do cinema de todos

os tempos: Charlie Chaplin. A maioria dos historiadores explica esse fenômeno pelo acúmulo, nas cidades recém-industrializadas, de mendigos, desempregados, vagabundos, bêbados, pessoas que optaram pela marginalidade ou foram marginalizadas e que, por diversos motivos, não eram absorvidas pela economia urbana. Mas Benjamim teve sorte e conseguiu se empregar num circo de pau-a-pique, dirigido pelo norte-americano Jayme Pedro Adayme, com um salário mensal de 24\$000 réis, o que não era desprezível, pois, a título de comparação, seu pai, Malaquias, havia juntado 23\$000 réis durante a vida para comprar sua liberdade. Benjamim ainda iria ganhar muito mais por mês. Em vez de caçador de escravos fugidos como o pai, virou um caçador de risos, e através desse ofício ascendeu de sua condição social. (SILVA, 2007)

Fico curioso com o cartaz de uma das companhias circense em que Benjamim trabalhou até 1888 pela oportunidade que dá para se investigar o uso do termo *clown* no Brasil. Entre os artistas anunciados estão “três *clowns*, 1 palhaço”. Neste caso, palhaço e *clown* parecem estar sendo empregados com sentidos diversos, embora existam vários outros exemplos de anúncios no século XIX, nos quais *clown* e palhaço parecem estar sendo empregados como sinônimos. Como mencionei no primeiro capítulo, tenho um cartaz anunciando a presença do Circo Phenomenal em Salvador em 12 de dezembro de 1896. Entre as promessas do espetáculo estão: “Verdadeiras novidades!” “Exibição dos engraçados palhaços africanos”, “15 minutos de gargalhadas”, “Modinhas, ditos chistosos, etc., etc., pelos apreciáveis *clowns* africanos”. “Três palhaços farão rir a bandeiras despregadas”. “O festejado Olívio apresentará ao público uma grande Abestruz”. “O mesmo artista desempenhará pela primeira vez a chistosa cena cômica de sucesso O Fantasma”. E “Terminará o espectáculo a sempre aplaudida pantomima O Carvoeiro”. Neste anúncio, a presença da expressão “palhaços africanos” e “*clowns* africanos” parecem reforçar que “*clown*” e “palhaço” eram empregados com o mesmo sentido, a não ser que queiramos acreditar que havia um número de “*clowns* africanos” e outro de “palhaços africanos”. Mesmo que quiséssemos especular que os “Três palhaços” que “farão rir a bandeiras pregadas” pudessem ser

uma atração à parte da dos *clowns* africanos, é forçar um pouco demais entender a existência de *clowns* africanos e palhaços africanos como duas atrações diferentes nesta programação.⁶

Segundo Silva (2007), o palhaço que era músico-instrumentista era chamado de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, no final do século XIX, cada vez mais de *clown* excêntrico. Possivelmente seguia uma tendência europeia de investir no poder publicitário exercido pelo termo *clown*, irradiada de Londres e Paris, as duas mais fortes capitais culturais do circo. E como foi observado, esse processo se iniciou com a invasão pelos *clowns* ingleses nos palcos de Paris, no início do século XIX. Entre as transformações e adaptações ocorridas com o palhaço de circo no Brasil, Tinhorão acredita ser uma contribuição sulamericana o palhaço-instrumentista-cantor e o palhaço-ator. E o circo-teatro uma invenção da Argentina de 1884 a partir da experiência do Palhaço Pepino 88 representado pelo José Podestá. Silva, no entanto, não concorda que o circo-teatro fosse uma invenção latinoamericana produzida na Argentina, mesmo porque seria inaceitável que apenas uma única experiência pudesse ser responsável por um fenômeno tão rico, complexo e amplo como o circo-teatro, que vinha sendo gestada, ao menos no Brasil, desde a primeira metade do século XIX. Silva (2007, p. 117) frisa que

As definições de palhaço-instrumentista-cantor e palhaço-ator são importantes para se observar e entender a produção dos espetáculos circenses sulamericanos, em especial os brasileiros, que, se não eram originais, de fato acabaram por desenvolver características diferenciadoras das produções circenses europeias e norteamericanas do final do século XIX e início do XX.

Silva (2001, p. 121) ainda considera problemática a afirmação de Tinhorão de que apenas de 1890 a 1910 surgiram muitos palhaços-cantores-compositores-atores, destacando a “elevação de negros talentosos das baixas camadas ao papel de palhaços”, visto que a sua

6 Divulgação do Circo Phenomenal em Salvador 12 de dezembro de 1896, como mostrado na Figura 1.

pesquisa demonstrou claramente a existência de palhaços-cantores-compositores-atores muito antes.

O que importa para nossa observação é que esse foi o cenário da cultura circense brasileira onde surgiria o palhaço negro Benjamim de Oliveira. Outro ponto a ser ressaltado é a questão racial, claro. Existe uma produção acadêmica recente, que vem discutindo como as letras de muitos lundus e modinhas, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, eram carregadas de preconceito racial. E como os palhaços frequentemente usavam essas canções como elemento de suas cenas cômicas, ou seja, a comicidade de muitos palhaços de circo do início do século XX estigmatizava e estereotipava a população negra. Veremos mais adiante a posição de Benjamim em relação ao racismo de sua época pela peça *O negro e o frade*, de sua autoria, onde denuncia que a ideologia do racismo se amparava no poder econômico.

Um episódio que merece a nossa atenção aconteceu numa ocasião em que acompanhando o circo de Frutuoso, numa temporada, o palhaço principal da companhia, cantador de lundus e tocador de violão, Antônio Freitas, segundo Benjamim, “um dos fatores de sucesso do espetáculo”, adoeceu e os outros artistas, sabendo do tamanho da responsabilidade em substituí-lo, se esquivaram e sobrou para o negro da turma. Então aconteceu um fato que tem a maior importância na carreira de um artista cômico: a experiência de fracasso de um palhaço diante de sua plateia. Benjamim compartilhou, sem nenhuma cerimônia, a tragédia das suas primeiras apresentações no picadeiro substituindo um palhaço experiente e popular:

A vaia [...] vaia como poucos terão ouvido na sua vida! Se pudesse, sairia do palco. Mas eu estava preso por contrato e daquilo dependia o meu pão... Na segunda noite a coisa foi pior. Na primeira apenas gestos e assobios; na outra, batatas e ovos. [...] Seguimos, depois, para Santos. E em Santos, quebraram-me a cabeça. [...] Um português, certamente admirador do Freitinhas, jogou-me um patacão. E eu fui retirado de cabeça quebrada do picadeiro. (SILVA, 2007, p. 128)

Benjamim seguiu sendo palhaço sem graça e vaiado, pedindo inclusive para ser retirado, mas Frutuoso exigiu a sua permanência até

que, depois de algumas semanas, Freitinhas retornou. Mas Benjamim continuou, agora contracenando como auxiliar, de modo a ressaltar as graças do outro. Mas Frutuoso não era ingênuo e nem louco e sabia que Benjamim tinha os pré-requisitos para atuar como um palhaço profissional: era acrobata, tocava, cantava, dançava os lundus, maxixes e havia nos últimos sete anos convivido e aprendido com outros artistas palhaços que não eram “tipicamente” de origem “popular negra.” Desse modo, Benjamim reunia uma formação brasileira e internacional diversificada em termos de práticas e técnicas artísticas. (SILVA, 2007, p. 130)

Benjamim relatou que, em torno de 1895-1896, já era palhaço famoso (SILVA, 2007) e é provável que exercesse a função de ensaiador desde antes de 1899, quando é possível encontrar uma propaganda informando sobre sua participação também como ensaiador em um circo que se apresentava em São João Del Rei, Minas Gerais. É preciso entender um pouco essa função fundamental para a realização do espetáculo circense. O ensaiador desempenhava o papel mais próximo do que hoje se reconhece como diretor. Não existia a figura do diretor ao longo do século XIX e boa parte do XX. Tanto no teatro quanto no circo, quem exercia a função de dirigir a encenação, ou a *mise-en-scène*, era chamado de ensaiador. Sendo que, normalmente, quem ocupava essa função era o diretor-proprietário do circo ou da companhia de teatro, ou um artista com reconhecida experiência e competência teatral ou circense. Para entendermos a natureza do trabalho envolvido na direção de um espetáculo de circo, em especial a palhaçaria que se desenvolveu no interior do circo moderno, seria importante sublinhar que características acompanham esta forma de espetáculo. Bolognesi (2003, p. 30-31) fornece um excelente apanhado dessas características quando discorre sobre as diferenças entre o circo da antiguidade romana e o circo moderno:

As aptidões circenses ganham um caráter espetacular porque nelas estão contidos os seguintes elementos: (a) a habilidade propriamente dita, quando o artista domina a acrobacia, o trapézio, o equilíbrio, os truques de magia e prestidigitação, o controle sobre feras; (b) a

coreografia, que confere às habilidades individuais ou coletivas um sentido na evolução temporal e espacial; (c) a música, que contribui para eficácia rítmica dos elementos anteriores; (d) a indumentária, que completa visualmente o propósito maior do número; (e) a narração do Mestre de Pista, que se converteu em ingrediente especial para a consecução do tempo dramático, enfatizando os momentos da apresentação, o seu desenvolvimento, o clímax e o conseqüente desfecho.

Além dessas características, Bolognesi lembra que o riso e a morte dão ao circo um registro emocional único e contraditório. Ou seja, a comédia e a tragédia têm presença garantida. O riso dos palhaços, números cômicos e melodramas, muitas vezes interpretados pelos palhaços mais experientes, contrastam com o risco de morte com os números de salto mortal, trapézio e animais selvagens. Sabendo que estes são elementos básicos do espetáculo circense, imaginem a dimensão da tarefa de um ensaiador. Tendo essa dimensão em mente, é fácil compreender que os diretores dos circos com frequência contratavam ensaiadores de fora, às vezes, até do teatro. Mas na maioria das vezes, a missão era delegada a um dos artistas da companhia que dominasse o conjunto das linguagens artísticas utilizadas, o movimento dos atores e artistas circenses, o som, a iluminação etc.

Um dos objetivos principais do ensaiador era tornar compreensível o espetáculo para os espectadores. A tarefa do ensaiador incluía, além da direção dos elementos de composição da encenação, como objetos de cena e movimentação dos atuantes, o controle dos horários. Imaginem, por exemplo, que na ocasião das apresentações do Circo zoológico brasileiro, em Minas, Benjamim tinha que ensaiar a atuação de 60 pessoas, tornando compreensível um espetáculo feito de 16 quadros e 14 números. Vejamos que consistência dramatúrgica havia na produção de um espetáculo circense da época, de acordo com Silva (2007, p. 156-157):

Não se pode negar que havia um texto e uma trama, não só para as pantomimas, que eram uma parcela grande do espetáculo, mas, também, para as próprias entradas ou cenas cômicas e os sainetes, baseados em enredos montados para representação de atores, particularmente

com os personagens palhaços. Acontece que eram enredos de difícil controle pelas autoridades competentes da censura, ou mesmo pelos letrados, devido ao seu alto poder de improvisação. Aqueles artistas, apesar de seguirem um enredo (aprendido oralmente ou através de um texto escrito), acabavam por 'reescrevê-lo' no palco/picadeiro, uma produção em 'ato' que incorporava os temas contemporâneos e os costumes locais, mesmo para aquelas adaptações de textos dramáticos ou literários [...] Essa forma de representação e improvisação, além de possibilitar uma maior proximidade entre artista e público, transformava-o em coautor do texto ou enredo, um problema para os que pretendiam que o teatro fosse texto, representação e uma função,

Mas toda essa carpintaria dramática da encenação passava despercebida por diversos críticos e letrados da época. Silva (2007) observa a invisibilidade do valor dramático das pantomimas e, particularmente, da atuação dos palhaços, especialmente por parte dos críticos de arte e da elite letrada da época, como Machado de Assis e Arthur Azevedo. Grosso modo, para eles, até o início da década de 1910, apenas o teatro, que apresentava comédias, dramas e óperas líricas, reunia as condições para exercer uma influência civilizatória nos espectadores, enquanto o circo era apenas o lugar do riso fácil. Dito de outra forma, o teatro era o lugar do riso culto, ou seja, riso com cultura, e o circo do riso fácil, sem cultura. Esse tratamento do riso do circo como pertencente à ordem do não sério, do nada, como argumento para justificar sua associação a um não conhecimento ou não saber, não consegue apreender que a força de qualquer riso reside exatamente nessas qualidades. Estabelecerei algumas pontes com movimentos teóricos do riso para refletir sobre o que pode ter escapado ao olhar desses letrados sobre o riso das plateias dos espetáculos circenses.

Se o fenômeno do riso é espontâneo, o mecanismo de produção do riso não o é, e nem a arte de fazer os outros rirem. Particularmente, o modo como o palhaço caça o riso é fruto de uma técnica precisa. Exige a busca de uma eficácia técnica específica, o esforço da operação artística cômica e o aperfeiçoamento desta comicidade dependem de condições que permitam uma prática contínua. Ademais, veremos no último capítulo como na própria filosofia contemporânea o riso, ao

sinalizar a existência de um mundo não sério, passa a ser visto como o próprio lugar de expansão de horizontes de realidades. Na medida em que o universo do não sério constitui também parte da realidade vivida, a filosofia quando exclui da sua vista esta vasta paisagem humana se torna parcial e limitada. O fato de o riso ser a expressão, segundo a maioria dos pensadores contemporâneos, do impensável e do não lugar (Foucault), do não sério e da ausência de sentido (Freud e Levi-Strauss), do nada (Ritter), do não saber ou não conhecimento (Bataille), da desrazão (Nietzsche), não destitui o riso do poder de manifestar uma forma de apreender o mundo, de um modo de produzir lógicas. Verena Alberti (2002) aprofunda este assunto em seu primoroso estudo sobre o riso e o risível na história do pensamento da antiguidade ao mundo contemporâneo.

Alberti (2002) discute em seu estudo sobre as relações entre o riso e a história do pensamento como o riso associado ao “nada” aparece em dois movimentos principais. No primeiro, onde o próprio Sigmund Freud o situa, o riso estaria em contraposição ao sério, ou seja, o riso e o risível são vistos como um “nada” que remete ao sem-sentido (*nonsense*), revelando operações do inconsciente, do não sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério. Eles dizem respeito também, sobretudo na ótica das ciências humanas, ao espaço em que se experimenta uma transgressão da ordem social ou da linguagem normativa. Para o filósofo alemão Joachim Ritter (1903-1974), saber rir, saber colocar o boné do bufão, é se situar no espaço do impensado. O riso seria a outra metade da sociedade ou da linguagem, indispensável para apreender a sua totalidade. Para Freud (1960), a totalidade da vida psíquica. Mas, parece que Machado, não compreendia o riso gerado nos circos dessa maneira, o riso que tinha valor para ele era um “riso culto” que não acontecia nos circos, mas apenas nas comédias encenadas nos teatros. Enquanto Baudelaire preferia o cômico absoluto que via na palhaçaria dos ingleses, Machado parecia preferir o cômico significativo que aparecia nos teatros.

O segundo movimento, do qual fazem parte Friedrich Nietzsche e Georges Bataille, relaciona o “nada” do riso à cessação do ser, não

mais à metade não séria ou inconsciente do ser, mas à própria morte. Alberti (2002) chama atenção de que estas visões não são excludentes entre si. Além do mais, para Bataille, não só a morte, mas também o desconhecido fazem rir. Este segundo movimento parece tocar particularmente na colocação de Bolognesi (2003) do circo como lugar que guarda o registro único do riso e da morte. Estas reflexões demonstram quanta riqueza vinculada à apreensão da totalidade da experiência humana pode estar presente na experiência do riso dos espectadores dos espetáculos de circo e, portanto, do palhaço, responsável pelo evento cômico principal:

O riso torna-se necessário seja para ultrapassar os limites do pensamento sério e tornar positivo o não-sério banido como ‘nada’, seja para ultrapassar os limites do ser e fazer a experiência refletida do não-saber, ou, como quer Nietzsche, tornar possível a ‘gaia ciência’. Ele passa a ser uma solução tanto para o pensamento aprisionado nos limites da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência. Pelo riso atingimos a *não-razão* e a *morte* – dois dos objetivos cuja atualidade histórica está atrelada às exigências do pensamento moderno. (ALBERTI, 2002, p. 23-24)

Uma caracterização da definição do riso associado a uma positividade cultural, um “riso culto”, não se apresenta, a não ser como a sua negação, em nenhuma das duas correntes de pensamento moderno apresentados sobre o riso. A segunda corrente pretende libertar a noção do “nada” do riso, até mesmo da posituação do não sentido, ou seja, da necessidade de sua definição estar atrelada à negação de um valor preexistente. As diferenças que estão sendo apontadas se dão a partir das definições das qualidades do “nada” encontradas no riso e no risível. Uma corrente adere ao não sério, ao não sentido e ao inconsciente, e deve ser vista como um fenômeno de anticultura, anti-normativa e transgressiva. A outra enfatiza a sua associação à morte e ao desconhecido. Ambas decorrem de um ponto pacífico comum que vê o riso vinculado à experiência do “nada”. Ao menos diante destas duas correntes de pensamento moderno sobre o riso, parece não haver espaço para a definição de um “riso culto”, como a de Machado.

Essas asserções indicam que é possível empreender uma discussão filosófica profunda quando apreendemos a complexidade do riso e lançam luzes sobre a complexidade que cerca o riso e, conseqüentemente, o trabalho de cômicos e palhaços e o fenômeno de sua recepção. Por que, afinal, esta figura artística busca, a todo custo, – às vezes por um preço tão alto – produzir este fenômeno aparentemente tão pouco importante? Vamos acompanhar agora alguns aspectos de alguém que, sem ser teórico do riso, era especialista em obter o riso das pessoas de sua época, observando a palhaçaria de Benjamim de Oliveira, um palhaço brasileiro negro da virada do século XX.

ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE BENJAMIM DE OLIVEIRA

No dia primeiro de dezembro de 1901 o jornal *O Estado de São Paulo* estampava uma foto da “estrela” do Circo Spinelli que se apresentava no Largo da Concórdia em São Paulo. (SILVA, 2007, p. 185) A foto da estrela principal – e isto diz muito a respeito da importância e centralidade que o palhaço adquiriu no espetáculo circense a partir da segunda metade do século XIX – era de um negro vestido de *smoking*, com várias medalhas penduradas ostensivamente e com “ares aristocráticos”, demonstrando, entre outras coisas, uma ascensão social rara para um filho de escravos. Segundo Silva (2007), as medalhas provavelmente eram fruto de homenagens dadas por autoridades das cidades ou representantes de classes, pois havia uma tradição de premiar os artistas circenses, quando atingiam certo êxito e popularidade, com placas e medalhas, frequentemente de ouro. Embaixo da foto do negro estava escrito “Benjamim de Oliveira”. E embaixo de Benjamim de Oliveira estava escrito “clown”.

Era raro um negro no Brasil da virada do século XX ascender socialmente, mas um negro ascender por meio da profissão de palhaço não era exatamente raro, era quase impossível, irresistivelmente virou

notícia. Pois no início do século XX, o palhaço-cantor, apesar de ser personagem querida e cortejada pelo povo, não tinha cotação ou a menor entrada nos salões. (SILVA, 2007) Talvez fosse fenômeno comparável a certa fase de Wilson Simonal (1938-2000), o cantor negro brasileiro de maior sucesso na década de 1960 e 1970, que ameaçava ultrapassar o próprio rei Roberto Carlos se sua carreira não fosse repentinamente interrompida. Ou, comparável a Pelé, e poucos outros, que adquiriram, além de fama, riqueza a partir da segunda metade do século XX. Talvez a singularidade do fenômeno Benjamim de Oliveira, de seu sucesso e de sua popularidade em pleno início do século XX, significasse uma novidade merecedora de destaque em *O Estado de São Paulo*, de 1901, incluindo a sua foto. A escolha de publicar a foto de um negro com “ares aristocráticos”, e não apenas o anúncio do circo, em mais de nove mil exemplares do jornal, era extraordinária.

A imagem de Benjamim estava sendo veiculada não apenas pelos espetáculos circenses, mas pelos novos meios de comunicação de massa constituídos no início do século XX: jornais; cartazes de rua; e livretos de modinhas contendo as letras de lundus, canções e outros gêneros e ritmos musicais populares; o cinematógrafo; e a recém-criada indústria fonográfica, na forma de gravação em cilindros e depois discos chamados “chapas”. Os grandes anúncios em jornais e os cartazes de rua dos circos tinham a intenção de alcançar uma população iletrada e o grande número de imigrantes que se encontravam na cidade, estrangeiros que não dominavam o português, daí o uso abundante de imagens e técnicas visuais de comunicação, e o uso de termos estrangeiros como *clown*. Mas, se o estrangeirismo era fator de atração do público, o nacionalismo também o era, numa república recém-criada, ávida para eleger e consolidar símbolos que poderiam definir e representar a identidade nacional, a nossa “brasilidade”, para usar o termo usado da época. Isso afetou a própria forma como o palhaço Benjamim passou a ser divulgado nos anúncios do circo: um “*clown* brasileiro”, mas também um *clown* negro numa época em que o racismo científico pontificava que ele pertencia a uma “raça inferior”. Tínhamos decerto uma contradição, como tantas outras quando se trata

da questão racial no Brasil e dos significados do palhaço no mundo. Infelizmente, não se trata de aprofundar aqui esse assunto. Quero apenas concluir que a expressão “*clown* brasileiro” resolvia a equação unindo a referência inglesa à nossa nacionalidade. Ora, já vimos essa operação de apropriação com finalidades publicitárias ser adotada pelo cômico francês J. B. Auriol que, como diversos outros cômicos de Paris, influenciados pelo sucesso dos *clowns* britânicos a partir da década de 1830 nos palcos parisiense, substituiu o termo *grotesque*, que o divulgavam, por *clown*.

Segundo Silva (2007), podemos observar, àquela altura, novas transformações e releituras dos termos e suas relações com as funções e distintas tarefas das personagens cômicas, que sempre recebiam a influência dos padrões que os europeus, e, às vezes, norteamericanos, estabeleciam. Parece que naquela virada de século já circulava a definição do *clown* como pintado e vestido de modo elegante, em contraste com o *augusto* ou *tony de soirée*, que reunia as características de maltrapilho, ingênuo e astuto e, às vezes, tinha seu nome acompanhado pelo adjetivo “imbecil”. Outras distinções podem ser delimitadas, mas, para os objetivos que persigo, não considero necessário aprofundar essa terminologia, mesmo porque ela vai variar muito de acordo com o período, o circo, o lugar do Brasil e até mesmo o evento, e não estou aqui me atendo a nenhum grupo ou período em particular que justifique caracterizar um modelo pormenorizadamente. Mais importante é reconhecer que Benjamim de Oliveira está inserido num período em que palhaços-cantores, como ele, no Brasil da virada do século XX, desfrutavam de uma privilegiada condição para divulgar e comercializar suas carreiras de autores, compositores e intérpretes nas suas turnês com os circos, conquistando um público cada vez maior. Não imaginavam que, com isso, estavam abrindo o caminho para o florescimento do poderoso mercado cultural da música popular brasileira. De novo saliento que um negro como Benjamim de Oliveira esteve à frente desse processo histórico tão significativo.

Para quem queria ser cantor, o lugar do circo e as condições que reunia eram tais, na virada do século XX, que investir numa carreira

circense e de palhaço-cantor era um dos meios mais certos “para que a sua produção e imagem artística ganhassem visibilidade e popularidade.” Os empresários por trás das publicações e dos discos sabiam disso, como foi o caso com o trovador popular negro Eduardo Neves, que chegou a fazer parceria com Benjamim, pois a “produção do circo como espetáculo, que pressupunha a incorporação ao seu repertório de temas que o público preferia, assim como de artistas de sucesso, possibilitava que vários deles, como Eduardo, atingissem a dimensão dessa popularidade.” (SILVA, 2007, p. 205)

As chamadas pantomimas da programação dos circos adequavam as produções herdadas do teatro para o público heterogêneo e múltiplo que circulava cada vez mais pelo espetáculo circense, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro. Para isto, particularmente os artistas como Benjamim manipulavam uma multiplicidade de linguagens para realizar adaptações, paródias de vários textos, assim como recriações cômicas de suas próprias invenções e de outras obras de gênero literário. Podemos destacar um aspecto da atuação de Benjamim que ajudava na sua divulgação: ele não tinha rival nos papéis cômicos e nas pantomimas. Na sua apresentação de *Os Guaranis* – uma paródia cômica de *O Guarani*, de José de Alencar –, em 1903, Benjamim atuou no papel de ninguém menos que Peri, portanto um “índio negro”. A crítica destacou que as danças apresentadas causaram tanto entusiasmo que foram repetidas três vezes. Essa peça se tornou parte do repertório do Circo Spinelli, até 1910, sempre com Benjamim fazendo o papel de Peri. É interessante notar que em outra matéria, possivelmente paga, ele era divulgado como quem desempenhava o papel de palhaço e alguém sem rival nas pantomimas, enquanto Cruzet era divulgado como *clown*. Em resumo, tinha dança e comicidade o suficiente para ser chamado ora de palhaço ora de *clown*, além de um exímio pantomimo, essas eram as três características que podemos associar a sua palhaçaria até então, fora o seu talento como acrobata, cantor e compositor.

A estrutura dramática que dominava a maioria dos circos contava com uma primeira parte, feita de um conjunto de números acrobáticos e de variedades, sendo reservada para a segunda parte uma representa-

ção teatral, que era chamada de pantomima. Pelas fontes pesquisadas por Silva (2007), os primeiros a adotarem o termo circo-teatro para o nome de suas empresas foram Jean François e Albano Pereira. Apesar da fala não ser novidade nos espetáculos circenses, a partir da primeira década do século XX, passa a haver um crescente investimento em tramas e enredos exclusivamente com diálogos. Tanto Eduardo das Neves como Benjamim de Oliveira e outros circenses, contribuíram para a consolidação desta forma de produzir a representação teatral no espetáculo, articulando uma multiplicidade de linguagens artísticas que veio a ser cunhada de circo-teatro. A primeira parte tinha uma programação mais associada à forma tradicional do circo, feita de uma variedade de números curtos, a segunda unia e engajava os mesmos artistas num grande número de pantomima que se apropriava de outros gêneros musicais, teatrais e literários, com o uso cada vez maior do diálogo.

Benjamim, depois de ter sido ensaiador e diretor de *Os Guaranis* em São Paulo, retornou para o Rio de Janeiro, em 1905, como sócio de Afonso Spinelli responsável pela parte artística, conquistando uma condição empresarial que ampliava as suas possibilidades de empreender inovações e explorar ainda mais o gosto do público. Benjamim produziu cada vez mais paródias, adaptações para o palco/picadeiro e foi autor de muitas peças encenadas no Circo Spinelli, se tornando protagonista da teatralidade circense e do tipo de espetáculo expresso pelo circo-teatro. A sua primeira peça escrita e montada foi *O Diabo e Chico*. Benjamim foi responsável pela totalidade da peça, anunciada como mágica ou farsa-fantástica, inclusive pelo diálogo e pelas letras das músicas. A peça, apesar de não ter sido encontrada, deveria já ter uma consistência de porte, já que os artistas inicialmente resistiram fazê-la sem ponto, uma das condições impostas por Benjamim. A instituição do ponto era prática corrente nas apresentações teatrais até então. O ponto tinha uma responsabilidade correspondente a um “ensaiador” em cena, ou seja, além de ser o único que tinha todo o texto, orientava as pausas dos atores, as entradas e saídas, a iluminação, a sonoplastia, a subida e a descida da cortina e acompanhava todo o andamento do espetáculo para que a apresentação ocorresse conforme ensaiada. Isto

tudo de um lugar invisível para a plateia, apenas aparecendo para os atores a sua cabeça.

Com o sucesso da peça, Benjamim partiu para sua segunda farsa-fantástica: *O negro do frade*. Esta peça tinha dois atos, dois quadros e a apoteose, com 14 números de música, sendo o papel cômico confiado ao ator teatral Pacheco. O enredo envolvia diabos, confusões, música, amores, traições, todos os elementos melodramáticos, mas também incluía temas do cotidiano da população da cidade do Rio de Janeiro. Benjamim interpretava o “herói” da peça, um negro pobre e seresteiro chamado Arlipe, que se apaixona por uma moça branca, filha de um coronel fidalgo. A farsa atacava de frente os preconceitos que recaíam sobre os negros e denunciava que se sustentavam em uma hierarquia de classe, aliás, ao modo da ideologia da democracia racial. O pai da moça interdito a relação dos dois em favor de um fidalgo branco, porém quando este empobrece e o negro Arlipe enriquece por uma herança deixada pelo Frade, o pai muda de atitude incentivando o casamento com o negro. Essa mesma peça foi encenada em diversos outros circos até a década de 1920 com o nome *O filho do padre*.

O próximo empreendimento foi *A filha do campo*, anunciada como uma farsa-fantástica-dramática composta por três quadros e ornada com 17 números de música. Depois veio outra farsa-fantástica, *O colar perdido*, com 36 números de música escritas pelo maestro Irineu de Almeida. Na trama, apareciam os temas do amor, traição, morte, pobres e ricos, moralismo e ética, costurados com humor, sátira e música. Pensando em algumas das principais personagens que aparecem em *Os guaranis* e nas primeiras farsas-fantásticas de Benjamim, temos o índio Peri, o diabo (*O diabo e o Chico*), o negro pobre seresteiro Arlipe (*O negro e o frade*) e o camponês Leandro (*A filha do campo*). Acho no mínimo provocante que os quatro personagens, índio, diabo, o negro e o camponês, sejam referências de tipos humanos, sociais e simbólicos que pertencem a um lugar social desprivilegiado (negro), moralmente reprovável (diabo), marginalizado e expropriado ou desterrado (índio) e pobre (camponês). Existe uma relação estreita entre esses tipos e o lugar do palhaço no imaginário da época. A consciência de Benjamim

desse “lugar simbólico” permite que ele extraia dali um banquete de comicidade, denunciando e expondo os preconceitos e interdições morais e sociais em torno dos excluídos, pobres, vagabundos, marginais, maltrapilhos, enfim, as pessoas vistas como perdedores, delinquentes, feios, maus e desintegrados à cidade e da sociedade.

Já vimos a antiga associação do palhaço ao diabo nos mistérios e teatros morais cristãos europeus, e ao camponês na própria constituição da palavra *clown* e *palliage* em fins do século XVI, e agora a associação ao índio e o negro no Brasil da virada do século XX. Enfim, o “lugar marginal” do palhaço é óbvio. Como um dos princípios do palhaço é estabelecer um gancho familiar com a mente do seu espectador, Benjamim foi astuto em perceber a fonte de comicidade que essa imagem poderia gerar. Ao mesmo tempo, temos a marca da liberdade sincera de brincar com os próprios desejos e fantasias, atitude mencionada anteriormente pela palhaça americana Hilary a respeito de certa maturidade que adquiriu com o tempo:

— eu era livre o suficiente para encontrar a minha própria ridicularia e brincar com meus desejos e amores a um ponto extremo. Porque para mim palhaço é sobre esses extremos, é sobre engajar plenamente em cada emoção, em cada desejo. (CHAPLAIN, 2007)

É possível imaginar que em *O negro e o frade* a fantasia de Benjamim estava projetada na personagem de um negro seresteiro pobre que se apaixona por uma branca filha de um coronel fidalgo, tema este, do amor entre homens negros e mulheres brancas, normalmente interditas pelos padrões vigentes de sua época, muito frequente também nas letras de lundus e chulas da época, segundo Silva (2007).

Silva (2007) detectou uma virada na visão da elite cultural e letrada sobre os espetáculos circenses a partir do final da década de 1910 e atribuiu esta virada a uma influência que partia de um de seus membros mais populares, o dramaturgo revisteiro de sucesso, com lugar na Academia Brasileira de Letras, Arthur de Azevedo. O tom da crônica que publicou em 1907 veio a induzir um novo olhar sobre os

espetáculos circenses, sendo o circo-teatro desenvolvido por Benjamim de Oliveira no Circo de Spinelli como o lugar que representava esse novo momento da produção do entretenimento na capital federal. Aproveitarei para transcrever o trecho que apreende indícios da palhaçaria de Benjamim no texto de Azevedo e que pretende registrar a presença de um “novo” circo-teatro realizado no Brasil:

Um dos Perys, o mais novo, creio, faz-me rir a perder no papel do Velho Ayres, do ‘*Guarani*’. Sim, que eles representam o ‘*Guarani*’... em pantomima. Não digo que a peça arrancasse exclamações de entusiasmo a José de Alencar e Carlos Gomes; faz, porém, as delícias dos frequentadores do Spinelli, que acompanham com um interesse febricitante as aventuras idílicas de Peri e Ceci. Pery é o Benjamim. Este nome é do mais popular dos artistas do circo Spinelli. É um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de ‘*clown*’, me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para um circo, na Cidade Nova. Ele não é só um saltador admirável, um emérito tocador de violão, um artista que faz da cara o que quer, parecendo ora um europeu louro como as espigas do Egito, ora o índio apaixonado pela filha de D. Antonio de Mariz, ele é o nosso Tabarin; são dele as farsas que se representam no circo Spinelli, e ainda agora, ‘O Colar Perdido’, a última delas, que lhe valeu um formidável sucesso. Prometi voltar, e voltarei atraído, principalmente, pelo Benjamim, que desejo conhecer melhor. (AZEVEDO apud SILVA, 2007, p. 231)

O primeiro aspecto que me chama atenção é que havia outros cômicos na peça que geravam o riso, e Benjamim como ensaiador certamente ajudou a ensaiar as ações desses atuantes. A forma teatral da pantomima é reconhecida por Azevedo, que era um conhecedor maduro das tradições teatrais de sua época e ele mesmo se tornou um dos mais populares escritores de comédias ligeiras. Benjamim é reconhecido como o mais popular dos artistas do Spinelli, ou seja, a estrela do circo. Um *clown* que parece Otelo é um comentário bastante curioso, uma vez que estabelece um vínculo entre uma figura cômica de tradição popular e uma personagem de uma tragédia clássica de um dramaturgo considerado sério, William Shakespeare.

A habilidade de saltador, portanto acrobata, é pontuada, assim como Benjamim foi considerado um emérito tocador de violão. Seu domínio da comicidade física lembra os comentadores das apresentações de Grimaldi, pois segundo a percepção de Azevedo (apud SILVA, 2007, p. 231), Benjamim era “um artista que faz da cara o que quer, parecendo ora um europeu louro como as espigas do Egito, ora o índio apaixonado pela filha de D. Antonio de Mariz, ele é o nosso Tabarin.”⁷ E, finalmente, ele é o autor das farsas apresentadas no Spinelli – a autoria dramática das encenações como um todo já não era uma característica de Grimaldi, que desenvolveu toda a sua palhaçaria em torno das pantomimas escritas por outros dramaturgos, embora tivesse desenvolvido inteiramente muitos números e certamente contribuído na elaboração de diversas cenas inteiras. Benjamim, diferente de Grimaldi, desfrutou da oportunidade de escrever pantomimas ou farsas inteiras, várias.

Como sugere Silva (2007, p. 235), é possível que o fato do circo estar se consolidando no circuito da produção e do consumo de massa dos bens culturais da capital federal levasse o cronista a um novo posicionamento em relação à produção de Benjamim. Há um comentário de outro cronista que não se identificou, sobre a apresentação de *O colar perdido*:

A segunda constou da peça ‘O Colar Perdido’, que participa da mágica, da farsa, da opereta e da pantomima. É um gênero, pode-se dizer, criado pelo popular Benjamim, o Tabarin do Circo Spinelli. A peça é representada ora num pequeno palco, erguido no fundo do circo, ora no próprio picadeiro. É uma história muito complicada, em que entram incêndios, assassinatos, naufrágios, crianças perdidas, feitiçarias, o diabo! O colar perdido pela princesa Esmeralda, filha do rei 69, dá lugar a tais extraordinárias aventuras, e o maestro Irineu de Almeida pôs em música uns versos tão fantásticos como a peça. No papel de

7 Tabarin foi o nome assumido pelo mais famoso charlatão de rua parisiense, Anthoine Girard (1584 – 1633), que divertiu o público na Place Dauphine, pelo diálogo ridículo com seu irmão Philippe (como Mondor), com quem ele colheu uma safra de ouro pela venda de medicamentos charlatães por vários anos após 1618.

Leandro, camponês, o Benjamim foi a alegria da noite. Não abria a boca, não fazia um gesto sem provocar uma gargalhada!

Interessante que o autor deste comentário demonstra dificuldade em classificar a natureza do espetáculo da segunda parte que ele viu, chamado *O colar perdido*, não se decide se se trata de uma farsa, uma mágica, uma opereta ou uma pantomima, e acaba optando por chamá-la de tudo isso ao mesmo tempo. *A princesa de cristal* era outra peça definida como farsa dramático-fantástica. A meu ver, essa confusão, essa dificuldade em determinar as fronteiras entre os gêneros demonstra uma das características recorrentes na palhaçaria, que é certa anarquia dos palhaços em relação às regras que definem os gêneros, classificações e negligência em relação a rigidez das definições. Benjamim não foge, neste sentido, a essa atitude e característica ancestral dos cômicos e palhaços. A referência ao uso de palco para certas cenas e o picadeiro em outras atesta o dispositivo de exploração do espaço cênico. O cronista espectador também menciona que era “história muito complicada, em que entram incêndios, assassinatos, naufrágios, crianças perdidas, feitiçarias, o diabo!” (SILVIA, 2007, p. 235) Tudo causado pelo colar perdido da filha do rei 69. A mesma peça havia sido descrita por outro colunista como “enredo complicado”, mas ao mesmo tempo comovente e divertido. Ou seja, o enredo era rico o suficiente para um letrado achar complicado, mas essa característica não excluía o efeito de comoção, diversão e riso que arrancava da plateia, inclusive do cronista.

As ações cômicas da peça, através das expressões da boca e de gestos que provocavam o riso, também couberam ao palhaço Benjamim de Oliveira no papel do camponês Leandro: a alegria da noite. Não abria a boca, não fazia um gesto sem provocar uma gargalhada! Fazia parte do circo-teatro, nas encenações de pantomimas e melodramas da segunda parte, que os palhaços fizessem os personagens-tipo – galãs, vilões, cômicos – enquanto as mulheres representavam a mocinha ingênua, a cínica e a caricata. Silva discute como os críticos dessa época ajudaram a construir uma memória que estabelecia um ponto de

inflexão, um divisor de águas na história do circo-teatro representado por Benjamim. Uma espécie de mito de origem do circo-teatro brasileiro. Ela discorda, embora reconheça que ele deu uma contribuição significativa na consolidação do circo-teatro brasileiro.

É provável que uma pesquisa semelhante pudesse ser feita em relação a Grimaldi, em torno do qual se construiu uma memória que o marca como o fundador ou pai do palhaço moderno. Mas como este não foi o foco nem o motivo pelo qual me aproximei desse tema, novamente reitero que o que estou buscando com os dois exemplos é extrair indícios, procedimentos, dispositivos e princípios que nos ajudem a perceber que a palhaçaria de hoje existe em grande medida devido a realizações operadas e difundidas por artistas como estes. O fato de terem-se tornado marcos na história da palhaçaria certamente favoreceu a produção de mais informações sobre eles, que chegaram até nós, do que sobre outros artistas, pois as suas carreiras tiveram um impacto diferenciado alcançando uma visibilidade maior. Grimaldi era popular, Benjamim, também. Além dessa popularidade, existe também a força da influência indireta. Por terem se tornado exemplos de sucesso no seu tempo, ambos foram amplamente copiados, tanto em sua técnica de atuação e composição, como foi Grimaldi, quanto em sua dramaturgia cômica, como aconteceu com Benjamim, que teve seu repertório rapidamente incorporado por vários artistas circenses da época. O fato das pessoas imitarem o que faz sucesso, mesmo que por meio de interpretações, releituras e ressignificações, é fator multiplicador, é a força centrífuga da influência de sujeitos vistos como produtores de realizações artísticas exitosas. Benjamim gravou seis discos como intérprete entre 1907 e 1912. Num dos selos dos discos constava “Benjamim de Oliveira – conhecido e popularíssimo palhaço com orquestra.” (SILVA, 2007, p. 237) Além do seu vínculo profissional com as gravadoras, trechos de *Os guaranis* foram cinegrafados, filmados com câmara fixa no palco do Circo Spinelli. A nascente indústria do cinema já estava em plena interação com o cenário circense e não deixou o fenômeno Benjamim de fora.

A popularidade de Benjamim tinha uma característica particular naquele momento de formação de um mercado consumidor de massa. O público que ia vê-lo no Spinelli não era apenas oriundo da população pobre que habitava os bairros de São Cristovão, Engenho Velho, Mangue, Mattoso, Estácio etc., que com certeza preenchiam a maior parte do circo, mas também, de acordo com outro colunista, centenas de pessoas do centro burguês da cidade. Ou seja, sua popularidade alcançava um público social, cultural e economicamente heterogêneo. Após o sucesso da adaptação por Benjamim da opereta *A viúva alegre* no Spinelli, houve críticos que lhe atribuíram o valor de quem era responsável pela fundação do teatro popular no Rio de Janeiro, outros o apontavam como o fundador do circo-teatro brasileiro. Enfim, marcos e rótulos.

Silva (2007, p. 128) critica a matéria escrita por Tony Bolina que tentava convencer o leitor da novidade artística encabeçada por Benjamim e flagra a sua ignorância em relação ao tema de que estava falando:

Nada do que o autor dessa matéria, Tony Bolina, considera como passado ou que tinha sido banido para sempre deixou de existir nos espetáculos circenses, sobretudo pelo próprio Benjamim, que continuou a representar pantomimas e a ser ‘apenas’ palhaço até pelo menos a década de 1930. Os críticos iam construindo um consenso, fazia-se necessário diferenciá-lo de um passado circense que não era tão admirado por eles. Além de fazer certo resumo da trajetória artística de Benjamim e de sua produção, colocando-o no centro da ‘moda circense’, a crítica reforça que ele havia se afastado ‘insensivelmente’ das antigas formas de palhaço, procurando negar a sua continuidade artística, bem como dos vários artistas palhaços que trabalhavam com ele.

A frase principal da crítica assinada por Tony Bolina que Silva (2007, p. 246) está apontando é esta:

Talentoso e observador, o Benjamim de Oliveira afastou-se insensivelmente por completo das antigas formas do *palhaço* apegado ao chicote e ao *seu mestre*, uns truques sensaborões que faziam rir as crianças e bocejar as pessoas de bom gosto que procuravam aquelas diversões.

Numa outra crônica, assinada por “Januário”, podemos surpreender a continuidade do trabalho de palhaço de Benjamim, apesar de apresentar um olhar notadamente preconceituoso em relação à opereta *A viúva alegre*:

Há uma franca disposição para o riso. A *orquestra* [sic] agora sob direção de um maestro de verdade, dá-se também ao luxo de executar uma *ouverture*, não de farsa ou pantomima, como antigamente, no tempo em que Benjamim vinha dizer asneiras e fazer momices, mexendo com as crioulas do poleiro e chamando-as de *parente*, mas da opereta mais em voga: *A Viúva Alegre* – a cuja *première* assistimos. (JANUÁRIO apud SILVA, 2007, p. 276)

E no mesmo texto:

Benjamim que fazia Niegus gostou logo da Loló – O povo riu-se, as palmas rebentaram e o Sr. Spinelli vencia mais uma vez. Falou Benjamim, o predileto do Mangue e adjacências em um português estropiado, o que é natural. Não havia ponto, o pessoal todo sabia os papéis na pontinha da língua. O sucesso era geral. Os espectadores das torrinhinhas a cada piada do ex-palhaço dobravam-se em riso e colaboravam francamente com o artista: Ai nego bão, gruda a Lólo negrão. (SILVA, 2007, p. 207)

Esse comentário contém uma pérola. Soa como uma publicidade dirigida a um público de bom gosto e letrado, uma tentativa de separar Benjamim do passado de “farsas” ou “pantomimas”, “asneiras”, “momices” e de um segmento que este autor nomeava “crioulas do poleiro”, a quem Benjamim se dirigia “chamando de *parente*”. Não faltam os risos na descrição desse espetáculo, e a pérola: “Os espectadores das torrinhinhas a cada piada do ex-palhaço dobravam-se em riso e colaboravam francamente com o artista: Ai nego bão, gruda a Lólo negrão.” Esta última oração provavelmente foi pronunciada por espectadores durante o espetáculo. Nessa frase o autor conseguiu construir uma ambivalência digna de um palhaço. Nela há todos os elementos necessários para que o efeito da palhaçaria aconteça: o palhaço, a plateia e o riso. Fica claro que, além do riso, o público tem uma franca colaboração para as ações do palhaço, o que demonstra a receptividade ao amado artista. Isso me faz

lembrar um conselho que Charles Rivel deu numa entrevista: o palhaço deve buscar ser amado por sua plateia. Voltando para a frase, o autor descreveu a atuação de Benjamim como um *ex-palhaço*, obtendo o riso da plateia por meio de suas piadas. Ou seja, Benjamim estava fazendo o que normalmente se espera que um palhaço faça: a plateia rir. Segundo uma das reportagens sobre Benjamim, este relatou o conteúdo de um bilhete encaminhado a ele pelo mesmo autor do comentário anterior: “Amigo Sr. Benjamim, se não soubesse que o senhor tem um coração de *clown* receria tornar-me cacete, mas não receio e venho mais uma vez pedir a sua fraternidade para dois artistas.” (SILVA, 2007, p. 278) Benjamim ajudava a empregar até artistas do teatro, e por isso recebia esse tipo de solicitação, sobretudo de intelectuais e letrados que tinham aspirações de ter peças e revistas encenadas. E note que esta não foi a primeira vez que o autor lhe fez este tipo de solicitação.

Benjamim, assim como outros artistas, seguiu sua carreira desde o início com parcerias e influências encenando peças baseadas no texto falado, inovando a teatralidade circense sem perder suas antigas matrizes, que ele incorporou ao longo de sua formação como artista circense. Até pelo menos a década de 1940 manteve a mesma estrutura de encenar, na primeira parte, números variados em que ele próprio contracenava como acrobata, tocador de violão, reprises de palhaço e pantomima, ficando a segunda parte para peças representadas no palco/picadeiro. A maioria dos circos brasileiros se tornou circo-teatro até a década de 1970. A obra de Silva enfatiza uma teatralidade na formação, atuação e criação de Benjamim, que era compartilhada por muitos dos artistas circenses seus contemporâneos, cuja característica comum era operarem com espetáculos polissêmicos e polifônicos, em que eram exigidos do artista destreza corporal, musicalidade, comicidade, dança e trabalho de ator.

A historiadora esclarece que a opereta *A viúva alegre* de 1910, que se tornou um marco de nascimento do circo-teatro no Brasil – sendo Benjamim apontado como o pai fundador –, revelava uma

[...] organização de trabalho, um modo de produção do espetáculo e um processo de formação/socialização/aprendizagem articulados às

características definidoras e distintivas do grupo circense, que pressupunha, entre outros, contemporaneidade do espetáculo, nomadismo, tradição oral e coletiva. (SILVA, 2007, p. 281)

Tratava-se de uma teatralidade polissêmica e polifônica, uma forma de espetáculo que percorria caminhos de permanência com transformações. A pesquisa de Silva apontou que o circo respondeu ao seu modo à demanda gerada pelo surgimento acelerado de um mercado cultural de massa, a partir do final do século XIX, compondo um público consumidor socialmente heterogêneo e diversificado. Ela arremata que

O próprio modo de organização e produção do espetáculo circense pressupunha, também, a construção do circo como um veículo de massa, considerando o número de pessoas que o assistia, maior que o de qualquer outro espaço de apresentação artística, pelo menos até o advento do cinematógrafo e do rádio, além do tipo de espetáculo variado, em uma multiplicidade de linguagens artísticas, que lançava mão dos principais e mais atuais inventos tecnológicos, como as luzes e as projeções elétricas, se apropriando cada vez mais de novos ritmos e danças. (SILVA, 2007, p. 287)

Podemos, enfim, elencar entre as principais características da palhaçaria de Benjamim, em sua carreira até 1910: destreza corporal – que incluía dança, acrobacia e pantomima; versatilidade cômica que lhe permitia ser considerado tanto *clown* como palhaço e atuar com sucesso numa diversidade de papéis cômicos; habilidade musical que o fazia exímio tocador de violão, compositor e cantor de diversos ritmos e gêneros musicais; imaginação dramatúrgica como autor de mágicas, operetas, paródias, farsas, melodramas, revistas e outros gêneros. Enfim, Benjamim era, como Grimaldi, dotado de uma multiplicidade de linguagens artísticas, com todas as diferenças dos lugares históricos que os separam e a diferença de que Benjamim teve a oportunidade de exercer também a função de ensaiador e autor de diversas encenações de gêneros teatrais diversos, nas quais certamente aproveitou para fazer suas próprias críticas e comentários sociais, apresentando sua visão de mundo.

*

Fui convidado, em 2007, para fazer a minha primeira comunicação sobre palhaçaria e apresentar meu espetáculo solo, *Elefante com farinha*, em um evento, em Fortaleza, que celebrava o aniversário de 77 anos do palhaço Trepinha. Ele estava fazendo um discurso final para a plateia enquanto eu esperava, em meu figurino de Tezo,⁸ para me apresentar em seguida no teatro José de Alencar. Eu o ouço emocionado, enquanto espero para entrar em cena, com meus olhos cheios de lágrimas. Piso no palco na aurora de minha carreira de caçador de riso. Trepinha é um velho caçador de riso. Hoje ele usa muletas para andar, mas quando coloca o figurino e a maquiagem, quando está demonstrando um número, ele larga as muletas e entra num outro estado de disposição física. Será a força lúdica operando no físico? Também chorei quando, lendo as *Memoirs* de Grimaldi, cheguei ao episódio em que narra sua última aparição no palco, numa noite em sua homenagem no teatro Drury Lane, também num ponto da sua vida em que não tinha mais aptidão física para caçar risos no palco.

Vejo um elo entre os dois palhaços, que passa por Benjamim de Oliveira. Vejo Trepinha como a continuação de uma tradição que flui desde Grimaldi, e mesmo de antes, embora uma tradição em permanente mudança, de caçadores de risos. Além das fronteiras culturais, históricas e espaciais, eu vejo elos que os conectam.

8 Tezo: nome dado ao meu palhaço no *Retiro para estudo do clown – o clown e o sentido cômico – introdução à utilização cômica do corpo*, em 1999, conduzido pelo grupo de Lume Teatro.

Capítulo 3

E agora a despedida chegou após uma longa vida dedicada a arte de fazer pessoas rirem. E não era apenas o riso, mas os pensamentos que ela provocava.
(GROCK [WETTACH], 1957, p. 219)



A INFLUÊNCIA DO PALHAÇO NO TEATRO DO ABSURDO

Donald McManus (2010), em seu livro, percorre a influência do palhaço em artistas de destaque no cenário do teatro do século XX, entre os quais Bertolt Brecht (1898-1956), Vsevolod Meyerhold (1874-1940/43), George Strehler (1921-1997), Dario Fo (1924-) e Samuel Beckett (1906-1990). Aqui vamos acompanhar a sua definição de palhaço e como identificou procedimentos e influências da palhaçaria na dramaturgia de Beckett, sobretudo em *Esperando Godot*. O próprio fato de o palhaço ser uma figura reconhecível em todas as culturas sugere que deve haver alguma qualidade essencial que vale a pena ser explorada. Como exemplo da própria diversidade de espectadores alvos da *performance* do palhaço de circos e cabarés, se refere a Grock, de quem toma emprestado uma das frases prediletas para dar título ao seu livro: *No kidding!* (“Sans blâague!”), (Sem brincadeira!). Grock atravessou a carreira se apresentando para plateias que reuniam crianças, trabalhadores, políticos, artistas e intelectuais.

Segundo McManus (2010), os artistas do século XX viram no palhaço uma figura que traduzia o impulso trágico contemporâneo. O procedimento cênico do palhaço tinha uma especial vantagem para atingir dois dos principais objetivos formais do modernismo teatral: quebrar expectativas de sistemas de gêneros mais velhos e expor os mecanismos do fazer artístico. A contradição de ter uma personagem

cômica tradicional a ocupar o papel do herói trágico é reforçada pela herança da natureza contraditória do palhaço como personagem de palco. Em geral, o palhaço tem *status* que lhe confere um existir dentro e fora do drama ficcional. Ele, com frequência, quebra seu envolvimento com a ação dramática voltando a sua atenção diretamente para a plateia, comentando como uma voz de fora do enredo ou que não se prende às condições impostas pela ficção. Esse *status* diferenciado, que não se aplica aos outros personagens, lhe confere outra lógica performativa. E embora muitas vezes a causa deste *status* diferenciado lhe seja atribuída por uma excessiva inteligência ou uma excessiva burrice, a genialidade ou estupidez do palhaço são mais do que meras características do seu caráter, são dispositivos de atuação distintos dos personagens não palhaços.

Assim, enquanto o comportamento das personagens não palhaços é normativo e baseado em suas respostas emocionais ao enredo e aos outros personagens, o comportamento do palhaço vem de uma tentativa de negociar com a arbitrariedade das regras que governam o enredo e as personagens. Como exemplo deste procedimento cita a *gag* do palhaço norte-americano Emmett Kelly que, ao se ver na tarefa de limpar o chão da arena, se envolve no problema de limpar um foco de luz no chão. O próprio problema de limpar uma luz do chão já surpreende denunciando a fragilidade da convenção teatral. Uma boa solução de um problema é quando surpreende as nossas expectativas e nos obriga a redefinir aquilo que convencionamos como certezas inquestionáveis. A solução de um problema pode tanto redefini-lo como gerar outro problema e mudar a relação da plateia com o palhaço. Este efeito de interrupção ou ruptura com a convenção mimética primária é uma das chaves que permitem ao palhaço operar dentro e fora da ficção teatral. Neste sentido, a aposta de McManus (2010) é que na multiplicidade de aspectos da palhaçaria, a indumentária, a maquiagem, as dramaturgias e funções sociais são variáveis inconstantes. Enquanto as variáveis constantes do palhaço são a sua natureza contraditória, a sua qualidade de ruptura, o seu comportamento permanentemente antinormativo.

Esta habilidade de quebrar as regras que governam o mundo ficcional ocorre por meio do virtuosismo ou por meio da estupidez. Para McManus (2010) as regras que o palhaço rompe pertencem a duas categorias interdependentes. Trata-se das convenções miméticas da *performance* da qual faz parte. Esta categoria, por sua vez, está relacionada com a segunda categoria que são as regras sociais que governam as normas do mundo sendo imitado no palco. Por causa dessa interrelação entre esses dois mundos, a ruptura com as convenções miméticas normalmente implica na ruptura com normas culturais. O palhaço, ao se movimentar com *status* livre para transitar entre o mundo da ficção e o mundo da realidade, acaba agindo como um dispositivo de ligação entre esses mundos, ou essas duas categorias.

Outro investimento parece estratégico no palhaço, não mais do ponto de vista do seu comportamento, mas numa ampliação da alteridade da sua figura em relação aos demais personagens e demais espectadores. Trata-se do elemento grotesco. As pessoas riem da alteridade do palhaço porque ele não é como os outros personagens normativos da peça. A qualidade grotesca serve para fazer rir e criar vínculo entre palhaço e plateia. A alteridade do palhaço reside em dispositivos que lhe dão um aspecto estranho ou o deformam com uma visibilidade notória. Sua diferença assegura-lhe um crédito para ignorar ou desrespeitar as leis do homem e da própria natureza. Então, o efeito grotesco e sua alteridade exacerbada se apresentam como paradoxos, pois é justamente a estranheza e diferença do palhaço que o aproximam do público. Este investimento ocorre tanto em seu aspecto visual como mais relevantemente em seu comportamento. A plateia reconhece que o palhaço não apenas parece diferente, mas tem uma abordagem de mundo diferente. Essa abordagem contraditória com as convenções miméticas e sociais constitui uma via alternativa de fazer ou manifestar uma lógica distinta. O impulso contraditório e paradoxal é parte da lógica dramatúrgica distinta do palhaço, e conseqüentemente implica numa crítica da natureza de qualquer forma de autoridade.

A natureza da palhaçaria é tal que a sua metáfora política é inevitável, daí o interesse na potência política inerente ao palhaço que atraiu

tantos artistas do século XX. Apesar dos críticos modernos enfatizarem o uso do palhaço como personagem antiautoritária, o palhaço tem sido muito apropriado como voz reacionária e opressiva, a exemplo dos shows de *black-face minstrels* dos Estados Unidos do século XIX. Estes eram, ao mesmo tempo, antiautoritários em relação ao governo, mas também opressivamente autoritários no modo de apresentarem este-reótipos raciais. Assim, a lógica do palhaço, segundo McManus (2010), não tem sentido essencial além de contradizer o ambiente no qual o palhaço aparece. O significado do seu comportamento contraditório e antinormativo são definidos pelo artista, no contexto específico da apresentação e recepção da plateia. Esta colocação é necessária porque há interpretações reducionistas e esquemáticas que veem, por exemplo, na clássica dupla branco-augusto, que o branco sempre representa as classes superiores e o governo, enquanto o augusto seria os explorados ou que, na *Commedia dell'arte*, os Zanni apenas representam os empregados e as classes desprivilegiadas, enquanto o Pantalone e Dottore, devem ser vistos como os patrões e as classes governantes.

McManus (2010) notou que é possível perceber a aplicação da lógica do palhaço na dramaturgia de Samuel Beckett, assim como é visível a lógica do palhaço no modo de atuação dos atores de Brecht. Mas os significados e objetivos buscados pelos dois divergiam muito. Enquanto Brecht buscava um homem de ação, capaz de sacrificar a sua individualidade em função do coletivo, Beckett usou o palhaço para demonstrar que o homem tinha pouca ação positiva e pouco poder de transformar a situação social. Beckett mostra o quanto a ação social está conectada ao caráter moral individual. Se a maioria dos críticos investe na diferença do teatro de Brecht e Beckett, McManus (2010) mostra que esta aparente oposição tinha na apropriação da lógica do palhaço um aspecto em comum. Um dos argumentos dos críticos para apontar a diferença é pontuar que as personagens de Beckett não demonstram consciência de que estão diante de espectadores, enquanto as personagens do teatro épico de Brecht recorrentemente demonstram como estratégia de atuação. No entanto, basta pegar alguns trechos com didascálias de *Esperando Godot* para encontrar indicações de

que a personagem estabelece uma relação direta que demonstra uma consciência da presença da plateia:

Ato I

Estragon – Gente é um bicho muito ignorante.

(Estragon levanta-se penosamente e caminha até a extrema esquerda do palco. Pára. Põe as mãos sobre os olhos e faz os mesmos movimentos. Vladimir o acompanha com o olhar, depois se dirige até o sapato, apanha-o, vasculha-o, e o atira ao chão.)

Vladimir – Pah! *(Cospa.)*

(Estragon vem até o centro do palco e pára, de costas para a platéia.)

Estragon – Delicioso lugar. *(Vira-se, dá um passo à frente e pára contemplando o público.)* Perspectivas risonhas. *(Vira-se para Vladimir.)*

Vamos embora.

(BECKETT, 1976, p. 18)

Ato II

Vladimir – Estamos cercados! *(Estragon corre até o fundo.)* Imbecil! Não há saída por aí. *(Pega Estragon pelo braço e o traz de frente para o público. Gesto para o público)* Aí não há viva alma. Fuja por aí. *(Tenta empurrá-lo em direção ao público. Estragon resiste, apavorado.)* Por aí você não quer? Bem, é compreensível. Deixe ver. *(Reflete.)* Sua única saída é desaparecer.

(BECKETT, 1976, p. 140)

O que podemos observar nestes trechos é que há uma relação declarada e direta denunciando uma consciência, pela parte das personagens, da presença de espectadores. A diferença reside em que as personagens de Beckett (1976) preferem não assumir a posição de ver neles um aliado em potencial, como Brecht faz em seu teatro épico. Martin Esslin (1968) comenta que na dramaturgia do absurdo de Beckett as personagens pressupõem que a natureza humana, a diversidade da personalidade e individualidade são reais e relevantes, e o enredo só pode existir partindo do pressuposto de que os acontecimentos no tempo têm importância. Esslin (1968, p. 68-69) chega ao ponto de definir que as personagens de Beckett não são personagens:

Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, Vladimir e Estragon, Nagg e Nell não são personagens, mas corporificações de atitudes humanas básicas,

um pouco como as virtudes e vícios personificados nos mistérios medievais ou nos *autos sacramentales* espanhóis. Nem tampouco o que se passa nessas peças são *acontecimentos* com princípio e fim definidos, mas tipos de *situações* que se repetirão eternamente.

A identificação das personagens de Beckett (1976) em times de pares simétricos como Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky de *Esperando Godot* ou Ham e Clov de *Fim de Partida*, é outro procedimento dramaturgicamente claramente derivado da palhaçaria do seu tempo, e isto parece ser um ponto sobre o qual a maioria dos críticos está de acordo. O estudioso do teatro do absurdo Esslin (1968, p. 40) deixa clara a sua posição em relação a este aspecto:

Vladimir e Estragon – que se chamam mutuamente de Didi e Gogo, muito embora o mensageiro chame Vladimir de Sr. Albert, e Estragon, ao lhe ser perguntado seu nome, responde sem hesitação Catallus – são nitidamente derivados das duplas cômicas de diálogo truncado que apareciam nos teatros de variedades.

McManus (2010) menciona diversos palhaços vistos por Beckett e associados ao seu trabalho, entre eles Buster Keaton, que Beckett insistiu em contratar como o ator principal de um filme que concebeu chamado *Filme* (1964) e que tem a direção de Alan Schneider.

O uso de duplas simétricas que formam uma unidade dependente e destrutiva, uma com a outra, foi recurso amplamente explorado por Beckett em sua dramaturgia. Os significados dessas duplas permitiram diversas interpretações. Pozzo e Lucky já foram interpretados como corpo e mente. Vladimir e Estragon como as duas metades de uma só personalidade, o consciente e inconsciente. O que há de comum nesses pares é que são ligados por uma relação de interdependência mútua, estão sempre ameaçando se abandonar, lutam entre si, mas dependem um do outro. Esta situação reflete muito uma relação de duas pessoas, de amigos e casais em particular, mas também serve para imaginar a interrelação de elementos dentro de uma mesma personalidade, fazendo emergir conflitos interiores e refletindo o sujeito consigo mesmo. Para a plateia de Paris, a aparência física de Pozzo já foi relacionada

com Paul Fratellini, um dos irmãos Fratellini, cuja figura tem importância especial na história do palhaço porque combinava as qualidades do augusto com o mestre de picadeiro. Pozzo, como Paul, mantém um chicote e um tom autoritário falso. Para o público europeu, Vladimir e Estragon também lembravam o palhaço augusto suíço Grock (1880-1959), que ao longo de sua carreira trabalhava em dupla, e se tornou uma estrela em Paris, Londres, Espanha e Alemanha do começo do século XX até se aposentar em 1954.

Referências explícitas ao cabaré, teatro e circo não faltam em *Esperando Godot*, como neste trecho:

Vladimir – Que tarde encantadora estamos passando.

Estragon – Inesquecível.

Vladimir – E ainda não acabou.

Estragon – Parece que não.

Vladimir – Está só começando.

Estragon – É terrível.

Vladimir – É pior que estar no teatro.

Estragon – No circo.

Vladimir – No music hall.

Estragon – No circo.

(BECKETT, 1976, p. 59-60)

Mas apesar destas referências, familiares ao público europeu, que as personagens Didi, Gogo, Lucky e Pozzo tinham em palhaços da época como Grock e os Fratellini, segundo McManus (2010), a influência mais específica em toda obra de Beckett, tanto em sua ficção dramática quanto em prosa, é apontada para Bim (Ivan Radunsky) e Bom (que diferentes indivíduos encarnaram), um time de palhaços extremamente popular que se apresentou na virada do século XX e depois na Rússia após a revolução. A especialidade deles era a sátira política, dança excêntrica e música. É possível perceber Hamm, Clov, Didi, e Gogo, Lucky, Pozzo como diferentes variações de times que encarnam o modelo de relacionamento do Bim e Bom ou posto na linguagem da dicotomia básica de um ato de *clown*, como o augusto e o branco e o seu relacionamento com uma figura de autoridade remi-

niscente do mestre de picadeiro. Beckett teve o cuidado de eliminar o aspecto sentimental da palhaçaria que não caberia para uma plateia pós-segunda guerra mundial. Ele escreveu cenários poéticos que atuantes deveriam apresentar fisicamente.

Fora Bim e Bom em *What where* (1984), seus personagens não possuem tributos físicos como nomes de palhaços, caras brancas, narizes vermelhos ou roupas que não cabem. A dupla Palhaço Branco-Augusto são obscurecidos e as referências diretas e verbais são eliminadas, mas a lógica do palhaço permanece no coração da dramaturgia mesmo assim. (MACMANUS, 2010, p. 87)

Beckett integra o gesto ou a lógica do palhaço numa forma poética dramática. O autor cria obstáculos e lógicas arbitrárias contra os quais os palhaços devem lutar. Trata-se de um processo de intensificação mediante a restrição, repetição, redução e decomposição. Se Brecht sintetiza o que aprendeu do palhaço em sua teoria de *performance*, incorporou a teoria do palhaço em sua dramaturgia, de tal modo que mesmo um não palhaço será obrigado a seguir uma lógica de palhaço quando representar as palavras e ações da peça. O que para Brecht era principalmente um dispositivo que ajudaria os atores a desenvolver um estilo de atuação que permitiria usar o gesto social, para Beckett se tornou um dispositivo que integrou a própria lógica dramática da peça. De certa forma, tanto em Brecht como Beckett, o princípio do ridículo, antes focado exclusivamente na figura do palhaço, foi pulverizado no comportamento de todas as personagens da peça. A esse respeito Mendes (2008, p. 214) oferece uma observação esclarecedora:

A dramaturgia cômica da segunda metade do século XX acostumou-nos a um tipo de comediógrafo que ‘corre ao lado’ (faz paródia) das certezas e, por conseguinte, também dos desvios. Ele já não cria suas personagens como exceções a uma boa e justa regra social, já não destaca alguns pícaros ou tolos que se colocam à margem da sociedade sensata. Ele inquieta seu público, apresentando uma imagem generalizada da bufonaria e da estupidez. O ridículo que nos apresenta não é mais um apêndice do saudável corpo social, mas um vírus disseminado por todo seu organismo. Esse tratamento cômico-derrisivo está

presente, no teatro brasileiro, desde *O Rei da Vela*; pela via do *nonsense*, está presente desde as primeiras peças de Ionesco e também numa comédia contemporânea como *O Impulso* (*Der Drang*, 1994).

No teatro de Beckett, como em *Ato sem palavras*, a plateia é forçada a admitir que seus interesses estão atrelados a um mundo sádico do qual se distanciava rindo da comédia. O espectador se identifica tanto com o mímico, cuja situação o coloca numa atitude de *augusto*, quanto com seu tormentador, uma presença fora do palco que mexe os objetos de modo a pirraçar, frustrar e aumentar o grau de dificuldade. Esta presença fora do palco estaria cumprindo de certa forma, a mesma função do palhaço branco e ou do mestre de picadeiro em seu relacionamento com o *augusto*, colocando e sendo obstáculo, criando lógicas e regras arbitrárias, demonstrando dependência, impondo situações que levam ao fracasso e presenças que suscitam relações destrutivas. O espectador quer o mesmo que a presença fora do palco quer: ver um show. Se o mímico desiste, acaba a peça. Ele desiste porque percebe que é a sua única chance de ser vitorioso na partida. Quando ele finalmente desiste de tentar atingir seus objetivos, a plateia reconhece a sua vitória pela via da resistência passiva.

Se o comportamento cênico do palhaço é antinormativo, tende a romper e contrariar qualquer tentativa de imposição de regras e autoridades. Mas a forma da palhaçaria estabelecer esta ruptura é munida por procedimentos de humor que produzem efeitos de riso. Para que a plateia entenda que normas estão sendo quebradas, recusadas e renegociadas, os espectadores devem conhecer estas normas, seja por via de associação ao seu próprio referencial cultural, seja com regras e normas sugeridas e estabelecidas na apresentação do palhaço, ou no ato de *clown*. Beckett parece mais partidário desta segunda via, de forçar o público a perceber a regra criada na cena eliminando qualquer tentativa de referencialização histórica. Em ambos os casos, o que entendo aqui como palhaçaria é o efeito de riso diante do comportamento antinormativo do palhaço diante dessas regras. De modo que um não palhaço pode produzir o efeito da lógica da palhaçaria apenas seguindo a orientação de um esquete de palhaço ou sendo dirigido por

um palhaço ou por alguém que conheça seus princípios. Ou mesmo por acidente. Do mesmo modo, um palhaço, entendendo este como profissional do palco especializado em palhaçaria, pode se apresentar no palco com sua indumentária e não obter os efeitos cômicos. O efeito da palhaçaria não depende unicamente do palhaço, o impacto do seu comportamento cênico também depende das disposições e condições de recepção do espectador.



Figura 12 – Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi em *O sapato do meu Tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador.

Foto: Gal Rocha (2006).

MARCAS D´O SAPATO DO MEU TIO

A seguir analiso a palhaçaria no espetáculo *O sapato do meu Tio*. A peça *O sapato*, foi inspirado na obra de Peter Handke, *O menor quer*

ser tutor, que pode ser aproximada ao teatro do absurdo. Mas a fórmula principal do espetáculo equaciona teatro e palhaçaria. Apresento aqui uma leitura do espetáculo *O sapato*, que obteve merecido destaque na produção teatral da Bahia. Examinio as relações entre dramaturgia, direção e interpretação e sua confluência na construção do efeito cômico; identifico procedimentos clássicos da palhaçaria e sua particular utilização na montagem em foco, enriquecendo a argumentação com vívidos exemplos. Faço uma reflexão sobre aproximações e limites entre a experiência do ator e a do palhaço, através de depoimentos dos próprios artistas João Lima, Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali.

*O sapato do meu Tio*⁹ conta a história de um palhaço e de seu sobrinho aprendiz. Dois seres que batalham pela sobrevivência de cidade em cidade e cujas relações de poder, egoísmo, lealdade, alegria e morte giram a roda dos seus cotidianos. O Sobrinho aprendiz, atento, curioso e obediente, convive com o exigente, habilidoso e mais velho Tio. Esta roda da vida se repete após a morte do Tio, a quem o Sobrinho substitui e de quem herda as mesmas características morais, tomando a outra personagem como seu próprio aprendiz. Um mergulho no ser humano, através do tema da transmissão do saber do mestre ao discípulo, descortina, ao mesmo tempo, a brutalidade e mesquinhez, delicadeza e ingenuidade. Tudo isso é retratado, muito além do bem e mal, como diria Nietzsche, para quem a inverdade é a condição para a vida.

A peça *O sapato do meu Tio*, que tem a direção de João Lima,¹⁰ um espetáculo que se coloca na fronteira entre teatro e palhaçaria, implacou em cheio o Troféu Braskem. Troféu Braskem é a premiação anual dos melhores do teatro na Bahia. *O sapato do meu Tio* (2005) conquistou o

9 *O sapato do meu Tio*; Direção: João Lima; Elenco: Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali; Cenário e Adereços: Agamenon de Abreu; Figurino: Rino Carvalho; Roteiro: Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi; Música: Jarbas Bittencourt; Músicos: João Millet Meirelles (Clarinete); Wruahy Mcmilliam (Fagote).

10 João Lima, diretor da peça *O Sapato do Meu Tio* (2005), também diretor de *Meu quintal, Quem conto canta cordel encanta, Nariz do poeta, Rádio Biruta FM, MPB (Mulher Popular Brasileira)*, além de espetáculos de palhaço *Bafo de amor*, em parceria com Felícia de Castro, *Falha mágica*, em parceria com Elaine Cardim, e *O circo de um homem só*, seu solo.

prêmio Braskem de melhor espetáculo teatral,¹¹ melhor direção (João Lima) e melhor ator (Lúcio Tranchesi).¹² A peça foi inspirada por outra, *O menor quer ser tutor* de Peter Handke, que o ator Lúcio Tranchesi havia interpretado em parceria com Paulo Pereira, dirigidos por Ewald Hackler.¹³ Ao questionar Hackler, que dirigiu *O menor* e assistiu como espectador *O sapato*, sobre como comparava as duas peças em termos dramáticos, ele definiu *O sapato* como paráfrase de *O menor*. A situação dramática de *O menor* coloca em um cômodo um jovem vestido de trabalhador e outro que representa o patrão.

Mas meu interesse aqui não está em comparar as duas produções. Pretendo me debruçar sobre *O sapato* para observar como a peça opera sua comicidade. Adianto que a atmosfera cômica é sustentada tanto pela atuação como pela direção. Trata-se, em muitos momentos, de uma feliz mistura da técnica de atuação do palhaço na exploração do potencial cômico de uma situação teatral dramática. Seus criadores, João Lima, Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali têm os pés em ambas as fontes de experiência: teatro e palhaço.

Diferentemente de *O menor*, *O sapato* foi costurado com a agulha e a linha da palhaçaria:

— A comicidade clownesca permeia o espetáculo inteiro. Embora não seja um espetáculo de palhaço, é um espetáculo que fala sobre o palhaço e nele tem algumas cenas de palhaço, mas ele é todo feito utilizando os princípios do palhaço, os princípios do *clown*, isso está do começo ao fim da peça. (LIMA, 2007)

Talvez a diferença mais significativa entre *O menor* e *O sapato*, considerando-os como tendo uma situação dramática similar, seja

11 O Prêmio Braskem de Teatro é um projeto cultural patrocinado pela Braskem S.A. Consiste na premiação anual das melhores produções do teatro baiano.

12 Lúcio Tranchesi trabalha com teatro desde 1974, tendo já participado de oficina da técnica do *clown* com os Colombaioni e já atuou em *Arlequim*, *servidor de dois patrões* e *O menor quer ser tutor*, ambos dirigidos por Ewald Hackler.

13 Ewald Hackler é cenógrafo e diretor de inúmeras montagens de teatro na Bahia e professor da Escola de Teatro da UFBA.

a atmosfera cômica e alguns signos de brasilidade que neles operam. Por exemplo, na cena inicial de *O menor*, o Menor comia uma maçã, e em *O sapato*, o Sobrinho come não uma, mas várias bananas. Mas além da mudança de signo (de maçã para banana), temos uma mudança de lógica da ação de cada um desses personagens. A diferença reside numa ênfase em explorar a comicidade na cena, e a proliferação de bananas realiza essa finalidade. A primeira cena de *O sapato* sinaliza a dinâmica cômica que o espetáculo assume, pois nessa primeira ação do Sobrinho os primeiros risos se manifestam.

Enquanto os espectadores estão encontrando seus lugares para sentar, a cena que dá início ao espetáculo é um garoto sentado perto do proscênio, a comer bananas. Após a primeira banana, o rapaz come outra, e outra, e outra... Para reforçar a presença interminável e excessiva de bananas, cada uma é tirada de um lugar diferente de sua roupa, de um bolso, de uma meia, da cueca, do seu boné. Casali (2007) confessou que já comeu uma penca inteira de bananas nas primeiras apresentações, até chegar ao número mais razoável de aproximadamente oito bananas. Apesar de Casali, no papel de Sobrinho nesta cena, não estabelecer uma relação direta com a plateia, sua proximidade a esta, interpretando um rapaz se distraíndo com uma ceia interminável de bananas e a expectativa de o espetáculo seguir adiante, acaba lançando os primeiros acordes cômicos.

João Lima, nesse espetáculo, dialoga com atores que trazem uma forte atitude criativa, são expoentes de uma perspectiva cunhada por Matteo Bonfitto (2002, p. 22-21) de ator-compositor.

Tal esforço faz-se ainda mais necessário, se pensarmos nesse momento e nesse contexto, o brasileiro, no qual se vive ainda uma situação de semi-amadorismo, no que diz respeito às condições de produção teatral, e no qual a profissão do ator parece ser uma atividade acessível a todos, que não requer a posse de qualquer competência.

Lima (2007), em sua prática de direção, demonstra sintonia com a atmosfera contemporânea que caracteriza o relacionamento criativo entre atores e diretores. A discussão do ator-compositor recoloca as

ações físicas como eixo do trabalho do ator e a composição dessas ações como a sua dramaturgia. Se na virada do século XX assistimos à emergência do diretor que liberta o ator da condição de mero ilustrador e intérprete do texto de uma peça, de certa forma, o amadurecimento da noção e da atitude do ator-compositor vem ajudá-lo a se libertar da função, às vezes por demais restritas, de intérprete da concepção do diretor. Ou seja, a visão do ator como criador vem renovar tanto a sua relação criativa com o texto escrito, como com o diretor. Não se trata de uma apologia da independência do ator, porém, o estabelecimento de um novo patamar de relacionamento entre ator, diretor e dramaturgo, no qual há espaço para um diálogo criativo maior e mais horizontal, permitindo ao ator mergulhar mais fundo no seu próprio processo poético de composição, favorecendo um encontro mais rico com os outros elementos da criação teatral.

Lúcio Tranchesi (2007), atuando há 20 anos profissionalmente, tem mais experiência como ator do que Alexandre Luis Casali.¹⁴ Este, por sua vez, estudou mais a arte do palhaço, tanto na rua, nos teatros, como no circo. De modo que, ao encenar *O sapato*, Casali tinha na sua bagagem esta experiência de trabalhar no âmbito de um circo e numa trupe de artistas de rua. Lima soube explorar bem as diferenças da experiência técnica, artística e pessoal de cada um.

A dramaturgia que se desenrola diante de nossos olhos é toda feita por meio de ações físicas. Não há uma palavra articulada. Apenas sons guturais emitidos pelo Sobrinho quando passeia pelas ruas divulgando o espetáculo do Tio. Essa estratégia irá concentrar o entendimento da peça na visão de ações percebidas pelo espectador. E aqui é apropriado indicar que esse aspecto aproxima a peça à palhaçaria, cuja comicidade

14 Alexandre Luis Casali estudou regularmente a arte do palhaço desde 1999, tendo, inclusive, a experiência de sobreviver três meses na Europa em 2004 contando apenas com as moedas e notas adquirido com a peça de palhaçaria de rua *Tataravó* (em parceria com Demian Reis, este que aqui escreve, e o cantor e compositor Celo Costa); um solo chamado *Mala sem alça, palhaço sem calça*; e apresentações avulsas formando um trio de forró com os mesmos citados parceiros. Além dessas experiências, Alexandre dirigiu o espetáculo *A era clown: é tempo de palhaço* e trabalhou como palhaço no circo Picolino em Salvador.

depende em maior peso da apresentação de estruturas visuais. Uma vez que inexistente o diálogo falado, as situações são apresentadas pelos movimentos e ações físicas dos atores. Do ponto de vista da atuação, fica evidente o uso de três recursos técnicos: do ator, de práticas circenses e da arte do palhaço. Na medida em que o próprio enredo conta a história de um velho palhaço de estrada e seu discípulo, as técnicas de atuação escolhidas para compor as partituras físicas se misturam ao próprio enredo da encenação.

É importante frisar que, nesse espetáculo, os atores apenas usam a máscara do nariz vermelho quando realizam a esquete do *Espelho quebrado* e o Tio quando vai realizar suas apresentações. O *Espelho quebrado* é um número da palhaçaria clássica que, no enredo de *O sapato*, constitui um dos números do repertório do Tio. De resto, predominam na peça rostos sem maquiagem. Mesmo as supostas apresentações do Tio são feitas fora de cena – o que nós acompanhamos, como plateia, é o Sobrinho torcendo e ficando feliz quando seu Tio obtém êxito, e triste e com raiva dos espectadores quando seu Tio fracassa. O ângulo da peça é o dos bastidores da vida de uma dupla de artistas de estrada, mas isso não exclui o fato de que estratégias típicas da palhaçaria costumem o espetáculo como um todo, e não apenas a cena do *Espelho quebrado*. Isto está claro para os atores, como vemos nesta resposta de Tranchesi (2007) quando o indaguei sobre esta questão:

— Toda relação por eles estabelecida, de autoritarismo, de quem detém o conhecimento, que é o Tio, deixa claro que se torna ridículo, absurdo, tanto mau humor, tanta sisudez, e isso bate de frente com toda irreverência, toda alegria de quem ainda é jovem, que ainda quer aprender, de quem sonha, de quem depende do outro, o Sobrinho também depende do Tio, mas a gente não pode ver o Tio sozinho.

Mas se podemos enxergar nessa peça de teatro uma forte presença da palhaçaria, podemos também inferir o que a palhaçaria ganhou com a arte teatral nesse escambo. Segundo Lima (2007), entre as qualidades que o teatro acrescenta ao palhaço uma delas é a precisão:

— Ela dá limpeza e objetividade pro palhaço, porque o palhaço não representa ou interpreta uma coisa pré-ensaiada. Por mais que se tenha um roteiro, ele chega e faz seu ato ao vivo e na hora e, às vezes, de acordo com o estímulo que vem da plateia, e isso deixa ele solto, a ponto de, às vezes, talvez dilatar demais o tempo, alongar, ou fazer ações demais, desnecessárias, que acabam até estragando o ritmo da piada, da gag. E no teatro, as regras do teatro e do ator acabam objetivando, racionalizando o trabalho do palhaço, sem tirar a graça, pelo contrário, elas ampliam a possibilidade da graça.

O sentido em que Lima (2007) lembra aqui o teatro se refere aos princípios que o regem, que deveriam fazer parte da cultura técnica de todo ator. Um trabalho mais racional e técnico para adquirir certa precisão, controle de tempo e presença cênica. Poderíamos assumir que estes seriam os princípios definidos e descritos por Barba e Savarese (1991) no seu dicionário de antropologia teatral. Se aceitarmos isto, entenderíamos que Lima está se referindo como teatro aos princípios que retornam cunhados pela antropologia teatral. Segunda essa visão, a arte de todos os atuantes teatrais é regida por esses princípios (oposição, equilíbrio precário, ritmo etc.), isto é, os atores adquirem, usam, transitam e transmitem técnicas teatrais distintas, porém dilatadas da mesma potencialidade orgânica do ator.

A cenografia principal de *O sapato* é constituída de uma carroça confeccionada, assim como o espelho quebrado, por Agamenon de Abreu. Como objeto cênico, a carroça nos situa, junto com as roupas das personagens (roupas de cores pretas e brancas, surradas pelo tempo), em um período historicamente remoto, embora não se possa buscar um princípio de verossimilhança muito rígido, pois a presença de patins modernos no tempo dos artistas mambembes apontaria um anacronismo histórico. Mas o anacronismo é um princípio aceitável na palhaçaria, não produzindo prejuízo para a credibilidade dramática da peça. A carroça também cumpre a função de nos indicar mudanças de tempo e de espaço no decorrer da peça; as passagens de uma cidade

para outra, quando é dado ao Sobrinho o fardo de empurrar a carroça, por exemplo. A carroça também abriga todos os objetos menores que irão aparecer na peça, bugigangas de circo como pernas-de-pau, bolas de malabares, utensílios para tomar café com leite, patins, etc.

Percebemos o Sobrinho, menos por sua tentativa de caracterizar um adulto infantilizado do que, por atitudes e gestos que sugerem a sua idade. Ele está vestido como um garoto, com calças curtas e suspensórios, sandálias, meias, camisa e um boné. Gradualmente, o perfil de um jovem inexperiente, preguiçoso, temente dos castigos impostos pelo Tio, desajeitado, incapaz de amarrar um sapato e de parar de comer bananas, se transforma no de um atento, criativo, ousado e persistente discípulo que, com o tempo, opera em seu corpo o processo da aprendizagem. E assim conquista, por mérito, o privilégio de usar patins, dançar com pernas de pau com o Tio, criando um dos momentos de maior lirismo da peça, e, finalmente, dividir uma parceria com o Tio num número inteiro da palhaçaria clássica: *Espelho quebrado*, que será analisado ainda neste capítulo. Neste número, a técnica de dividir com a plateia o jogo que se desenrola entre Tio e Sobrinho, na situação do espelho quebrado, é usada do mesmo modo como na tradição da palhaçaria. Nesta cena, é estabelecida uma relação direta com a plateia, triangulando com ela o movimento do palhaço, caracterizando um jogo explícito, como afirmou Lima (2007):

— E depois o jogo mais óbvio, explícito, é a cena do espelho, pois ali os dois assumem o palhaço e quem está no teatro, vira a plateia do meta teatro, que é o espetáculo deles, artistas de rua, então ali o jogo com a plateia é bem escancarado mesmo, já é diálogo direto, sem quarta parede.

Por outro lado, o Tio, trajando uma vestimenta adulta, calça, paletó e chapéu, encarna um caráter exageradamente rígido, mal-humorado e intolerante com a imaturidade, alegria espontânea e os sucessivos erros do aprendiz. O Tio demonstra poucos momentos de afetividade com o Sobrinho, entre os quais um em que está tomado pelo efeito do vinho, que termina numa dança sobre a perna de pau, outra, quando

percebe a evolução do seu aprendiz e, finalmente, a sua maior oportunidade de mostrar afetividade com o Sobrinho se dá no número do *Espelho quebrado*. Mas, nesse ponto da sua trajetória biográfica na peça, estamos próximos de sua morte. É como se no espaço de quase duas horas de peça estivesse condensado o ciclo de uma vida inteira do Sobrinho até ele atingir a vida adulta, que coincide com a sua maturidade. A peça mostra tempo-especialmente que foi preciso uma vida inteira de convivência do Sobrinho com a dureza, as dificuldades e a disciplina, para gozar um momento mínimo de harmonia, aceitação e afetividade junto ao Tio.

Sobre a duração de tempo na peça, Lima (2007) acrescenta:

— É longo o tempo, considerando a média cronológica da maioria dos espetáculos, que é de uma hora, uma hora e quinze minutos. E a nossa beira duas. Então é considerada longa nesse sentido. Mas não é na sensação do tempo, por causa da dinâmica da peça, tem cenas que são mais lentas, tem cenas um pouco mais aceleradas, e há também a surpresa. Tem a concepção toda desse espetáculo que foi inspirada no cinema, então, se você observar as cenas, uma cena vai complementando a outra, uma historinha que segue do presente em direção ao futuro, mas ela não tem uma causalidade, você pode deslocar as cenas, ou seja, cada cena é como se fosse um quadro, uma peça feita com quadros, embora esses quadros completem um todo, então você não sabe o que vai acontecer em cada quadro, tem essa expectativa e isso faz com que você deixe de perceber esse tempo longo. Depois a questão da dinâmica, cada quadro tem uma dinâmica diferente, que surpreende, que muda, que mexe com a sensação da gente.

A maioria das rotinas da palhaçaria clássica é constituída de cenas curtas, situações dramáticas rapidamente inteligíveis, cujo desenlace se dá, de modo geral, no decurso de 10 a 20 minutos. Essa característica favorece a construção de cenas cujo dinamismo se desenvolve num período breve. Esse modo de raciocínio aprimora uma estratégia

dramatúrgica de criar cenas que gozam de lógica cômica autônoma. A lógica cômica prefigurada no número deve encontrar um ator capaz de empregar o tempo cômico que lhe corresponde. Assim como o palhaço ganha com a experiência do ator, o ator deve aprender com os princípios do palhaço, entre os quais está o domínio do tempo cômico. A palhaçaria clássica é uma tradição dramatúrgica composta por *gags*, quadros, esquetes, números, reprises e entradas. A peça *O sapato*, composta por uma série de quadros, demonstra essa característica. E, por ser uma peça feita de quadros que não seguem uma lógica de causalidade, surpreende-nos, pois repõe, em nós, a expectativa de descobrir qual o tema e o desfecho do próximo quadro, da próxima situação, independente da cena anterior.

A peça mostra os bastidores de artistas mambembes, ou seja, privilegia justamente as relações, situações e momentos que antecedem a apresentação do show, os bastidores, enquanto se realiza o show e, também, os árduos percursos que a disciplina artística exige para chegar a resultados capazes de satisfazer a plateia, seus clientes. Este produto artístico, que é o show mambembe, poderia ser visto como metáfora de qualquer produto cultural que dependa da aceitação do público, mas nem sempre esta aceitação ocorre; o espetáculo mostra o momento de sucesso, mas também de fracasso do Tio diante de seus clientes. Quer dizer, os artistas são profissionais cuja sobrevivência está diretamente relacionada à sua eficácia em atingir, comover, satisfazer, enfim, tocar a sua plateia. Fica claro na peça que o público ocupa um lugar de poder determinante na cadeia de produção do artista. Ele é uma espécie de padrão anônimo dos artistas, e essa realidade fica mais visível quando se trata de artistas de rua.

Percebemos o uso da dualidade de “branco” e “augusto” norteando a relação da dupla Tio e Sobrinho do início ao fim do espetáculo. Vale lembrar como aparecem as características desta dupla na palhaçaria clássica. Trata-se de uma dupla cômica que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas como foi mencionado nos capítulos anteriores. Podemos definir, resumidamente, a relação entre o palhaço branco e o Augusto de modo que o primeiro é mandão, se



Figura 13 – Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali em *O sapato do meu Tio*, SESC FestClown, Festival Internacional de palhaços, Brasília, Edição 2007.

Foto: José Rosa (2007).

acha mais sabido e mais importante que o outro, que assume atitudes mais ingênuas, bobas, estúpidas e atrapalhadas, mas, em geral, ambos parecem não ter consciência da dimensão ridícula de suas atitudes. Em *O sapato*, na relação entre Tio e Sobrinho, há um exagero que expõe ao ridículo a atitude do Tio se achar melhor, mais inteligente e tecnicamente superior. Que essa atitude seja determinada por ele ser Tio, portanto mais velho, ou por sua maior competência ou experiência, não importa, o que importa é que assim se opera o relacionamento entre ambos, uma relação hierárquica em que o poder de um é proporcional à submissão do outro.

Um dos princípios do palhaço reside na ampliação de uma relação ou de um dado verdadeiro da pessoa a ponto dessa verdade ganhar dimensão ridícula. O Sobrinho, que assume a posição augusta ao longo da peça, exagera a sua subalternidade, alternando ingenuidade, delicadeza e curiosidade em relação ao outro, inclusive projetando sua admiração pela sabedoria e superioridade do Tio – o saber circense

(do qual depende a sobrevivência de ambos) e o poder de dominar o público através do ofício artístico. A fragilidade da posição vivida pelo Sobrinho augusto favorece a adesão da plateia à sua causa, e ela vira sua torcida no jogo afetivo que se desenrola. Ela se solidariza, toma para si a opressão que o Sobrinho vive na convivência com o Tio. Mas a plateia terá o prazer de ver uma inversão de *status* na cena do espelho quebrado, em que Casali, o Sobrinho, faz o papel do artista principal, enquanto Tranchesi, o Tio, vira seu ajudante em um número clássico: *Espelho quebrado*.

Então temos uma reviravolta na estrada do espetáculo. Ao ator Tranchesi, com 20 anos de carreira teatral, coube o papel do Tio, adotando a postura do branco, e ao ator Casali, mais jovem, coube o papel de augusto, mas no espaço reservado a mostrar a cena do espelho há uma inversão da hierarquia. Casali assume o trono do branco senhor-de-si, enquanto Tranchesi passa a jogar como o augusto desajeitado. A mudança provoca em nós estranhamento, inverte nossa expectativa, mas a lógica das atitudes dos personagens se sustenta e aceitamos com prazer a nova relação estabelecida. Ademais, Casali ressalta em entrevista concedida em 2007 no FestClown de Brasília, após a apresentação de *O sapato*, que o Tio assumir o posto de augusto na *gag* do espelho foi uma ideia sua, justificada pela observação das tradições do palhaço, por exemplo, da família Colombaioni, em que o membro mais experiente assume a posição augusta, no caso Nani Colombaioni na sua parceria com o filho Leris Colombaioni. O número do espelho foi adaptado de um vídeo em homenagem a Charles Rivel que registra diversos números da palhaçaria clássica. Casali (2007) justifica a sua escolha:

— A gente tinha que ter um número final que era dos dois e era perfeito porque era de branco e augusto e, além disso, na tradição, o palhaço que sabe mais faz o augusto porque ele domina mais a comicidade, então ele [o Tio, Tranchesi] era perfeito para inverter os papéis. Então a gente escolheu esse número por isso, a gente podia inverter os papéis. Então era um jogo de espelho perfeito, não só da relação como do futuro porque se

ele envelhece, o sobrinho se torna mais poderoso, ia acontecer aquilo também, isso acontece nas relações humanas, do velho ser subjugado, mas no caso ali era a inversão pelo domínio da técnica. Então, como o Tio dominava a técnica, ele [Tranchesi] foi o augusto.¹⁵

Já o comentário de Tranchesi (2007) sobre a escolha da cena do espelho acrescenta como esta permitiu mostrar um momento, mesmo que único, em que o Tio e o Sobrinho desfrutaram de uma maior troca afetiva. Após passarem a maior parte das suas vidas num estado de vigilância e rigidez provocado pela necessidade da sobrevivência e, ao mesmo tempo, perpetuar a experiência da transmissão de saber que iria assegurar a sobrevivência futura do sobrinho.

— A gente quis ter um numero clássico, quis mesmo, nada em nosso espetáculo é inédito assim, não é novo, agente faz um apanhado de vários palhaços que a gente já viu, de varias referências. Alexandre tem até mais essas referências. Mas a gente foi buscar e sempre pensou que o número deles, o número conjunto deveria ser um número clássico, devia ser um número conhecido. E pensamos em alguns números, mas o espelho cabia muito a essa inversão de papéis, a essa transformação do *status* deles, até para que se pudesse ver – porque a gente já sabia o final – a gente pudesse ver um pouco mais de humanidade, um pouco mais de afetividade no Tio. Como se não desse mais tempo, depois que eles se revelam parceiros na troca do jogo, que eles admitem – o Tio na verdade – admite essa inversão de *status*, aí acho que ele dá um salto afetivo mesmo em relação ao outro, mas não dá mais tempo, é como se a gente percebesse depois, só que a gente deixou muito tempo passar.

É possível notar nas palavras de Tranchesi (2007), que ele oscila em falar em termos de “o Tio” e “da gente” enquanto protagonista das

15 Entrevista realizada por mim em 2007 no FestClown de Brasília.

ações, e da mudança das ações. Ou seja, fala entre a terceira e a primeira pessoa. Talvez essa oscilação indique o enfraquecimento da ideia de personagem e ainda de definição de atuação entre ator e palhaço. Esse lapso, a meu ver, revela bastante sobre a natureza da sua atuação no espetáculo, permeada por uma atitude que transita entre o ator e o palhaço. Entre o ele, personagem Tio e o eu, base do palhaço pessoal de Tranchesi. Mas essa relação de Tranchesi (2007) com o ator e o palhaço fica mais evidente num outro trecho da entrevista:

— De qualquer forma, nós estamos fazendo um espetáculo sobre palhaços, com o palhaço, mas no teatro, dentro de uma estrutura bem clara, bem rígida, o espetáculo não tem improvisação nenhuma. Espetáculo todo marcado e isso me deixa mais seguro, mas eu tenho uma responsabilidade do componente verdade, pois muitas vezes o ator pode se esconder por trás do personagem, eu não deixo de estar num personagem, mas eu preciso de um tempo real, de traduzir cada idéia, cada gesto e o palhaço veio me oferecer isso. O palhaço veio me oferecer essa presença. Então, desde que eu fiz o trabalho mais consistente de palhaço que foi o retiro do Lume, depois eu levei para todos os meus espetáculos esse momento de presença, de aqui e agora, de raciocinar o aqui e agora sem estar muito atrás do personagem. E acho que é a verdade que qualquer ator devia ter, qualquer personagem devia estar mais próxima, mais comprometida com a sua verdade ou enfim com a lógica específica de um espetáculo, de um personagem.

Essa ideia de que o palhaço oferece um caminho técnico para se chegar a “uma verdade no trabalho do ator” também se encontra em Lima (2007), de que o palhaço serve, entre outras coisas, para dar um sopro de vida à personagem. “É como se o ator modelasse tudo num barro, mas para o bicho viver tem que ter o sopro do palhaço.” A questão da verdade no trabalho do ator não deve ser confundida com verossimilhança. A verdade aqui está mais ligada à força da teatralidade desempenhada pelo ator e compartilhada com a plateia.

— Minha vida profissional mudou completamente depois do palhaço, porque uma angústia que eu tinha, logo que eu me formei em direção teatral, as experiências que eu fiz enquanto aluno, três montagens dentro da escola de teatro da UFBA eram bacanas, os ensaios, eu conduzia direitinho, quando chegava a última semana que o ator já estava com o texto memorizado, estavam as marcas, o cenário, o figurino, ficava faltando algum detalhe do ator, que não convencia, faltava certa verdade na encenação. Faltava certa verdade na atuação dos atores que eu tinha dificuldade de resolver enquanto diretor, até sabia como deveria ser, mas como conduzir o ator para chegar naquilo? Aí como palhaço, o palhaço tem isso né? O palhaço é a verdade pura, então aprendi a fazer palhaço, primeiro aprendi vários exercícios de palhaço, também a viver eles, aí passo isso para os atores, o principal problema do teatro é isso, é como o ator fazer uma cena de verdade, essa é a maior dificuldade. Se organizar no espaço é tranquilo, marca-se, tudo é beleza, agora como o ator fazer de verdade, viver a situação ao invés de representá-la. E o palhaço me deu essa experiência, hoje eu sei o que é uma verdade e acho que sei conduzir o ator a fazer o mais próximo da verdade possível. (LIMA, 2007)

Recapitulando princípios próprios da palhaçaria usados no espetáculo *O sapato*, temos: o estabelecimento de uma relação de dupla de branco e augusto na relação entre o Tio e o Sobrinho; a quebra da quarta parede, estabelecendo uma relação de jogo direto com a plateia, principalmente na cena do *Espelho quebrado*, mas também em outros momentos durante o espetáculo; a dilatação e o exagero de características físicas e da personalidade de cada ator na atuação das personagens; a busca de uma verdade cênica capaz de dar um sopro de vida e levar o ator a se aproximar de uma experiência de viver a situação da cena; a feitura de cenas curtas e independentes, cuja montagem não obedeceu a uma lógica de causalidade, potencializando o fator surpresa; o uso do nariz vermelho e sapatos grandes, indumentária típica da palhaçaria

clássica para caracterizar as cenas de apresentação artística do Tio e cena do *Espelho quebrado*.

Assistimos a esses princípios em operação, sobretudo nas ações físicas dos atores do espetáculo, que apesar de apresentar uma situação dramática, isto é, um enredo que pretende sustentar algum grau de verossimilhança, não faz uso do diálogo falado e, portanto, depende principalmente dos recursos apresentados pelo corpo cênico dos atores. A eficácia das cenas e o êxito do espetáculo dependem da movimentação dos atores em cena, da exposição e declaração de sua relação de jogo com os objetos e adereços, de como dividem e incluem a plateia na situação dramática vivida pelas personagens. *O sapato* me parece um feliz encontro entre teatro e palhaço, drama e palhaçaria. Sem desconhecer a contribuição habilidosa de Agamenon de Abreu, cenógrafo autodidata que construiu com simplicidade, praticidade e envolvimento os objetos, que também atuaram dando vida ao espetáculo. Além do figurino de Rino Carvalho, a música original de Jarbas Bittencourt e iluminação de Fábio Espírito Santo.

Minha percepção de *O sapato* se baseia em diversos fatores, entre eles a minha sensibilidade e interesse como pesquisador pelos efeitos produzidos pela técnica do palhaço. É óbvio que estas condições e disposições exercem influência no meu modo de apreender *O sapato*, e afetam a minha percepção do espetáculo. Meu relato não pretende restaurar a experiência do espetáculo como um todo, nem estabelecer uma crítica definitiva, apenas pincela dispositivos e procedimentos da palhaçaria que obtiveram êxito na encenação. Se indagasse a um espectador o motivo pelo qual ele riu em determinada cena, certamente não receberia como resposta um discurso tão organizado que relaciona princípios e técnicas dramatúrgicas de representação, mas provavelmente rimos nos mesmos momentos, nós e outra boa parte da plateia. Nossos risos foram pressionados por uma cadeia de senso e normas que compartilhamos e emergiram ao mesmo tempo. O que demonstra o êxito do tempo cômico.

O fato de rirmos todos juntos apenas demonstra o quanto a apresentação foi eficaz em nos conectar a uma experiência coletiva que

envolve a atuação dos atores com a percepção da plateia. O trabalho a partir dos horizontes de expectativas da plateia é mais uma das estratégias, tanto da arte de palhaço quanto da comicidade em geral. As estratégias da comicidade consideram os horizontes de expectativa de sua plateia – para adotar uma expressão formulada por Jauss (1994) – de modos distintos. Durante uma apresentação teatral – se ela consegue exercer uma força impactante em seus espectadores – esses horizontes são suscetíveis a transformações, a deslocamentos, podem vir a ser desnudados e reconfigurados.

Durante a apresentação de Casali e Tranchesi, essa poética se verifica no modo como rudeza se transforma em sutileza na dança da aprendizagem da perna de pau, quando o Tio dança com o Sobrinho, por exemplo. Ou quando o Sobrinho finge estar gostando do leite podre que o Tio o deixou beber para rir às suas custas. Rimos da estupidez de uma ação que normalmente jamais faríamos ou esperaríamos que alguém fizesse. O Sobrinho, para não dar ao Tio a satisfação de rir dele, bebe o leite podre aos poucos, porém divide a sua sinceridade com a plateia; seu rosto expressa o sofrimento que cada gole provoca. O que está operando claramente é o princípio de dividir e comentar com a plateia a verdade vivida pela personagem naquele momento exato, atualizando e expondo para o espectador o estado presente. Daí também a naturalidade com que a visão da miséria e o infortúnio de quem está no palco provoca o riso em quem está na plateia.

Mendes (2008, p. 41) chama atenção, em seu estudo sobre a catarse na comédia, que para o efeito cômico acontecer, o herói ou a personagem não podem estar vivendo um infortúnio ou ameaça que os exponha a um perigo ou dano real, a ponto de suscitar terror e piedade no leitor-espectador, pois essas paixões bloqueariam a possibilidade de produção do riso:

No desenvolvimento de uma ação cômica, o que importa é a confiança (ou segurança, ou superioridade) *que se produz* exatamente porque um dano, privação ou perigo cresceu a ponto de ser temido para depois ser vencido, ou afastado. Essa é a função do suspense cômico, bem

como das cenas usuais de reconhecimento que trazem o alívio ao desembaralhar desacertos e incongruências.

Esta posição é partilhada por um bom segmento de teorias do riso e do cômico, porém Disher (1925) tem outra opinião que, aparentemente, se contrapõe a essa posição ou nos obriga a questionar a formulação de que o medo seria, em todas as ocasiões, um sentimento que necessariamente bloqueia o riso. Para Disher (1925), medo e riso nunca foram antitéticos. Mesmo a plateia estando em perigo imaginário, o entusiasmo da expectativa, que é uma característica peculiar da piada, raramente é puramente simpática. Como consequência, o riso que floresce do medo é o mais alto de todos. Penso em como o bufão Leo Bassi trabalha manipulando a tensão das pessoas desde o início de sua entrada, no show *Instintos ocultos*, que foi apresentado no Anjos do Picadeiro III, Rio de Janeiro, em 2000. Ele provoca, sucessivamente, cargas de adrenalina, avisando, por exemplo, para os espectadores da frente, que está disposto a jogar água neles. A certa altura do seu show, inclusive, ameaça tocar fogo no teatro, momento em que obtém espasmos de risos nervosos entre gritos de medo.

Claro que se alguém realmente fosse queimado é provável que o riso fosse substituído por um sentimento de preocupação, seguido de revolta, acarretando talvez o linchamento do bufão provocador, e bloqueando o riso, donde concluímos que a formulação de que o dano deverá ser afastado ao término do número parece resistir. Mas isso não impede que uma alta carga de medo e adrenalina possa ser injetada nos espectadores, inclusive para despertar seu interesse e provocar espasmos de riso. A palhaçaria comprova que podemos rir, sim, mesmo intoxicados de medo, real ou imaginário. Que seja um riso de histeria. É preciso reconhecer que as qualidades de risos humanos são infinitas, ou seja, o que nos motiva a rir e o modo como rimos é muito mais amplo, diversificado e complexo do que a maioria das teorias do riso reconhecem. A crueldade sempre fez parte do cardápio do riso da bufonaria. Mesmo porque, quem vê a miséria alheia está sempre protegido pelo fato de que não a sente em sua pele.

Esse paradoxo está bem colocado por Fischer-Lichte (1998, p. 167) quando discorre sobre a impossibilidade do espectador sentir a dor do *performer*: “Perceber a dor significa, pois, perceber a sua própria dor, nunca a dor de outrem. Os espectadores entendem a ação pela qual o *performer* se fere a si próprio/a, mas não a dor que ele/ela sente.” No máximo pode transportar a dor de um *performer* que se fere para a sua imaginação:

Enquanto a ação de se ferir pode ser percebida, a dor que ela causa pode apenas ser imaginada. Um fosso abre-se para o espectador, entre aquilo que é executado sobre o corpo do espectador, isto é, à sua superfície, e o que acontece dentro do corpo do *performer*, um fosso que só parece ser transponível através da imaginação. Enquanto o *performer* tornar o seu corpo um palco de ações violentas, o espectador será forçado a transportar o palco para a sua imaginação. (FISCHER-LICHTE, 1998, p. 167)

Disher (1925, p. 10-11) oferece um exemplo de comicidade, de mais de um século, suscitada numa situação de dor extrema. Um Arlequim atuava como um policial noturno a espera do *clown* Herbert entrar numa cilada, enfiar a cara e receber uma pancada com um bastão de madeira. Acontece que o que recebia a pancada era uma réplica de madeira com a cara de Herbert. Na certa, parte da graça estava na sonoridade produzida pela força do impacto sobre a madeira, a cuja potência seria humanamente impossível resistir sem causar danos reais e até mortais. Uma noite, a cabeça de madeira não foi encontrada e Herbert colocou a própria cabeça, e berrou em seguida “Sou um homem morto! Ele me matou.” E deu continuidade a sua parte na cena.

Podemos conjecturar se a plateia de hoje responderia com a mesma receptividade cômica, mas alguém duvidaria, hoje, que situações equivalentes ocorram? Ademais, trabalhamos com o pressuposto de que o riso é construto cultural, social e histórico. Mas não faz parte dos objetivos deste livro percorrer os risos de diferentes gerações e culturas, e sim apreender certos dispositivos usados para engajar o riso em cenas de palhaçaria. Neste caso, fica claro que um molde de madeira, réplica do rosto do *clown*, foi uma estratégia adotada para

produzir um impacto desproporcional. A inverossimilhança da ação fica declarada. Mas o efeito cômico permaneceu quando a cabeça a ser atingida foi verdadeira, e quiçá tenha sido maior pela dupla surpresa de uma paulada de madeira numa cabeça verdadeira e pelo comentário desesperado da personagem, dividido diretamente com a plateia, anunciando a tragédia que acabou de lhe suceder. O absurdo reside na combinação da visão de um dano físico verdadeiro provocado no *clown* Arlequim, seguido de escutar da sua própria boca a confirmação das proporções letais do dano visto no número: após aquela cacetada ele era um homem morto. Observe que o comentário do ator após a cacetada confirma, por um instante, para os espectadores, que o golpe não foi letal, porque se fosse ele não falaria. Mas se o ator morresse em seguida, os espectadores já teriam rido.



Figura 14 – Lúcio Tranchesi em *O sapato do meu Tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador – BA, 2006.

Foto: Gal Rocha (2006).

ESPELHOS QUEBRADOS

A seguir irei reproduzir três versões do *Espelho quebrado* com o objetivo de acompanhar linhas diferentes de palhaçaria em torno do mesmo número, começando pela versão de Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi, seguida da dos palhaços Pipo (Pipo Sosman) e Rhum (Enrico Sprocani). Ao tomar como base a versão de Pipo e Rhum, o valor da minha análise, em geral, se estende à versão de Casali e Tranchesi que se baseia no mesmo número. Para completar, comentarei uma versão transposta para o cinema em *Duck Soup* dos irmãos Marx. A meu ver, esta capacidade de penetrar e transitar livremente pelas ruas, pelos teatros, circos e o cinema sinaliza a capacidade transgressiva da palhaçaria enquanto forma de arte como potência para atravessar fronteiras de gêneros, culturas e se instalar em lugares e espaços que a princípio não se esperaria. Para começar, reproduzo o roteiro da adaptação do *Espelho quebrado* que ocorre na cena oito da peça *O sapato* escrita por Alexandre e Lúcio:

O sobrinho entra tropeçando pelo chute que recebeu do tio. O sobrinho vê o público, e começa a interpretar um bêbado rico com sua garrafa de cachaça. (*Agora os palhaços vêm as pessoas da plateia, quebrando a 4ª parede*). Bate palmas e entra o tio que interpreta o desastrado servente do bêbado. O rico pede a seu servente que traga seu banco para sentar-se. O servente põe o banco no local desejado pelo patrão, que já se deslocou para o outro lado do palco chamando o servente com o banco. Pede a seu criado para ajudá-lo a colocar o casaco. Quase se senta na garrafa que está em cima do banco, salvo pelo criado que retira a cachaça a tempo. E mais uma vez, quando ajeita o banco, o patrão se desequilibra e vai parar no centro do palco. O banco é trazido. Porém quando o bêbado vai sentar decide pedir um espelho a seu criado. O espelho que o criado traz é muito pequeno, então o patrão ordena que traga o espelho maior. O Criado sai levando bebida do magnata por isso é chamado e leva um tapa na cara. Só que sem entender o servente se vai novamente com a garrafa. E, de novo seu chefe o chama e lhe dá uma bofetada só que toma sua garrafa das mãos do desastrado, que vai a busca do espelho.

O bêbado fica com sua amada garrafa de cachaça e ouve-se o som de um espelho se quebrando. Por estar bêbado, o chefe pensa que é o sino da igreja e se benze. É quando entra o servente com a moldura do espelho que está quebrado. Percebendo que o patrão não notou o ocorrido tem uma ideia e sai para buscar um casaco, colocando a moldura numa posição em que ele, o criado, se passará pela imagem de seu patrão no grande espelho.

O patrão percebendo que chegara o espelho (ou pelo menos o que restou dele), vai em direção a este para observar-se. Enquanto isso o servente apressadamente se veste e chega a tempo em frente ao chefe começando a farsa. Ambos se olham e o chefe coloca a mão na cabeça percebendo que sua imagem está sem chapéu e ele não. Quando se vira para conferir o chapéu que está em sua cabeça (*Os dois palhaços estão dividindo com o público sua confusão, o que, aliás, acontecerá por todo o número, por parte de ambos; dão assim aos artistas a possibilidade de quebrarem a 4ª parede e possibilitarem o sincronismo das gags, uma vez que terão como perceber um ao outro pelo olhar periférico*)

O empregado aproveita e pega um chapéu para si também, só que agora formando a imagem inversa, pois o patrão tirou o chapéu. O patrão estranha e olha o chapéu em sua mão. O empregado aproveita e retira o seu. O patrão olha, se conforma e ri para o público. O servente copia (*mas sempre um pouco mais exagerado e estúpido*). O patrão com elegância coloca o chapéu em sua cabeça com um malabarismo e bate palma; mesmo um pouco atrasado o criado copia. Depois o bêbado joga o chapéu pra cima, porém não consegue pegar o chapéu; e o criado ao contrario apanha o chapéu no ar coloca em sua cabeça e bate palma. Quando vê que o patrão deixou o chapéu no chão, o servente atira o seu também.

O patrão senta-se e provoca mais uma correria no criado pra pegar o seu banco e chegar sincrônico ao tempo do patrão se virar para o espelho. Os dois se olham, o bêbado se estranha um pouco, mas se aprova tossindo e cruzando as pernas, o que é repetido pelo mordomo. O bêbado troca de pernas e começa a balançar o pé no ritmo da música. O mordomo acompanha a troca, porem balança os pés num ritmo bem mais acelerado, pois está empolgado com o fato de estar conseguindo ludibriar o patrão. O patrão percebe a falta de sincronismo nos ritmos. Interrompe o movimento dos seus pés e compara com os do criado.

Enquanto comenta com o público mais um estranhamento, o criado percebe a gafe e se interrompe também. O bêbado ri de si mesmo como se estivesse tendo alucinações. Logo o criado não só começa a rir também, como gargalha e se excede. Dessa vez o bêbado flagra sua imagem se movimentando independentemente.

O patrão, estranhando, se aproxima do espelho para reparar-se melhor. O criado também se aproxima. Ambos tocam seus rostos com a mão que esta próxima ao espelho. O bêbado quer conferir se aquele rosto que ele está vendo é mesmo o seu. Percebendo que está suado, vira-se para o público, coloca a mão em seu bolso e pega um lenço e enxugando seu rosto vira-se novamente para o espelho. Do outro lado o criado tentando adivinhar os movimentos do patrão, consegue a tempo pegar um lenço e sincronizam com os lenços enxugando o suor. O patrão joga seu lenço pra traz com um pequeno grito grave. O mordomo, paspalho, mais uma vez, empolgado com sua farsa, joga o lenço pra frente com um grito agudo. Enquanto o patrão se abaixa pra pegar a cachaça e dar mais um gole, o mordomo notando a falha corre para pegar o lenço. Quando volta correndo para o banco acaba tombando para traz. O patrão olha para o público estranhando o barulho e olha pra traz, porém pelo lado oposto ao espelho, dando tempo para o mordomo sentar-se no banco e esperar o patrão voltar para o espelho.

O patrão se levanta e sente falta do chapéu indo buscá-lo. O criado faz o mesmo. O bêbado olhando sua imagem vê o chapéu muito à frente da cabeça, cobrindo seus olhos. Como o seu chapéu já estava numa boa posição em sua cabeça, o patrão termina ajustando o chapéu muito atrás, fazendo-o cair da cabeça. Ébrio, o patrão fica a procurar desequilibrado pelo palco. O criado passa por dentro do espelho e pega o chapéu. Retira o seu, e passando-se agora por criado, no lado oposto do espelho, toca nos ombros do patrão e entrega-lhe o chapéu. O patrão percebendo que seu criado estava usando um casaco igual ao seu, corre para frente do espelho. O chapéu cai novamente na sua frente, e ao abaixar-se pra pegar, observa que sua imagem fica parada em pé. O criado abaixa-se pra igualar-se com o patrão, porém o patrão levanta-se pra igualar-se com a imagem. Assim ficam dessincronizados mais umas três ou quatro vezes. O bêbado para e comenta com o público que o mundo está girando e coloca mais uma vez a mão em seu bolso. Dessa vez tira uma cigarreira. Abre e retira um dos quatro cigarros que ali estão, mas não a guarda, fica a exhibir-se socando o

fumo, batendo o cigarro em sua perna com a cigarreira na outra mão. É a chance que o criado aproveita pra lhe tirar um cigarro também, pois desesperado estava pedindo cigarro a alguém do público. O patrão guarda a cigarreira e já retira um isqueiro. O criado mais uma vez pede ao público uma solução.

O patrão está desequilibrado, e correndo atrás da chama do isqueiro termina parando na frente do espelho. O criado obrigado a retornar ao espelho, consegue acender seu cigarro na mesma chama junto ao seu patrão executando seu papel de imagem.

O patrão ri para o público e o criado apaga a chama do isqueiro. O patrão vem apagar também e já encontra apagado. Guarda o isqueiro. Se posta de frente para sua imagem e dá uma longa tragada no cigarro. Ambos sopram a fumaça na cara do outro e saem tossindo. Então o patrão decide se apoiar no espelho. O criado se apoia no patrão sustentando o peso dele, enquanto dão outra tragada de forma elegante. O patrão se afasta e o criado se desequilibra atravessando o espelho e acaba se esbarrando no seu patrão. O criado volta correndo para sua posição, e também correndo vem o bêbado. Ao encontra-se com a imagem e mais uma vez estranhando, acena para o espelho. O criado responde atrasado. O patrão olha para o cigarro, dá um grito, joga o cigarro no chão e pisa apagando-o. O criado faz o mesmo enquanto o patrão pega a garrafa de cachaça e o lenço para limpar o espelho. O patrão joga água no espelho molhando a cara do criado. *(Ao retornar do movimento, para colocar a garrafa no chão, termina jogando água também no público).*

O bêbado se vira para limpar o espelho e o criado agilmente pega a mão do patrão e limpa o centro acima; à direita central; abaixo; e quando voltam limpando no centro em direção à esquerda do espelho, os rostos se encontram fora da moldura do espelho. Porém o patrão não repara. Acontecendo uma segunda vez, o patrão desacelera os movimentos circulares das mãos, que falsamente limpavam o espelho. Estranhando o rosto da imagem ter ultrapassado a moldura o patrão ainda com a mão no espelho vem para fora da moldura. O criado acompanha-o. Voltam para o espelho. O patrão dá uma baforada de vapor da boca no rosto da imagem, tentando limpá-la. Depois se prepara e escarra na cara do criado que devolve a escarrada.

O patrão ao limpar o olho não sabe como livrar-se do escarro que está agora em sua mão e termina por passar no cabelo. E usando o escarro como gel, prepara-se vaidoso para cantar. Ajoelha-se. O criado copia. O patrão bate no peito e canta:

– É o pato feio!!!(na melodia de “*IL Sole Mio*”, musica italiana).

O criado canta a segunda parte:

– Éobolofoooooooooooo!!! .

E alongando mais a extensão da sílaba final da sua parte, o criado faz o patrão estranhar a voz que ele pensava ser dele. Vai buscar um ovo para fazer um aquecimento vocal. Após colocar o ovo na boca para mostrar ao público o que fará pra aquecer sua voz, o patrão coloca o ovo na cadeira e pega a cachaça para gargarejar. O criado vê o ovo e mais uma vez pede a alguém do público. Não tendo ninguém com um ovo ele resolve pegar o do patrão e colocar no seu banco, mas logo percebe que dará problema e guarda o ovo em seu bolso. O patrão volta e não encontrando o ovo em seu banco, faz um gesto com as duas mãos perguntando a plateia sobre o ovo do banco. Depois faz um gesto para cima, como que inconformado, também levantando as duas mãos. E ao abaixá-las bate nos lados de sua perna. O criado que imitava os movimentos do patrão, bate as mãos ao lado das pernas e quebra o ovo em seu bolso. Vem em direção a plateia mostrar a meléca. O patrão que volta par o espelho vê a imagem andando distante da moldura. Logo percebe que o espelho esta quebrado. O criado ao se dar conta volta correndo para o espelho e querendo imitar o patrão que esta com o dedo indicador erguido, ele ao erguer seu dedo, troca de mãos e ergue a mão oposta. Quando tenta trocar de mão, o patrão faz o mesmo. E tenta de novo sem resultado, pois o patrão toca a testa do criado. O criado faz o mesmo no patrão. O bêbado toca o rosto do mordomo com as duas mãos, batendo de leve nas bochechas. O criado copia. O patrão o empurra e o empregado revida. O patrão o empurra de novo, mas dessa vez o criado lhe dá uma bofetada (*clack*), na cara. O patrão corre atrás do mordomo, indo para traz da carroça. Os dois voltam e pedem aplausos. Encontram-se de novo no espelho, se cumprimentam, tiram os chapéus e se voltam para o público para que o trabalho da estrada seja reconhecido e recompensado. Fim do número. (CASALI; LÚCIO, [2006])

Agora irei transcrever o número do espelho quebrado de Pipo (Pipo Sosman) e Rhum (Enrico Sprocani) do modo como foi registrado pelo historiador do circo Rémy (1997). Este esquete pode ser rastreado até o século XVII. Meu objetivo com isto é trazer um exemplo da palhaçaria clássica e perceber as estratégias que Rémy adotou para empreender o trabalho de transposição da encenação a que assistiu em 1950 para a literatura dramática, e que permite que outros palhaços possam interpretar esta peça tanto hoje quanto futuramente. Chamamos atenção, como é de praxe na literatura dramática, como ele enuncia os personagens da minipeça:

Pipo (Pipo Sosman), *Clown*
Rhum (Enrico Sprocani), Augusto
Georges Loyal, Ringmaster. (RÉMY, 1997, p. 208)

Devemos entender que a indicação *clown* aqui está apontando para a postura de um palhaço branco. Ou seja, podemos entender que Rémy (1997) assume que o entendimento na França da década de 1950 do *clown*, era associado ao palhaço branco, bastando assim indicar *clown*, enquanto o mais aparentemente bobo era conhecido como o agosto. Isto lhe pareceu informação necessária para definir a relação das personagens neste número. Podemos dizer que o entendimento desta natureza de relacionamento era fundamental para compreender o sentido de toda a cena. Assim como a indicação de Georges Loyal como mestre do picadeiro vai determinar outra posição que irá definir a sua relação com os dois palhaços no conjunto da peça. Na hierarquia do circo, o Loyal, evidentemente, é superior aos dois palhaços, pois todos os artistas devem obedecer às suas coordenadas.

De outro lado, não podemos deixar de observar que o mestre do picadeiro apenas tem a indicação de Georges Loyal e não seu nome entre parêntese. Já os nomes Pipo e Rhum são colocados antes e apenas depois a indicação de quem atua como *clown* e agosto. Apesar da indicação *clown* e agosto para referir de quem é a fala, nos diálogos em si, as personagens não se endereçam como *clown* e agosto e sim como Pipo e Rhum. Podemos entrever, com isso, que, para Rémy

(1997), o nome de palhaço destes artistas é tão definidor da consistência dramaturgica do número, que sua indicação foi considerada necessária. Ou seja, os nomes dos palhaços que interpretarão o número se tornam os nomes das personagens da cena. Talvez isto indique o quanto seria diferente, em termos dramaturgicos, se sua codificação se baseasse no mesmo número interpretado por outros palhaços. Este tratamento difere muito da literatura dramática, na qual a personagem tem seu nome e características definidos pelo seu destino no enredo. E onde Macbeth é chamado de Macbeth, independente do ator que vai interpretar esse papel. O modo como Rémy (1997) optou, a meu ver, é mais restritivo, apesar de entender que queria que o leitor tivesse clareza da inclinação de caráter de cada palhaço. Talvez bastasse uma rubrica para indicar quem fazia o branco e o Augusto. Mas talvez quisesse honrar os palhaços que serviram como sua fonte. Antes de fazer o número do *Espelho quebrado*, Pipo e Rhum, figuras construídas com os artificios da palhaçaria, já existiam. É como se nós, espectadores, fôssemos convidados a acompanhá-los numa aventura, num episódio ou numa experiência das suas vidas. O episódio do *Espelho quebrado*, que outros palhaços, também já jogaram desde o século XVII.

Adotarei nesta sessão, por conveniência, o termo *clown* do modo que Rémy está usando para indicar o palhaço branco, e com maiúscula para indicá-lo como personagem. E Augusto, o palhaço mais tolo. Outra característica marcante na forma que Rémy optou de registrar esta cena é a presença de extensas rubricas indicando o quanto esta forma dramaturgica está calcada numa operação visual extremamente codificada pela movimentação física dos palhaços. Se lermos as peças de Brecht e Beckett, encontraremos, também, uma presença recorrente, às vezes extensa e minuciosa, de rubricas para indicar o dinamismo visual e cênico da movimentação das personagens no intuito de melhor registrar os efeitos que buscam atingir para cada cena.

(O *Clown* e Augusto entram.)

Augusto: Ah, bom dia, Pipo. Como vai você?

Clown: Muito, muito bem. E você? (pause) Estou muito ocupado hoje.

Meu irmão está doente, e ele me pediu para substituí-lo.

Augusto: Onde? No hospital?

Clown: Não, não no hospital, no teatro. Eu devo substituí-lo no papel de Don Juan.

(O Loyal entre e se endereça ao *Clown*.)

Loyal: Pipo, eu esqueci completamente de lhe dizer – um pacote chegou para você. O mensageiro está esperando lá fora.

Clown: Sim, eu sei o que é: um espelho. (para o Augusto) Me faz um favor – vá buscar o espelho. (Augusto sai de cena e retorna)

Augusto: Que cor é?

Clown: Só traga o pacote. (Augusto sai de cena. Para Loyal) Meu irmão está doente. Tenho que substituí-lo no teatro. Para me ajudar a aprender o papel ele me mandou um espelho para que eu possa checar minhas expressões e corrigir meus erros.

Loyal: Você sabia que uma caixa de champagne também veio para você?

Clown: Sério? Então irei direto para meu camarim colocar meu figurino. Quando Rhum retornar com o espelho, poderia, por favor, trazer-me uma cadeira?

Loyal: Entendo. Você quer provar o champagne. Cuidado! Vai pra cabeça rapidamente. (O *Clown* sai de cena. Ouvimos um som alto de vidro quebrando. Augusto entra e resolutamente atravessa o palco.) Onde você está indo?

Augusto: (firmemente) Até o lado de fora.

Loyal: (intrigado) O que foi aquele barulho todo?

Augusto: Aquele barulho foi o espelho.

Loyal: Está quebrado?

Augusto: Apenas rachado. Quase não dá para notar. Apenas um pequeno buraco. (ele ilustra com os braços) eu mal poderia atravessá-lo.

Loyal: Não vale a pena nem mencionar isto. (para um contra regra) Por favor, traga o espelho aqui.

(O contra regra traz um espelho longo montado numa cadeira giratória numa moldura.)

Augusto: Não vale a pena mencionar. (ele anda de um lado para o outro através do espelho, pegando dois ou três pedaços do espelho que ainda estavam colados à moldura).

Loyal: As coisas estão pretas para você. Pipo vai ficar zangado.

Augusto: Você acha que ele vai notar?

Loyal: Eu temo que sim.

(Pipo entra. Ele está um pouco embriagado pelo champagne. Ele está trajando uma vestimenta elaborada: casaco preto e um colete abotoado até a o alto.)

Loyal: Coloque uma roupa idêntica ao dele. Depois imite seus movimentos. Talvez ele não note nada.

(Augusto dá um sinal ao contra regra. Ele traz para ele as roupas. Augusto apressadamente entra na jaqueta com braços muito curtos. Ele coloca uma camisa branca de frente, mas de trás pra frente. Depois ele coloca um chapéu surrado e com uma arrogância fanfarrona, põe as mãos na cintura.)

Loyal: (para Augusto) Olhe para si mesmo!

Augusto: Como, o espelho está quebrado.

(Loyal dá um sinal que sua camisa de frente está ao contrário. Augusto ajusta apropriadamente. O *Clown* tem soluços. Ele usa um lenço para se ventilar e senta perto do espelho. Augusto senta imitando. O *Clown* se inclina para frente para olhar dentro do espelho onde ele vê o Augusto. Ele passa suas mãos sobre seus olhos e sorri. Augusto faz o mesmo. O *Clown* limpa a sua testa e joga o lenço sobre seus ombros. Augusto joga seu lenço em sua frente, percebe o seu erro, retoma-o e o joga novamente. Enquanto isto está acontecendo o *Clown* cruza as pernas. Augusto, na ânsia de alcançá-lo, com pressa senta e cruza as pernas ao mesmo tempo e cai. O *Clown* tira seu chapéu aproxima sua cadeira do espelho, para melhor observar-se. Augusto senta-se em sua frente, tão perto de modo a ficar nariz com nariz. O *Clown* põe seu chapéu novamente. Augusto ainda está segurando seu chapéu de ópera debaixo dos braços. Ele se esqueceu de abri-los e coloca-o amassado em sua cabeça. O *Clown* enfia as mãos no bolso e traz uma caixa de cigarros. Augusto sente em torno do seu bolso – ele não tem uma caixa de cigarros. O *Clown* vira, abre sua caixa, e, com um longo gesto, pega um cigarro. Augusto atravessa o espelho, pega um cigarro da caixa, que está aberta, retorna a sua cadeira e senta. O *Clown* acende seu cigarro. Augusto volta e acende seu cigarro do mesmo palito de fósforo. O *Clown* se observa no espelho, fuma seu cigarro e sopra a fumaça na cara do Augusto, que faz o mesmo. O *Clown* engole a fumaça e tosse. Augusto também tosse.)

Clown: Há um eco!

Augusto: Sim, há um eco!

(O *Clown* segura seu cigarro em sua mão direita. Augusto faz o mesmo. As imagens não concordam. O *Clown* está desconfiado e pega seu cigarro em sua mão esquerda; Augusto faz o mesmo. Finalmente Augusto alcança em cima e transfere seu cigarro para sua direita enquanto o *Clown* tem o seu na sua esquerda. O *Clown* ri alto; Augusto também ri.)

Clown: (encolhe seus ombros) Há um eco!

Augusto: Sim, há um eco!

(Instavelmente de pé, o *Clown* estica sua mão para usar o espelho como suporte. Augusto estica seu braço em sua direção, do outro lado. O *Clown*, que não entende o que está acontecendo, inclina-se pra frente e está confuso.)

Clown: O espelho está sujo. (Ele pega seu lenço e limpa o espelho. Augusto faz o mesmo. Ele esfrega com os braços esticados esquerda pra direita. O *Clown* acha uma sujeira, esfrega em vão. Ele cospe. Augusto faz o mesmo.)

Clown: (Limpando-se) Ugh!

Augusto: (esfregando seus olhos) Ugh!

Clown: (ainda bêbado) Aquele é o eco! (Para um contra regra) Me dê um ovo cru para eu ficar esperto.

(O ajudante de palco traz para o *Clown* um ovo. Augusto pede um ovo. O contra regra recusa. Não, nenhum para ele. O *Clown* deixa seu ovo na cadeira. Após um momento de hesitação, Augusto pega o ovo e quer pô-lo em sua cadeira, mas tem outros pensamentos; o *Clown* irá ver o ovo no espelho, mas não haverá nada em sua cadeira. Aquilo seria um erro. Augusto põe o ovo em seu bolso. Como esperado, o *Clown* procura pelo ovo em sua cadeira. O ovo desapareceu.)

Clown: O que! Isto foi longe demais!

(Na frente do espelho, o *Clown* bate em sua cintura. Augusto faz o mesmo, assim esmagando o ovo. Ele sacode as calça enquanto o ovo escorre abaixo, cuidando para que o *Clown* não perceba. O *Clown* soluça e nota que sua imagem não segue seus ajustes. Ele inclina-se mais próximo do espelho. Ele enfia sua cabeça através do espelho. Ele soluça novamente. Augusto lembra com medo o papel que está fazendo, mas é tarde. Ele não pode mais acompanhar cara a cara com o *Clown* e deve se contentar em ecoar seus soluços enquanto sacode sua perna enquanto o ovo escorre abaixo.)

Clown: Aí está o eco!

Augusto: Sim, aí está o eco!

(Agora o *Clown* reconhece a voz do Augusto. Ele atravessa o espelho e dá um tapa no seu parceiro. Augusto de modo mal-humorado retira-se e puxa sua calça onde está na altura da sua coxa.)

Clown: Isso foi uma piada ótima! Rhum, ouça!

(Mas Augusto corre para fora do palco, seguido pelo *Clown*.)

(RÉMY, 1997, p. 208-212)

Algo que não foi mencionado na entrevista dada pelos atores e diretor de *O sapato*, é que a temática do número do *Espelho quebrado*, coincide com o da peça *O sapato*, isto é, mostra uma situação que ocorre nos bastidores dos artistas. Mas vou-me deter na dinâmica da situação dramática exposta nesta cena, para por em evidência como um número de palhaço pode operar com as mesmas funções dramáticas presentes em outros gêneros teatrais. Para isso, irei abusar da noção de situação dramática proposta por Étienne Souriau (1993). Souriau vê uma situação dramática como um sistema de forças agenciadas pelas personagens em um determinado momento da ação. De modo que seu conceito investiga a força que a situação exerce na dinâmica de ação das personagens independente do seu caráter. Estes diversos papéis e posições de força estabelecidas pela situação de modo a orquestrar a movimentação das personagens, são chamadas de funções dramáticas. Assim, a travessia de situações de uma peça leva as personagens a desempenharem uma constelação de “pessoas”.

Segundo Souriau (1993), entre os problemas dos estudos dramáticos anteriores estavam a repetição de situações semelhantes e a confusão entre tema, ação, motivação e situação propriamente dita. Mas o problema mais consequente foi a falta de uma investigação prévia e detalhada da definição de *situação dramática*. Justamente onde o autor situa a sua contribuição. A sua operação é simples e objetiva como a matemática, como quem vê nas situações dramáticas um paralelo equivalente com harmonias musicais.

Para ele, cada situação dramática é constituída de seis funções dramáticas que merecem ser mencionadas. Ele usou uma simbologia astrológica para indicar estas seis funções. São elas: o Leão ou a Força Orientada – é o sujeito desejante que deflagra a ação, não sendo necessariamente o herói ou o protagonista; o Sol – o Bem Desejado ou seu representante; a Terra – o Receptor do Bem Desejado, o que se beneficia com ele; Marte, ou o Oponente – a força que se opõe e resiste ao desejo do Leão; a Balança, ou o Árbitro – o que decide a atribuição do Bem Desejado; a Lua ou o Adjuvante – funciona como auxiliar de qualquer outra função. De modo que, para Souriau (1993), as situações

são dispositivos de forças que engendram toda sorte de combinatórias entre estas funções dentro destas possibilidades que podem configurar mais de 200 mil situações dramáticas.

Precisamos entender que o autor está usando de modo teatralmente amplo a expressão situação dramática, sem restringi-la a um gênero definido que distinga tragédia, drama, comédia ou tragicomédia. Vale a pena mencionar, para acompanharmos o raciocínio de Souriau, que não existe uma situação cômica em si, que toda situação cômica comporta necessariamente uma possibilidade dramática, e mediante a redução e dispositivos artisticamente desejados se conquista o caráter cômico. Aqui cabe uma atenção detalhada de como entende e descreve o processo da redução cômica:

Essa redução se obtém ou através da maneira pela qual o tema é tratado em suas minúcias (sugerindo oportunamente o riso, evitando, reduzindo de imediato todo possível desenvolvimento da situação do ponto de vista da sua dimensão trágica), ou, sobretudo, pelo pressuposto de conjunto que atenua o lado doloroso da natureza humana, que reduz a angústia garantindo-nos (o que é essencial para a convenção cômica) que nada demasiado grave sobrevirá e que tudo se arranjará sem sangue, lágrimas e gritos da dor verdadeira 'e 'participável', sem esquecer aquela perpétua e atmosférica inverossimilhança (essencial à perfeita pureza do gênero) que tende também a minimizar a participação emocional no acontecimento, a impedir que se leve a sério – no real – situações dramáticas usadas pela comédia. Em suma, o dramático vem primeiro; o cômico é obtido pela anulação brutal ou pela inversão voluntária e ativa desse parâmetro trágico. E rimos porque o dramático está ali, virtual, por toda parte e porque é pisoteado, vencido, picado e tripudiado sob nossos olhos, para nosso alívio, redenção e felicidade. (SOURIAU, 1993, p. 36-37)

Quantas noções sobre o cômico se encontram circunscritas neste trecho! Oportunizar o riso; reduzir a angústia, a gravidade das consequências e o lado doloroso da natureza humana; estabelecer uma atmosfera de inverossimilhança; minimizar a participação emocional no acontecimento; impedir que se leve a sério; inverter voluntariamente

o parâmetro trágico, anular brutalmente o dramático, para nosso alívio e consequentemente felicidade.

Voltando para a situação dramática arquitetada no *Espelho quebrado*, o Pipo foi incumbido de substituir seu irmão no papel de D. Juan porque seu irmão se encontrava doente. Se equacionarmos as funções de Souriau (1993), nesta situação dramática, partindo da ótica do *clown*, no início, a força temática está nele, depende da sua vontade, ele foi incumbido de substituir seu irmão adoecido, e pretende fazê-lo. Ficamos sabendo disto a partir do encontro inicial entre o Pipo e o Rhum. O próprio Pipo diz para Rhum que está muito ocupado na tarefa de substituir seu irmão doente. O primeiro entendimento absurdo está na contrapergunta de Rhum que inquire se o Pipo iria substituí-lo no hospital. Ao que o *clown* responde que não, que iria substituí-lo no teatro no papel de D. Juan. Neste momento entra o Georges Loyal, que vem avisar da chegada de um pacote. O Loyal, nesta situação, está cumprindo uma função de cúmplice, um cointeressado no objetivo do *clown*. O Pipo cobiça o espelho para atingir seu objetivo. O *clown* Pipo então pede para o Rhum trazer o espelho, e nós leitores, ou espectadores mais atentos, percebendo o caráter augusto de Rhum e a natureza frágil do objeto espelho, prevemos o pior, o que é confirmado com o barulho inconfundível de vidraça quebrando, poucos segundos depois.

O espelho cumpria, nesta situação inicial, a função de objeto cobiçado pelo *clown*, ele representava seu bem, pois dele dependia para ensaiar a sua interpretação e assim cumprir com sucesso a tarefa da substituição do irmão como D. Juan. A plateia percebe que, nesta situação, o augusto será um obstáculo involuntário para a tarefa do *clown* se cumprir; não se trata de um rival, mas de um obstáculo involuntário, pela ineficiência e estupidez investidas no caráter do Rhum. O augusto foi solicitado pelo *clown* para ajudá-lo a cumprir a sua tarefa, no entanto, fracassa, quebrando o espelho que foi mandado para que Pipo pudesse corrigir seus erros de interpretação no papel de D. Juan. Sabemos já que a tarefa de substituir o irmão não irá contar com os benefícios de um espelho, mas somos colocados numa disposição de interesse pelo augusto, pois sabemos que não quebrou o espelho por

maldade e sim por incapacidade nata. A situação que nos interessa é como a imaginação do augusto irá solucionar o problema em que se meteu – é como se a ótica estelar da situação deslizesse do *clown* para o augusto –, uma estratégia cômica que aparece com bastante frequência na palhaçaria clássica que explora a dupla branco-augusto.

Outro obstáculo ou entrave se interpõe, para que Pipo obtenha sucesso na substituição do irmão; junto com o pacote do espelho, chegou uma garrafa de champagne, e percebemos o interesse do *clown* pelo champagne, pois demonstra interesse imediato em ir para o camarim assim que é informado pelo Georges Loyal da presença do champagne. Os efeitos da sua embriaguês irão nos deliciar na situação que se segue, aumentando os obstáculos da sua tarefa e ao mesmo tempo aproximando-o de um nível de agilidade mental propícia para ser enganado pelo desesperado augusto Rhum.

Outra personagem que assume muitas vezes a posição lunar de cúmplice do desenvolvimento da situação é o Loyal. Este alerta o *clown* do perigo da embriaguês rápida produzida pelo champagne e aconselha o augusto que as coisas não parecem boas para ele e que seria melhor que Pipo não descobrisse o tamanho do problema que ele provocou ao quebrar o espelho praticamente todo. É claro que isso serve também para que fique claro para nós, leitores-espectadores, a dinâmica da situação, ajustando nosso foco para como o augusto, que sabemos, pela apresentação visual de Rhum, pelo perfil da sua postura desajeitada, desastrosa e inconsequente de um bobo, um augusto, irá agir para resolver o problema que ele mesmo provocou sem querer.

A partir do momento em que Pipo se prepara para dar início ao seu ensaio de D. Juan, nosso interesse se volta com maior ênfase para como Rhum irá conseguir iludir e enganar o *clown* de que ele é ele mesmo. De modo que o nosso ponto de vista se desloca para como o augusto irá cumprir seu objetivo de ludibriar o branco. Se assistimos, como leitores-espectadores, ao augusto fracassando em ser cúmplice do *clown* na tarefa de trazer o espelho, a sua falha e toda uma cena desenvolvida em torno da sua tentativa de mascarar esta falha, não falha em gerar nosso interesse e prazer lúdico pela nova situação configurada.

Os obstáculos de Rhum se apresentam: uma fileira de objetos nos lugares errados (chapéu e adereços da sua vestimenta), objeto de consistência frágil (ovo), ou ausente em número para que ele possa duplicar como imagem refletida no espelho (ovo, cadeira e fósforos). Os objetos entram para contracenar com os palhaços. Na cena do espelho, o ovo entrou para ser quebrado escorrendo pela calça abaixo de Rhum, demonstrando a sua tendência de sofrer as consequências da sua própria estupidez, a sua ausência de inteligência prática e racional, acumulando os prejuízos que resultam das suas próprias ações. É interessante observar que o ovo passou por uma mudança de consistência em cena, entrou sólido, inteiro e saiu quebrado e líquido. Pipo acende seu cigarro e Rhum rapidamente pega outro da mesma caixa, percebe que não tem fósforo e é obrigado a acendê-lo com o mesmo fogo do *clown*. Duas ações claramente inverossímeis, pegar um cigarro e acendê-lo sem ser notado pelo dono do cigarro e do fogo.

Os objetos, em espetáculos de palhaçaria, raramente cumprem uma função de mera caracterização e ambientação, eles operam com um valor bem mais ativo, agindo sobre a dinâmica da situação e, às vezes, ganhando até vida própria e autonomia equivalente a um atuante vivo. Duas peças da palhaçaria do século XX são exemplos primorosos da força cômica que pode ser gerada na parceria do palhaço com um objeto. São elas o número do microfone de George Carl (2005), e o número da bicicleta de Joe Jackson Junior (2010). É possível encontrar versões da reprise de George Carl de cinco a dez minutos. Trata-se de uma dramaturgia de movimentos ou coreografia de ações que gira em torno de problemas que surgem enquanto tenta cumprir a tarefa de usar o microfone. Se pensarmos nesta tarefa como uma ação que, orientada a um objetivo, encontra uma série de obstáculos que o impedem de dominar aquele objeto de modo funcional, seu fracasso parece advir da própria ineficiência de sua pessoa ou incompatibilidade da lógica de sua personalidade com a lógica da funcionalidade. Acontece uma verdadeira dança de se enroscar nos fios do microfone e com sua própria roupa. No meio da partitura há espaço para improvisações com a plateia, malabarismo com seu chapéu, e jogos com seu casaco e seu

corpo. Mas o microfone se destaca com sua verticalidade visível como objeto atuante, e a sua permanência no foco reafirma que a força vetorial principal está orientada em sua função. Os outros objetos como que lhe distraem da tarefa principal de usar o microfone como microfone.

A diferença de *status* entre o atuante vivo George Carl e o objeto inanimado microfone quase se desmancha quando este passa a brincar também com o desaparecimento de seus dedos e das suas mãos. Enquanto não consegue usar o microfone como microfone, dá-nos um show de mudança de foco, ritmo cômico e comicidade física. Há versões em que entra com uma gaita de modo que fica mais em evidência como pretende usar o microfone, para tocar a gaita. Nestas versões, como *gran finale*, Carl toca uma gaita que se desmancha enquanto está tocando. Como saída, realiza uma dança que é algo entre esquisito e patético, novamente a sua comicidade é ancorada no modo como maneja seu corpo, recolocando em evidência a *performance* do corpo como lugar do ridículo. Em todas as versões por mim vistas, Carl não usa maquiagem e veste um paletó escuro normal e um chapéu côco preto.

Retornando para o *Espelho quebrado*, foi também a perda da integridade do objeto espelho que determinou a nova disposição dramática da cena. Sabemos, por uma rubrica, a proporção em que o espelho foi quebrado: Rhum atravessa o espelho retirando os três pedaços remanescentes, ou seja, o espelho está todo quebrado restando apenas a sua moldura. É interessante que em sua definição da força temática de uma situação, Souriau (1993, p. 61) aponta que são “[...] apenas duas as grandes paixões que estão no âmago das situações dramáticas: o desejo e o temor.” Mas deixa claro que se trata de uma redução e que todo desejo supõe um temor contrário e vice-versa. Se adotarmos o ponto de vista de quem, em determinada situação, põe em jogo a força que encarna, representa e gera toda a tensão dramática presente, temos a sede da tendência chave, o núcleo estelar da situação. De fato, no *Espelho quebrado*, a situação se inicia com o desejo de Pipo de substituir seu irmão e conflui para o temor de Rhum de que Pipo descubra que ele quebrou o espelho. Para isso Rhum tentará iludir Pipo de que o espelho se quer se quebrou, ousando empreender uma tarefa que sa-

bemos ser fisicamente impossível. Mas em palhaçaria as leis da física, tão vinculadas à lógica da verossimilhança, historicamente nunca foi respeitada, prevalecendo a lógica do palhaço que em geral suplanta, aniquila e contraria as leis e regras que temos como pressupostos verdadeiros, prováveis e absolutas.

Podemos identificar, na cena em que o *clown* começa a se arrumar para ensaiar com o espelho, que apesar da mudança do vetor principal passar de Pipo para Rhum, não houve uma mudança na função de objeto cobiçado, representante do bem, o espelho. A mudança de ênfase foi que, em vez de estarmos atentos ao desejo de Pipo obter o bem desejado, passamos a atentar para a dinâmica de Rhum, tentando garantir que Pipo obtenha o bem desejado por ele, o espelho inteiro, o que representaria um feliz ensaio para fazer o papel de D. Juan. O obtentor do bem cobiçado é outra função dramática importante, assim como o bem cobiçado pelo vetor temático. Quando o leão, signo metafórico que Souriau (1993) atribui à força temática, é ao mesmo tempo o obtentor do desejo, existe uma superposição de funções dramáticas numa mesma personagem. Já na experiência leonina de Rhum, seu esforço é para que o bem desejado beneficie outra personagem, então a função leonina e obtentora estão separadas.

Pipo pode ser visto como oponente, que seria equivalente a um antagonista, já que o medo de Rhum está ligado à fúria de Pipo, caso ele descubra que Rhum quebrou o espelho. Os obstáculos de Rhum são a sua falta de praticidade e seu caráter desastrado, durante a preparação do ensaio com o espelho quebrado. Em termos da indicação de um oponente exterior à dupla, no máximo podemos indicar o contrarregra que se recusa a dar um ovo a Rhum, quando este solicita um para sustentar seu jogo do espelho. Mas como não sabemos se o motivo desta recusa é pela falta de ovos ou por intenção do contra regra, não podemos supor a existência de uma força antagônica consistente em sua ação. Se a força da tendência só adquire consistência dramaturgica quando encontra resistência, rimos sempre que vemos a luta para contorná-la, seja mediante soluções absurdas, falhas trágicas, ilusões improváveis ou acertos impossíveis. Um tanto de outros obstáculos

reside no próprio âmbito do estado e caráter dos palhaços. As forças antagônicas e os obstáculos, nesta situação, residem numa combinação das situações, relação e caracteres da própria dupla. No caso do *clown*, o estado de embriaguês, e no caso do Rhum, seu caráter desastrado e ineficiente. Além do próprio antagonismo inerente a relação de um palhaço branco e outro augusto. O próprio Souriau (1993) deixa claro que até uma característica física como feiura é suficiente para se tornar um obstáculo à felicidade de uma personagem.

O exame da palhaçaria unicamente sob o prisma da situação dramática da peça atesta que dispositivos decisivos do tecido dramático permaneceram fora do nosso olhar. A lógica do palhaço e os traços que compõe a sua personalidade inferem nela uma disposição que torna suas reações risíveis. Sem o peso deste investimento na personalidade do palhaço não aceitaríamos a lógica das suas reações, que em cooperação com a situação dramática obtêm o efeito cômico.

O desenlace da cena se dá de modo um tanto repentino, quando Rhum se convence de que não é mais possível sustentar o jogo do espelho. Na ânsia de sustentar uma relação de imitação, Rhum começa a imitar o som de tosse do *clown* e envereda deste impulso para imitar suas frases. Enquanto o *clown*, menos idiota, entende que estas imitações são ecos da sua própria voz. Tão absurdo quanto tentar espelhar a voz como um reflexo do espelho foi acreditar num eco vindo da sua própria imagem. Mas será o desenvolvimento deste jogo de eco da voz que dará fim ao projeto de Rhum de imitar Pipo, pois o *clown* irá reconhecer a voz de Rhum. Quando isto ocorre, ele atravessa o espelho e dá um tapa em Rhum. Logo em seguida, como que para dar um efeito antidramático ao tapa, comenta com Rhum que esta foi uma ótima piada e começa a conversar com ele. Mas este sai correndo, porque – como sabemos – *the show must go on* – o espetáculo tem que continuar.

A diretora e atriz Joice Brondani (2005, p. 114) montou uma peça chamada *Joguete* que divisou o palhaço e o teatro do absurdo e pontuou que há uma semelhança entre o *clown*, como gênero, e o teatro do absurdo no que diz respeito a uma interdependência expressa em duplas de personagens, o que parece ventilar um eco nesta cena do

espelho: “No que se refere ao *clown*, esta interdependência apresenta-se na dupla branco-augusto, onde um é o duplo do outro, é seu espelho e semelhança.” A situação espelhar desta cena parece borrar a definição estelar de qual ótica estaríamos sob maior influência, a ótica do *clown*, ou a ótica do augusto. Parece-me, talvez, uma situação que sugere um eclipse lunar, onde a lua se esconde atrás do sol, ou, o contrário, e ficamos hipnotizados por uma dupla que ora se confunde em um só, ora deflagram a sua diferença, a sua alteridade. Com frequência, ao assistir a uma dupla branco-augusto, me sinto impelido a apreendê-los como a manifestação de uma duplicidade una, ou, uma consciência encarnando, exibindo e expondo uma dança de polaridades.

Kenneth Little (1993) dedicou um artigo inteiro a uma análise, digamos, do ponto de vista da antropologia cultural, tomando a entrada clownesca do *Espelho quebrado* na perspectiva de espetáculo, recepção e produção, tendo como base uma versão a que assistiu apresentada por uma dupla de palhaços de circo chamado The Chickys. Little (1993) argumenta que ao menos a versão produzida pelos Chickys, revela o colapso de uma perspectiva de ordem e autoridade. Porém, este colapso não é fruto de um ritual de transgressão carnavalesca. Em vez desta perspectiva, o autor ainda vê este colapso como resultado do hiper-conformismo das personagens, dos espectadores e os artistas palhaços para a ordem do olhar. Além do mais, é por meio da meticulosa aplicação da lei da perspectiva da ordem, usando-a em excesso como um ato de normalização, que seu poder opressivo e disciplinar em todos os aspectos da vida humana é demonstrado como caótico e absurdo. Este humor pode ser relacionado com o humor descrito por Deleuze (1971) como humor do masoquista. O que chamamos de humor, para este autor, é um movimento para baixo, da lei até as suas consequências. Todos nós sabemos modos de torcer a lei pelo excesso de zelo e, através da sua aplicação escrupulosa, somos capazes de demonstrar seu absurdo e provocar a própria desordem que ela intencionava prevenir.

Little (1993) usa como referência o humor do masoquista de Deleuze (1971) para entender a natureza do colapso da perspectiva do olhar na *performance* da entrada do *Espelho quebrado*, sua recepção e

produção que se conectam também com a “vida real”, pois demonstra como são todos moldados pela lógica e ordem da perspectiva do olhar. Tanto a entrada clownesca como o mundo fora dela, que de algum modo mantém relação paródica, são embaraçosos por causa da disciplina e obediência dos espectadores. Para dar conta desta perspectiva, lança um primeiro paradoxo de que a “realidade” é sempre colocada diante de um sujeito que a observa como se fosse um retrato objetivo que evoca uma verdade maior. O que chamamos de “mundo” real é organizado como uma ordem de sinais que representam e recorrem a um referencial de mundo maior com significado denotativo, um mundo de estrutura. Assim, o mundo real fora do espetáculo do circo, incluindo o *shopping center*, os supermercados, museus, galerias, cinemas, sistemas educacionais, governamentais, industriais e legais, nosso trabalho e vida doméstica, não deixa de ser também extensão de uma série de representações para significar uma realidade *a priori* e original para cada sujeito espectador. (MITCHELL, 1988)

Willeford (1969) é outro autor que mencionou o *Espelho quebrado* do clown Pipo e do augusto Rhum em seu estudo sobre o bobo. Segundo Willeford (1969), o tema do bobo que se apropria da imagem de outra pessoa, seja ela outro bobo ou um não bobo, é recorrente. Lembra que o mesmo dispositivo foi usado em *Duck Soup* (1933) dos irmãos Marx. Nesta cena Harpo Marx se confronta com seu irmão Groucho numa casa escura e imita seus movimentos para fazê-lo acreditar que está vendo sua própria imagem. O espelho quebrado sugere a quebra da realidade ou a quebra da distinção entre uma realidade e seu reflexo, entre realidade e ficção:

Apenas um bobo iria pensar em imitar o reflexo bi-dimensional de outra pessoa, e apenas outro bobo seria enganado por esta imitação: juntos eles constituem a natureza do bobo, na qual a distinção entre realidade e reflexo é quebrada. (WILEFORD, 1969, p. 38)

A cena do *Espelho quebrado* (2008) dos irmãos Marx em *Duck Soup* dura três minutos, Harpo Marx está tentando se passar pelo irmão Groucho. A hora é à noite e ambos estão vestindo pijamas

brancos. Harpo Marx vê Groucho descendo as escadas e sai correndo procurando onde se esconder. A cena nos coloca na ótica do perseguido, isto é, a força temática que nos interessa acompanhar é como Harpo irá escapar do seu perseguidor Groucho. Acontece que sem conhecer direito a casa, ele estrebucha no espelho que se quebra em nossa frente, de modo que nesta versão temos a oportunidade de ver o próprio espelho se quebrando. Groucho, que ainda não viu o outro, ouve o som de barulho do espelho e vai em sua direção. Harpo sai andando, mas quando percebe que Groucho está ao seu lado, tenta se passar pelo seu reflexo para não ser descoberto. Groucho vira para o espelho, e Harpo, portando pijama, bigode e sombrancelhas grossas e óculos, como Groucho, olha de frente, olho no olho, para este. Os primeiros movimentos são lentos e indicam que Groucho desconfia de algo apesar de ter cruzado os braços e a sua imagem no espelho ter refletido perfeitamente a relação de simetria esperada. Mas, ele se coloca de costas para o espelho demonstrando não estar totalmente convencido e estar pensando algo. A partir daí nosso interesse desliza para as estratégias ridículas de Groucho para desmascarar seu reflexo.

Groucho começa a testar o dinamismo do seu reflexo olhando lentamente e depois bruscamente. Mas o espelho é fiel às dinâmicas que ele propõe. Então ele lentamente procura uma posição diferente, dobrando as pernas e faz um movimento esquisito balançando a bunda. Mas o seu reflexo está com ele. Groucho se aproxima do espelho, vira para a esquerda e segue até ultrapassar os limites do espelho pela parede. Ele posiciona seus óculos para frente e lentamente vai projetando o rosto para espiar o seu reflexo no espelho e encontra a sua imagem novamente com os óculos na mesma distância que ele os colocou. Para tentar surpreender a sua imagem, ele se abaixa e empreende a mesma ação de espiar, mas seu reflexo continua com ele. Groucho demonstra ter uma boa ideia e propõe cinco movimentos e andares estranhos, esquisitos e em ritmos diferentes (saltos, rodopios, dança com braços) desafiando seu reflexo a copiá-lo. Em muitos momentos ele não está olhando para o espelho, de modo que não percebe as imperfeições do

seu suposto reflexo, mas nós espectadores vemos a inconsistência. Ou seja, vemos um bobo enganando um bobo de modo “crível”.

Não satisfeito, Groucho pega um chapéu branco e retorna para frente do espelho e olha para seu reflexo com uma falsa simpatia, pois tem certeza que há algo de errado e pretende descobri-lo. Ele olha nos olhos do seu “reflexo”, que retribui e começa a girar até que ambos atravessam o espelho neste giro, e o reflexo entra no jogo. A meu ver, este é o auge da declaração do jogo, onde nós espectadores também somos tomados como bobos. Continuando, Groucho gira até retornar ao seu ponto original, mas durante o giro ele divide o foco com o chapéu preto que está na mão do seu “reflexo” Harpo, e agora o seu sorriso é de quem diz: agora eu te peguei. Então ele bruscamente coloca seu chapéu branco na cabeça e lança um gesto de apontar celebrando flagrá-lo, mas o seu reflexo, Harpo, em vez de colocar o chapéu preto, colocou também um chapéu branco como o dele.

Uma sequência de gestos incongruentes se segue sem que sejam percebidos por Groucho, que concentrava sua atenção no fato do chapéu ser preto. Até o chapéu branco de Harpo cai no chão e Groucho o devolve com gentileza sem notar que esta ação teria sido impossível segundo as leis que regem a física dos nossos reflexos. Está declarado que se trata de um jogo sem nenhuma pretensão de verossimilhança. O tirar e botar o chapéu dos dois é propositalmente movimento em ritmo cada vez mais desarmônico. Quando o reflexo Harpo parecia ter assumido novamente o controle da situação, chega o outro irmão Marx, o Chico, duplicando o reflexo do espelho e impossibilitando, num grau maior, a credibilidade do jogo. Harpo primeiro tenta empurrá-lo para fora evitando a descoberta. Mas Chico retorna e ao ser visto por Groucho, a farsa é desmascarada. Foi apenas a presença de um terceiro que deflagrou a dissolução da verossimilhança do reflexo, aos olhos de Groucho. Groucho se apossa dos dois.

Uma das diferenças dramáticas deste jogo de espelho de cinema com a versão de Rhum e Pipo, decorrentes da consistência do objeto espelho, é o fato de que na versão dos irmãos Marx, foi explorada toda uma movimentação que se dava com entradas e saídas na parede em

volta do espelho. A ação de imitar e propor imitações se tornou mais absurda, pois não se tratava apenas de ver alguém tentando imitar um reflexo em sua frente, mas de Harpo, estando atrás da parede, adivinhar a movimentação imprevisível que Groucho propunha. Também, em nenhum momento, Pipo e Rhum foram ao ponto de atravessarem o espelho, como Groucho e Harpo fizeram. Para estes, o princípio da verossimilhança apenas deixou de ser sustentável com o surgimento de um terceiro reflexo. Atravessar o espelho não foi uma ação que comprovasse a sua inexistência.

Também a função dramática do espelho difere nas duas versões. Na versão de Pipo e Rhum, Rhum trabalha para sustentar a imagem de integridade do espelho, que representava um bem para Pipo. Na versão dos irmãos Marx, o jogo do espelho foi usado por Harpo apenas como recurso para escapar das mãos de Groucho. O mesmo procedimento de quebra de espelho foi usado para criar situações distintas. Mas ambas serviram de pretexto para muita palhaçaria. Em ambas as versões a situação foi usada como um dispositivo de forças com o objetivo maior de oportunizar a palhaçaria de Rhum e Pipo e Groucho e Harpo, ovos quebrando nas calças, imitações impostoras na tarefa de iludir o outro, atitudes ingênuas e absurdas, caras e danças ridículas, besteiras, incongruências, falhas, ações inverossímeis. Tudo isto compoendo uma movimentação de reações que manifestam, revelam e desenham as lógicas de cada palhaço. Outra variação deste número podemos encontrar no cinema nacional na atuação de Eva Todor e Oscarito em *Os dois ladrões*, de Carlos Manga.

Hoje encontramos espetáculos inteiros de 60 minutos, como *De malas prontas*, do grupo Pé de Vento Teatro, dirigido pelo palhaço espanhol Pepe Nuñez, que investem numa situação dramática como dispositivo para acionar a palhaçaria das atrizes. Nessa peça, duas madames esperam no banco do aeroporto a chegada do seu voo, e enquanto o voo não chega, uma série de reações eclode entre elas, que sem usar uma palavra nos dizem tanto sobre o comportamento humano. A situação de espera de voo cria uma tensão que num crescente consegue ir do desprezo polido e disfarçado pela etiqueta à violência explícita,

que alguns diriam grotesca, com tapa na cara, cusparada e puxões de cabelo. O clímax é deixado para o final com uma das personagens colocando o rosto da outra entre as suas coxas. No cardápio da palhaçaria delas não falta a exploração de mil e uma expressões faciais risíveis, os exageros e até truques circenses tradicionais. A força da situação é claramente dirigida para providenciar a exposição das personagens como objeto do riso da plateia. Novamente os contornos dos traços pessoais das personagens parecem ser um investimento necessário para que a simplicidade da situação possa converter uma complexidade e riqueza de reações físicas em risos.

A maioria dos espetáculos de palhaçaria, no entanto, não necessita investir numa situação dramática como no *O sapato do meu Tio* ou no *De malas prontas*. Em se tratando de palhaçaria talvez o contrário seja mais comum. A proposta de desenvolver a comicidade do palhaço a partir de uma situação dramática que costura o espetáculo inteiro de uma hora é fenômeno mais recente. A meu ver, sinaliza a presença dos palhaços nos palcos teatrais e outro movimento de apropriação de princípios da palhaçaria por comediantes e atores, a partir da segunda metade do século XX. Outro grupo brasileiro que investiu numa situação para todo o espetáculo foi o Cia La Mínima com *A noite dos palhaços mudos*, que contou com a direção de Álvaro Assad. Esta peça foi inspirada numa história em quadrinhos do cartunista Laerte, que conta a história de seres que habitam uma cidade se dedicando à palhaçaria. Porém há uma seita que os vê como uma ameaça e tenta exterminá-los. Numa noite, um deles é capturado, mas só conseguem arrancar-lhe o nariz vermelho. O mutilado se vê desesperado, sem conseguir exercer suas funções. A situação gera perseguições em sombras e espaços cênicos surpreendentes, com truques de mágica, números musicais, e muitas *gags* e episódios cômicos baseados nos encontros, desencontros e embates entre os três palhaços da peça. Assisti a sua apresentação no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, realizado em Salvador em 2009. Podemos, inclusive, considerar este espetáculo como um exemplo de inovação, em termos de estratégia dramatúrgica, a partir da tradição brasileira de palhaçaria, pois os palhaços Domingos Mon-

tagner e Fernando Sampaio, da Cia La Mínima, iniciaram a sua dupla na Escola Picadeiro, em São Paulo, sob orientação do mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino II.

Grock parece ter algum pioneirismo em desenvolver shows solos de mais de uma hora feitos exclusivamente com números. Ainda assim, nenhum palhaço parece escapar de estar diante da realização de tarefas, que lhe são impostas, mesmo que sejam elas tão simples como tocar um instrumento, sentar em uma cadeira, cantar uma canção, fazer um malabarismo e brincar com um brinquedo ou objeto qualquer. *Cravo, lírio e rosa*, de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, do grupo Lume Teatro, é um espetáculo que apostou nesta abordagem. Assisti pela primeira vez em 1999, no antigo Teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da UFBA. É o espetáculo que assisti que mais aprofundou no uso exclusivo das reações de improvisação dos palhaços como seu material criativo principal, mas sustentando também uma estrutura repetível. Tenho como afirmar isto, pois tive recentemente a oportunidade de assistir a peça após dez anos e notar como o espetáculo mantém o mesmo material criativo, apenas ganhando uma série de detalhes maiores, fruto da experiência de duas décadas de apresentações. Não há uma situação temática definida além do fato de dois palhaços se encontrarem no palco. Mas a palhaçaria que é desenvolvida a partir desta relação, do encontro de personalidades tão investidas de lógicas, idiossincrasias, modos e reações pessoais, cria uma dança de contrastes cômicos, situações físicas constrangedoras, imagens ridículas, disputas que expõe a crueldade e o egoísmo de modo incrivelmente eficaz. Além de uma rica parceria com objetos com funções e sentidos que criam lugares de negociação que ora os aproximam e ora os afastam.

O sapato do meu tio se apresentou no domingo, dia 5 de novembro de 2006, para uma sala de teatro lotada no Espaço Xisto Bahia, coroadando, com chave de ouro, o final da semana *Lá Vem a Cooperativa III*. – evento que promove, a preços populares, uma programação diversificada do teatro baiano, representado pelos grupos da Cooperativa Baiana

de Teatro e convidados.¹⁶ Na quinta-feira, dia 9 de novembro do mesmo ano, primeiro dia de uma temporada do mesmo espetáculo, na mesma casa de teatro – Espaço Xisto – compareceram seis espectadores. Pela primeira vez, *O sapato* foi cancelado. Gostaria de concluir esse capítulo aproveitando esses acontecimentos para tecer algumas reflexões em torno do tema da presença/ausência do espectador como sinalizador da crise do teatro no mercado cultural do século XXI. Mesmo porque, o enredo do espetáculo metaforiza também esta situação e relação de dependência econômica do artista com a sua plateia.

Barba (2005, p. 69) descreve deste modo o sentido de rebelião que o teatro provoca no panorama do novo milênio que se descortina:

A rebelião do teatro é sobretudo criação de uma condição de insularidade, de exílio interior, uma forma material, quase sempre não explícita, de dissidência. Toda a órbita do teatro é marginal em relação aos centros em que pulsa a vida e a cultura de nosso tempo. O teatro parece ser uma relíquia arqueológica de épocas passadas. E sem dúvida se renova. Continua levando a marca de uma diversidade que pode ter a debilidade de um limite ou a força e a dignidade de quem se reconhece em minoria.

Está claro, na percepção de Barba (2005), diretor do Odin Théâtrét – considerado um dos grupos de teatro mais antigos da Europa, com mais de quatro décadas em atividade –, que no mundo contemporâneo, na sociedade da informação e tecnologias de comunicação de massa, o espaço que o teatro ocupa e alcança é pequeno, é marginal. Evidentemente que essa não é uma constatação excepcional. Basta indagar, na sua família, quem frequenta regularmente o teatro e a probabilidade será de quase zero, a não ser que você seja de algum modo ligado a teatro e então o seu vínculo funciona como estimulador ou indutor da sua rede de parentes e amigos a optar por uma noite de lazer no teatro.

16 *Lá vem a Cooperativa* é um evento organizado e produzido pela Cooperativa Baiana de Teatro e já se encontra na sua terceira edição. O *Lá vem a Cooperativa III* apresentou a preços populares 28 espetáculos de grupos baianos e do Brasil. A Cooperativa Baiana de Teatro, fundado em 2003, é uma iniciativa política, jurídica e organizacional que visa fortalecer o teatro de grupo na Bahia, melhorando as suas condições de luta, sobrevivência e inserção no mercado cultural contemporâneo.

Esses espectadores integram o inexpressivo – em termos quantitativos, é claro – circuito do *teatro privado*, expressão cunhada por Paulo Dourado (2005), diretor baiano, em seu artigo provocador *Los Catedrásticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média*.

Neste artigo, Dourado (2005) tenta sondar um cenário que provavelmente interessa a todos que vivem do ofício teatral: a falta de presença regular do público. Segundo ele, o desinteresse é diretamente proporcional a uma demanda cada vez maior de entretenimento e lazer noturno. O público que busca diversão à noite está sendo abocanhado, nos grandes centros urbanos, pelos grandes musicais (Londrinos, Novaiorquinos) clonados em países europeus e até mesmo em São Paulo. Parece que, a rigor, o público desses musicais não é o mesmo que frequenta os teatros, assim como o espectador padrão de teatro não frequenta tais musicais, de modo que existem públicos distintos para distintos tipos de teatro. O público desses musicais pode ser definido como o “não espectador” padrão de teatro.

Para Dourado (2005, p. 55), na falta de um público regular de teatro na Bahia, ficamos esperando o privado:

O espectador ‘padrão’ de teatro, apesar de tudo, praticamente não existe na Bahia que, no entanto, possui espectadores ‘padrão’ de cinema, shows de música, sobretudo axé e pagode, mas também forró, MPB e POP. Marcada por políticas de financiamento (públicas e privadas) grosseiramente equivocadas (em geral voltados para o ‘teatro arte’, teatro experimental, etc.) a Bahia nunca conseguiu criar um sistema regular de produção, circulação e consumo de teatro que fosse autônomo e atrativo para o público.

Para explicar o sucesso de *Los Catedrásticos*, Dourado afirma que os megasucessos teatrais da Bahia (*Os Cafajestes*, *A Bofetada*, *Oficina Condensada* e 1,99),¹⁷ que transpuseram as fronteiras do *teatro privado*, tinham os seguintes elementos em comum: serem não teatro, ou seja,

17 1,99 (criação e atuação de Ricardo Castro); *Oficina Condensada* (texto de Aninha Franco, direção de Fernando Guerreiro, atuação de Rita Assemany); *Os Cafajestes*: (texto de Aninha Franco e direção: Fernando Guerreiro); *A Bofetada*: (direção de Fernando Guerreiro, elenco: Cia Baiana de Patifaria).

nestes espetáculos o jogo, a festa, a farsa, o diálogo com o público, o *nonsense* e a bufonaria são mais importantes do que a possível estória ou verossimilhança de uma situação ou de situações; do ponto de vista da atuação, os atores não vivem personagens, mas são e usam a própria presença, que se confunde com a do ator; todos são comédias, e exploram, cada um a seu modo, a comicidade. Tais características, inclusive, são recursos e dispositivos que aparecem, também com muita frequência em espetáculos de palhaçaria.

O impacto desses mega-sucessos baianos, que teve início com *A Bofetada*, sem dúvida, estimulou a renovação do interesse pelo teatro na Bahia como um todo. Dourado sinaliza que o teatro não deve temer o entretenimento e o interesse comercial como se essa aproximação, por si só, implicasse num esvaziamento de sentido e de qualidade dramática. Se estes produtos artísticos não tiverem consistência, eles não resistem por tanto tempo, a continuidade e sustentabilidade, em longo prazo sim, parece atestar, no mínimo, que tais produtos encontraram, conquistaram e mantêm um público interessado com consistência. Os espetáculos mencionados por Dourado estão duplamente de parabéns, pois além de serem vitoriosos na conquista de popularidade e manutenção de tais públicos, não tiveram o mesmo capital de investimento que as megaproduções musicais da Broadway desfrutaram. Tanto *O sapato* como cada espetáculo mencionado mereceram seu público. Apesar de adotarem dispositivos teatrais em comum, cada um operou artisticamente estas escolhas de modo distinto.

Iniciei este capítulo observando a influência do palhaço na produção do teatro do absurdo, para em seguida me deter com mais fôlego no espetáculo *O sapato*, que pode, entre outras leituras, ser visto como uma feliz articulação da palhaçaria no contexto de uma situação dramática. Aproveitei para analisar o próprio número do espelho que é reproduzido no *O sapato*, mas que pertence ao repertório clássico da palhaçaria europeia. Depois observamos uma variação do *Espelho quebrado*, transplantado para as telas do cinema no filme *Duck Soup* dos irmãos Marx, inclusive para mostrar a capacidade de atualização que um número de palhaçaria possui. Apesar de o foco principal deste

capítulo ter sido a palhaçaria no espetáculo *O sapato*, achei oportuno comentar o artigo de Dourado, que se deteve no espetáculo *Los Catedráticos* e o comparou com outros espetáculos baianos de comédia. Assim como achei pertinente mencionar outros espetáculos de palhaçaria que assisti, que vem ocupando as salas de teatro nesta virada do século XXI.

Capítulo 4

Quem assiste ao palhaço tem que ter a impressão
de que está vendo a vida, não pode estar vendo teatro,
não pode ver que aquilo foi ensaiado, preparado.
O público tem que acreditar que tudo aquilo que ele vê
está acontecendo pela primeira vez. Essa é a técnica.
Fazer sempre como se fosse a primeira vez.
(COLOMBAIONI, 2008, p. 134)



A WONDERFUL WORLD

DE BERNIE COLLINS E PHILIPPE MARTZ

As luzes se acendem no palco, há duas caixas de cor creme de tamanho grande o suficiente para caber uma pessoa em cada uma. Há um foco de luz para cada caixa e a trilha sonora de 2001 *uma odisseia* no espaço. Uma das caixas se abre e um balão lilás do tamanho da caixa começa a subir seguido da cabeça de uma pessoa que a segura por um fio. A pessoa usa óculos e esta vestida com um paletó escuro. Trata-se de Mr. B. (Bernie Collins). Após ficar em pé, a outra caixa começa a se abrir e dela sai um balão amarelo bem menor. Levanta-se dela uma pessoa mais alta, trajando uma roupa bem menos composta comparando com a outra, usando um chapéu creme e uma camisa branca. Este é o Mr. P (Philippe Martz). Um figurino que se assemelha a roupas ordinárias do dia a dia das pessoas expressa a concepção que buscaram desde o início. Eles não exageram na maquiagem. Talvez o mais expressivo seja o fato de que os lábios de Mr. B estão um pouco pintados de vermelho enquanto os de Mr. P de preto. O balão amarelo ultrapassou a altura do balão lilás. Mr. B indica isto para Mr. P dividindo o foco com os balões. Ao notar isto, Mr. P puxa o balão para a mesma altura do outro. A primeira ação que enuncia uma cumplicidade entre as duas personagens.

Após trocarem olhares entre si, a plateia e os balões, certificando que as suas posições estão corretas e coincidem com o término da

música, cabe ao Mr. B, através de um gesto da cabeça, cumprimentar o público, que entende e aplaude. Este tempo foi suficiente para nos informar a diferença de caráter dos dois, o contraste dos movimentos econômicos e objetivos de Mr. B com os inquietos e excessivos movimentos de Mr. P. Tudo indica que a polaridade do branco se manifestará na atuação de Mr. B, cabendo o polo augusto ao Mr. P. Isto se confirma com maior intensidade no próximo movimento quando começam a se preparar para fazer algo. Descobrimos logo o que estão a fazer, primeiro por Mr. B, que suspende do fundo da caixa um peso preto com um algarismo que enumera o valor do peso. Este primeiro objeto ajuda a completar a imagem de que o balão e a caixa em que eles estão dentro representam balões prestes a voar para o céu. Segundos depois, Mr. P consegue trazer à tona o seu peso; na falta de um peso propriamente, usou um saco de batatas e uma primeira onda de risos deságua instaurando a atmosfera lúdica no teatro.

Pacientemente, Mr. B espera seu parceiro recuperar a prontidão, para juntos jogarem os pesos no chão, uma música conhecida tocada por orquestra clássica inicia e os dois começam a andar pelos espaços do palco brincando de flutuar em seus balões. Conquistam uma nova salva de palmas pela singela surpresa preparada. A precisão com que insinuam uma qualidade flutuante em seu passeio pelo palco gera uma credibilidade cênica que apenas poderia ser conquistada com um trabalho físico cuidadoso. A música parece diminuir para focarmos na ação de Mr. P, cujo ator é francês, que é colocar uma miniatura da Torre Eiffel no chão. Assim que faz isto, uma valsa de Amelie Pollan começa a tocar. E a música vai sumindo para olharmos Mr. B, cujo ator é norte americano, colocar uma miniatura da estátua da liberdade no chão. Ouvimos a música *New York, New York*. Os dois se relacionam com essas miniaturas como se as estivessem vendo de lá do céu. Inclusive tirando fotos em seu turismo aéreo. Até que Mr. P deixa um problema para a verossimilhança da cena; seu sapato sai do pé e fica a vista de todos no meio do palco. Quem valoriza o problema de modo a obter o riso da plateia é o Mr. B, que sinaliza o fato, primeiro olhando para o sapato no palco, depois olhando para Mr. P, o criador

do problema. Mr. P não perde a chance de caçar mais risos com uma ingênua malandragem, ele anda até o sapato encobrindo-o com a sua caixa e coloca-o no pé demonstrando certo atrito aéreo nesta manobra.

Agora começamos a ouvir a música *What a Wonderful World* – que inspira o nome do espetáculo –, na voz de Louis Armstrong. Mr. P tira um champagne da sua caixa e Mr. B pega duas taças de seu bolso. Mais uma surpresa bem vinda para a comoção da plateia, a tampa do champagne acerta o balão de Mr. B de modo a fazê-lo explodir. Mais aplausos. Mr. B. percebe o drama no qual a brincadeira o coloca e dá um grito, tira uma gravata do seu paletó, que fica esticada como se estivesse recebendo vento de baixo para cima, e faz círculos pelo palco acompanhado de uma trilha sonora de motor de avião. Antes de Mr. B viver seu drama, Mr. P é rápido o suficiente para pegar uma das taças e começar a desfrutar sozinho do champagne. Mr. B se estrebucha no chão, com caixa e tudo. Recebe outra salva de palmas pela sua *performance* de queda do balão. Mr. B se levanta, se certifica que está bem e olha para cima tentando se comunicar com alguém. Sem certeza de como agir, Mr. P olha para cima também até que eles se olham, vão um ao encontro do outro, mas antes de se abraçarem param e dividem com a plateia que isto seria um problema de verossimilhança da cena, já que um caiu e o outro continuava flutuando. Então Mr. B olha para cima enquanto Mr. P imediatamente olha e sinaliza com as mãos para baixo. Começam a se comunicar através de gestos, e fica claro que Mr. P decide que não há como salvá-lo, pois ele continua flutuando. Mr B começa a se impacientar e olha para Mr. P quebrando a situação de verossimilhança, reprovando a sua falta de solidariedade. Ao ouvir o riso, ele divide a atenção com a plateia e se volta rapidamente para Mr. P, tentando entrar na sua caixa de balão, mas este, se mantém fora do seu alcance, se afastando dele.

Tem início um jogo no qual Mr. B tenta se esconder por trás de Mr. P para tentar entrar no seu balão sem ser visto por ele, então se joga no chão e Mr. P não consegue vê-lo. Acreditando ter-se livrado do outro, pega o champagne, enquanto Mr. B consegue entrar em sua caixa sem que o outro saiba. Mr. P enche sua taça de champagne e

Mr. B de dentro da caixa e atrás de Mr. P, estica seu braço para Mr. P encher a sua taça. Mr. P enche a taça de Mr. B, mas depois divide com a plateia a sensação de ter participado de alguma incongruência. Contere o dono do braço e ainda, sustentando uma cara de estranhamento, brinda com o parceiro Mr. B, que parece pedir-lhe a aceitação da sua presença ali. Os dois brindam, e bebem novamente ao som da trilha sonora de *What a Wonderful World*. Dez minutos se passaram até este momento e eles saem do palco dividindo o balão flutuante de Mr. P, acompanhados com sonoras palmas e gritos de uma plateia feliz com o que viu até então. Do modo como transcorreram até ali, os acontecimentos e os resultados dimensionam a cena com uma autonomia que poderia muito bem terminar ali, configurando um número de aproximadamente dez minutos. Mas essa foi apenas a primeira cena, pois a peça se estenderá por ainda mais de uma hora.

Criada em 2007, a peça contou também com a coautoria do comediante físico e diretor Jos Houben, que assina junto com Bernie Collins e Philippe Martz a direção e o roteiro. Collins e Martz se conheceram quando estudantes do Lecoq School of Movement and Theatre de Paris e suas personagens de palco se desenvolveram ao longo de diversos anos trabalhando em clubes, circos, e cabarés. Os espectadores nesse show se deliciam com um arsenal de objetos aéreos que, do início ao fim, evocam o tema de voar e flutuar. Outras situações irão explorar um desafio de aviões de papel que assumem proporções cada vez maiores, cabides com molas que os suspendem no ar gerando embates físicos excêntricos. Após a apresentação, que presenciei em Londres no London International Mime Festival no dia 19 de janeiro de 2008, houve um debate que tocou em aspectos recorrentes nas palhaçarias apresentadas aqui.

Uma destas questões diz respeito ao próprio relacionamento dessas personagens do palco – Mr. B e Mr. P –, que para Collins são versões exageradas deles mesmos. Podemos ajustar melhor este entendimento de Collins com uma colocação de Jacques Lecoq (2000). É preciso frisar que Lecoq, quando chegava o momento do trabalho de personagens, tinha muito medo de que o ator caísse na exibição de sua

personalidade. Para Lecoq (2000), se a personagem se torna idêntica à personalidade não há possibilidade de nascer o jogo genuíno e há uma diferença entre atores que podem expressar a sua própria vida e atores que podem ser descritos como verdadeiros jogadores (*players*). Para isso, o trabalho com máscara ajuda o ator a cumprir esta perspectiva de apresentar algo além de si mesmo, porém investindo uma carga de si mesmo profunda. É neste ponto que reside toda ambiguidade do trabalho do ator: “Eles aprenderam não a apresentar a *si mesmos* mas a apresentar *usando* a si mesmos.” (LECOQ, 2000, p. 61, grifos do autor) Isto porque em teatro todo esforço é voltado para carregar imagens do palco para a plateia.

Martz acredita que não é tão simples se falar do palhaço vermelho e do branco; vermelho, neste caso, está sendo associado ao augusto. É o perigo do rótulo, em outras palavras, as coisas se tornam mais complexas do que apenas um é estúpido e outro não estúpido. Por exemplo, no caso deles, o Mr. B não vê tão bem, por isso usa óculos, já o Mr. P enxerga melhor, mas, em compensação, Mr. B pensa melhor, é mais inteligente, então é preciso ver quais são as diferenças que produzem o contraste da dupla e que vantagens, desvantagens elas operam em cada situação e que soluções e oportunidades criativas estas diferenças geram. Na percepção de Martz, em vez de se preocupar com quem é o estúpido e quem não é, para o trabalho em dupla, é mais importante encontrar alguém que não se parece com você. Mas que de outro lado entenda exatamente como você é. Martz e Collins encontraram um caminho no qual se entendem, falam a mesma língua, apesar das suas diferenças, e ainda aproveitam delas para se divertirem. As características pessoais dos atores estão lá sendo empregadas na palhaçaria.

Quando, na década de 1960, Lecoq (2000) introduziu o estudo do *clown* em sua escola, investigando as relações entre a *Comédie dell'art* e os *clowns* do circo, buscava responder a seguinte questão: como o *clown* nos faz rir? Um episódio que aconteceu com seus alunos ilustra bem a descoberta da direção técnica que escolheu seguir para nortear a sua abordagem do *clown*. Um dia sugeriu que fizessem um círculo que lembrasse um picadeiro de circo e deveriam fazer a plateia

rir. Um por um os alunos fizeram um monte de besteiras sem obter o resultado do riso, tombaram, apresentaram fanfarrices, cada um mais espalhafatoso que o outro, em vão. O resultado foi ficando trágico, que é o que acontece sempre que um comediante é mal sucedido, ou seja, não obtém o riso. As gargantas ficaram secas, os estômagos tensionaram, foi um fiasco. Quando perceberam o quanto fracassaram, pararam de improvisar e voltaram a se sentar se sentindo frustrados, confusos e embaraçados. “Foi neste ponto, quando perceberam seu fracasso, que todos berraram de rir, não dos personagens que estavam tentando nos mostrar, mas da pessoa por baixo, despida aos olhos de todos.” (LECOQ, 2000, p. 143) Lecoq havia encontrado a solução que lhe interessava na abordagem do *clown*.

É importante juntar estas duas noções de Lecoq (2000) que apresentam um aparente paradoxo. Se, de um lado, Lecoq (2000) propõe uma via técnica na qual o ator não feche seu trabalho numa interpretação de si mesmo, por outro, a sua pedagogia incita o ator a uma atitude que empregue o material humano da sua pessoa. No trabalho com o *clown* esta perspectiva fica ainda mais em evidência, já que se trata de deixar o *clown* pessoal de cada um emergir. A chave que Lecoq descobriu foi encontrar como uma fragilidade pessoal poderia se transformar numa força dramática na elaboração de uma abordagem pessoal do palhaço. Assim, a busca do palhaço de cada um, se tornou um dos princípios fundamentais das suas aulas. Não devemos perder de vista que a arte se assemelha em seus princípios e não em sua técnica. O que quero pontuar aqui é que Lecoq (2000) se interessou por uma via técnica para responder a questão de como o palhaço nos faz rir. Mas outros artistas, como Tortel Poltrona, Jango Edwards, Nani Colombaioni, Leo Bassi, Chacovachi, fizeram seus próprios caminhos para chegar ao mesmo lugar do riso do palhaço. A carreira de cada um respondeu a mesma questão, ao seu modo, tanto em seus processos criativos como de transmissão.

Voltando ao debate pós-show, logo no início, um espectador perguntou sobre um ponto que toca a relação dos palhaços com a plateia. Como eles apresentariam este espetáculo para quem não tivesse a

cultura do aplauso. Collins (2008) esclareceu que este show foi particularmente projetado para espectadores de circo. Mas Martz (2008) advertiu que eles não eram obrigados a conduzir o jogo para induzir a reação desta forma, e que poderiam encontrar outros caminhos para explorar suas respostas, bastando perceber a situação e mudar. Outro tema que surgiu da curiosidade de uma espectadora foi se as pessoas riam nos diferentes lugares que apresentavam. Martz (2008) deixou claro que o riso e sua intensidade se manifestavam de modo diferente em cada lugar. Deu exemplo do público japonês como um público bastante introspectivo e tímido durante uma apresentação, mas que se solta após seu término. Como exemplo de país onde o público ri de modo mais extrovertido citou o Brasil, e eu posso confirmar, pois estive presente também numa apresentação de *A Wonderful World* que ocorreu em 2007 no Festclown de Brasília. Para Martz (2008), o mais delicado é o primeiro contato com a plateia. No primeiro contato, as personagens tentam fisgar o interesse da plateia, uma cumplicidade lúdica que permitirá sustentar sua conexão com o show. Depois desse primeiro contato todo mundo entende todo mundo.

Outro fator que influencia o riso, segundo Collins (2008), é o espectador saber o que será visto. Como exemplo, comentou que um grande Festival como o London International Mime Festival (2008) favorece que as pessoas escolham especificamente o tipo de entretenimento que estão buscando. Mas já houve ocasiões em que o show deles foi agendado como presente para certas plateias que não estavam a par do que se tratava, pois não escolheram o show. Estas, surpresas, passam os primeiros dez minutos se sintonizando na natureza do show. Martz (2008) acrescenta que existe o fator da comunhão como princípio de indução do riso. Se uma pessoa ri, outras três ajudam e assim por diante, num efeito contagiante. Com relação ao ridículo, segundo Collins (2008), eles buscam escrever seus roteiros puxando a situação do ridículo ao extremo, e que quando você puxa o ridículo ao extremo você atinge o sublime. Já Martz (2008) frisou que eles não conversam sobre o ridículo. Eles não estão buscando ser ridículos ou situações ridículas. Eles buscam ser sinceros a partir de pontos simples

e absurdos. É interessante como cada um percebe a mesma experiência de modo distinto.

Para Lecoq (2000), a pesquisa do *clown* de cada um começa descobrindo o seu lado ridículo. Esta é uma das diferenças das personagens da *Commedia dell'art*, e não há uma personagem preestabelecida como Pantaleão, Arlequim e Colombina. Ele deve guiar a sua busca a partir de si mesmo. E quanto menos defensivo for o ator, quanto menos tentar interpretar uma personagem preestabelecida, mais chances de se surpreender com a sua própria fragilidade permitindo que a sua palhaçaria apareça carregada da sua pessoa. É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o *clown* na escola de Lecoq, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland, que mais tarde veio a lecionar na mesma escola. Lecoq (2000) se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar o *clown* no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhaços. Sendo a única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos augusto e branco e os trios augusto, segundo augusto e branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da *Commedia dell' arte*, são tomados como referência.

Se quando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq (2000), seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferença de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos *clown* e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação desta perspectiva de trabalho criativo promovida por Luis Otávio Burnier (2001), entre outros, como mencionei no primeiro capítulo. Hoje, ainda circula uma noção de que *clown* seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço,

sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq (2000). Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS, 2001) e Feverestival de Barão Geraldo (2004), o próprio Ricardo Puccetti (2006), ator e palhaço do Lume (grupo de teatro, fundado sob a direção de Burnier), afirma que o *clown* e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti (2004) reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso.

Chegando ao fim do debate pós-show, uma espectadora perguntou se eles achavam que o *clown* era uma forma de arte que estava morrendo. Lembrando que estamos na Inglaterra, onde a palavra *clown* não convive com a palavra palhaço. Collins (2008) começou explicando que eles receberam uma bolsa para escrever um roteiro voltado para o picadeiro de circo, e foi então que descobriram que na França ninguém estava fazendo *clown* para circo, mesmo nas escolas nacionais de circo ninguém estava ensinando *clown*, quando muito, os circenses tinham *workshops* com Jos Houben. Não estava havendo a reciclagem da tradição do *clown* no circo. A comédia nos circos e no *Novo Cirque* se espalhava pelos trapézios e outros números circenses, mas não havia mais números de *clown* independentes, característica marcante da palhaçaria do século XX.

Poderíamos discutir que, do mesmo modo, estes outros números também estão se deixando contaminar por outras técnicas artísticas e, portanto, um estado de maior miscigenação e hibridismo seria uma característica que afeta atualmente todos os ambientes artísticos. Não sendo esta ocorrência um privilégio do circo ou da palhaçaria. Mas a falta de instrutores de *clown* é sintoma notável, já que as outras técnicas dispõem de quadros de professores que são renovados. Por outro lado, sabemos que na palhaçaria clássica, sobretudo na tradição dos circos, números, ou melhor, reprises, nos quais o palhaço realiza acrobacias e outras técnicas circenses eram comuns, talvez até constituíssem a

maioria dos repertórios de palhaços. O próprio Charlie Rivel (1973) registrou em sua biografia que foi através de um número de trapézio, no qual parodiava Charles Chaplin, que se tornou um sucesso de público em Paris no Cirque d'Hiver na década de 1920. Por fim, nem poderíamos dizer que o hibridismo é privilégio do século XXI, pois, como vimos no segundo capítulo, como mostrou a historiadora Erminia Silva, o caráter híbrido e o uso de uma multiplicidade de linguagens já caracterizam a prática circense desde o século XIX e quiça antes.

Martz (2008) foi por outro caminho, para ele existem ciclos de arte, e num dado momento, um tipo de *clown* tem que morrer. E profetiza que em algum lugar, em outro país talvez, os *clowns* podem encontrar um novo modo de renascer. De certa forma Martz está afirmando que a tradição do circo é a mudança, mudar de lugar, de estratégia, absorver e interagir com os equipamentos tecnológicos que lhe são atuais, de modos de apresentar seus espetáculos. Está pontuando que a tradição é um estado dinâmico e não estático. Poderíamos até aplicar esta leitura aos eventos históricos onde percebemos a preferência do público oscilar para tipos distintos, o Arlequim dominando até o final do século XVIII, o *clown* como o tipo cômico mais popular no século XIX, e o augusto se tornando o preferido do século XX. Entre os cômicos do século XXI, me parece que começa a largada com os *stand-up-comedien* e humoristas na frente da preferência mundial em termos de popularidade.

A ARTE DO RISO DE JOS HOUBEN

Vamos conhecer um pouco mais sobre o outro diretor de *A Wonderful World*. A seguir descreverei trechos da palestra demonstração *The art of laughter*, de Jos Houben, também apresentado no London International Mime Festival (2008). Nele, Houben explora a anatomia do riso a partir de sua carreira de comediante físico há 20 anos. Além de ter estudado, ele já lecionou no Lecoq School of Movement

and Theatre, estudou com Philip Gaulier e é um dos fundadores do Theatre de complicité, grupo especializado em comédia física. Para apresentar a sua palestra demonstração, Houben vestiu uma roupa cotidiana, camisa social azul até o pulso e um sapato social marrom claro. A camisa está por dentro da calça marrom escura. Ele está no mesmo nível dos espectadores que entram na sala de teatro, olha com naturalidade para elas. Depois está no palco endereçando-se para a plateia sobre o assunto da sua palestra demonstração: a arte do riso. No lado esquerdo do palco há duas cadeiras e uma mesa quadrada. Na mesa um jornal, uma garrafa de plástico lacrado com água e um chapéu preto.

Em seu livro sobre comédia física, John Wright (2006) relata ter testado a lei do efeito cômico de Henri Bergson, na prática. Esta lei se baseia no argumento de que rimos de alguém que tropeça porque percebemos que a pessoa se movimentou com uma rigidez similar a uma máquina, no sentido de não se adaptar com elasticidade suficiente para cumprir a ação física de andar. Wright (2006) propôs então que os seus estudantes tentassem tropeçar se mantendo num ritmo mecânico como uma máquina. Os estudantes encontraram dificuldade, mas não riso. Ele então concluiu que o que acionava o riso era a credibilidade (organicidade) do andar. Com esta certeza desqualificou a validade técnica (empírica) da lei do efeito cômico de Bergson (1987), concluindo que tal princípio teria apenas valor conceitual, não sendo empiricamente operacional. A meu ver, Bergson (1987) fez uma constatação conceitual baseada num fato abundantemente empírico: na maioria das ocasiões que vemos alguém tropeçar, sem se machucar gravemente, sentimos vontade de rir. Para comprovar basta olhar para a popularidade das vídeo-cassetadas apresentadas em programas de auditório e humor da TV.

Às vezes não é tão produtivo separar em universos distintos a teorização e a realidade empírica. Podemos encontrar pontes entre a teoria e a experiência, o que precisamente as torna interessantes, ou seja, o modo como elas interagem. Essa atitude colabora para aproximar teóricos e praticantes, em vez de guardar suas práticas e discursos em

compartimentos separados. Ademais, com relação à operacionalidade empírica de rirmos de tropeços, o palhaço Leris Colombaioni e o comediante físico Jos Houben apontam outra experiência. Em entrevista feita pela atriz Felícia de Castro com Leris Colombaioni (2007), no Anjos do Picadeiro, em Salvador, Leris dá outro fundamento para o dispositivo do tropeço, aliás, a ação física de tropeçar foi um tema incluído na oficina para iniciantes de *Clownaria Clássica* de Leris, que frequentei no Anjos do Picadeiro em 2006, no Rio de Janeiro:

— Se na lógica humana, quando alguém se machuca quando cai no chão, por terra, caiu, não é pra rir, pode ter se machucado, mas claramente quando cai um palhaço, todo mundo ri porque o *clown* cai, você sabe que é um palhaço. Mas isso não é uma vantagem. Se cai um *clown*, eu riu. É uma vantagem saber cair. A técnica tem que ser bem feita para você não se machucar. Depois produz uma imagem, uma expressão. (COLOMBAIONI, 2007)

Libar (2008) registrou bem a lição com o próprio pai de Leris, Nani Colombaioni, numa oportunidade de aprendizado em residência na Itália em 1998. Nani ensinou como tropeços, quedas e cascatas só funcionam quando executadas com extrema perfeição, caso contrário, o público não acredita. Se não acredita, não ri.

O show-conferência *The Art of Laughter*, de Jos Houben (LONDON MIME FESTIVAL, 2008), mostrou precisamente como é fácil alguém rir da visão de alguém que tropeça. Mesmo anunciando previamente que ele iria tropeçar, a plateia riu repetidamente das variações de seus tropeços. Uma das sessões de seu show-conferência é dedicada ao riso de tropeços. Ele não tropeça no palco por acidente, e ainda menciona como ele irá tropeçar, isto é, mostra como ele arquiteta diferentes modos físicos de tropeçar. Todos riram, talvez porque ele tenha alcançado uma credibilidade técnica com seu trabalho de corpo de modo que seu tropeço obtém um efeito cômico. Ele segue explorando variações de ritmo para a ação de tropeçar e encontra mais risos na mesma ação física. Depois adiciona um gesto da cabeça que indica um comentário

sobre em quem ou no que ele tropeçou. Não há nada no palco, apenas a sugestão de um olhar é suficiente para comunicar à plateia a ideia do que ele está fazendo. Ele interpreta modos de tropeçar, e nós, espectadores, lemos com clareza este jogo. Rimos juntos a partir de uma mesma experiência de leitura de sua apresentação no palco.

Avançamos para um trecho em que Houben demonstra quanto riso pode ser extraído apenas com simulações de tropeços. Ele cruza de um lado para o outro, explorando trajetos horizontais, da esquerda à direita e vice-versa. Num dos exemplos ele tropeça, segue andando e olha para o suposto obstáculo em que tropeçou, depois olha para a plateia que começa a rir. Depois fala como muitas pessoas quando tropeçam permanecem no lugar, então anda, tropeça, pára, fica rindo e olhando para o suposto obstáculo em que tropeçou – mais risos. Ele explica que de algum modo a plateia cai com ele e aguarda a sua reação. Em outro momento ele escolhe fazer o trajeto frente fundo do palco, onde ele tropeça e olha discretamente como se estivesse com mais receio das pessoas perceberem que ele tropeçou do que com os efeitos do tropeço. (Risos). Ele mostra como pode ser efetivo reações em ritmos distintos, ele tropeça e vira rapidamente com as pernas formando uma base quase de luta marcial. (Risos). Agora ele diz que vai fazer um tropeço retardado. Ele anda, tropeça e começa a andar devagar, ele se vira devagar até olhar para o chão onde tropeçou, ponto a partir do qual obtém riso.

Então, ele menciona que melhor ainda seria um tropeço acompanhado de outra pessoa e solicita que alguém seja voluntário. Ele assegura que esta pessoa não vai fazer nada, e pede alguém que pareça “normal” – mais riso. O voluntário está no palco, agora Houben orienta que a única coisa que ele fará é andar com ele sem fazer nada. O voluntário fica de costas e a sua esquerda, o trajeto deles é em direção ao fundo. Houben explica que a plateia lê da esquerda para direita. Eles caminham lado a lado. Houben, que está do lado direito, tropeça, olha para o chão, para o voluntário e para frente, os risos são fortes. Houben explica que se eles reagem menos o público reage mais. Ele prepara o voluntário para outra sequência. Ele orienta o voluntário

a, após ele tropeçar, olhar para o lugar onde ele tropeçou, olhar para Houben e depois olharem para frente. Eles fazem exatamente isto, eles andam, Houben tropeça, os dois olham para o lugar do tropeço, se olham, olham para frente, tudo sem parar de andar. No próximo exemplo, Houben pede para o voluntário tropeçar, o mesmo faz um tropeço enorme e Houben retruca para que ele tropece de modo mais sutil - mais risos. O voluntário faz um tropeço menor, e Houben afirma que é só o que precisam. Ambos andam, o voluntário tropeça e Houben olha para o voluntário e ri dele. A plateia ri e ainda bate palmas. O voluntário está dispensado.

Houben agora interage com os elementos que já estão no palco. Explica que irá explorar o riso provocado por cenas de acidentes. Um dos exemplos parte do seu corpo na vertical, as pernas cruzadas e com seu torso inclinado sobre a mesa, apoiado com um braço na mesa. Ele retira o apoio do braço e bate com uma das mãos na mesa simulando o som do impacto da mesa. Houben parece tirar mais humor das diversas reações da mesma ação física de se acidentar. Numa delas inclusive comenta que quando escondeu o rosto entre as mãos da vista do público não gerou riso porque as pessoas, sem ver se ele estava bem, ficaram preocupadas. Isto lembra a afirmação de Leris de que se o espectador sente que a pessoa pode ter se machucado ela tende a interditar o riso. Esta assunção segue a mesma linha prescrita por Mendes (2008) sobre as condições para se obter o efeito cômico. Mas o fato dele estar fazendo e narrando é suficiente para as pessoas ali rirem, sabendo que é tudo uma demonstração. Para resolver isto, ele mostra que a melhor coisa a fazer é dividir logo com a plateia, e ele interpreta uma reação um pouco esquisita. Logo em seguida, explora outra reação com um caráter bem mais tímido, apenas inclinando a cabeça um pouco para baixo.

Então ele explora a energia do riso incitada pelo impulso de correção de acidentes que gera uma sucessão de novos acidentes. A plateia tem muito prazer em ver esta cadeia de acidentes. Houben interpreta um garçom atendendo um cliente que acabou de chegar. Sua atitude é de *status* menor e seu ritmo é rápido para cumprir seu objetivo, olha

para o suposto cliente enquanto se aproxima da mesa. Devido ao fato de estar olhando para o cliente, seus braços derrubam a garrafa lacrada, então, desesperadamente começa a usar o pano branco para limpar a mesa, quando ela escapa de suas mãos caindo longe, ele divide o foco com o pano antes de ir pegá-lo e suas pernas levam uma das cadeiras que ele sabiamente engajou e arrasta consigo alguns centímetros. Risos e risos. No retorno tropeça na cadeira, cujo fundo sai, ele tenta encaixar novamente, mas suas mãos entram e ele a suspende, derrubando a garrafa novamente.

Houben coloca uma cadeira no centro do palco e fala que seria interessante ter um voluntário do sexo oposto, pois é uma situação que nunca é neutra, há sempre uma carga, o contato físico do homem com a mulher é permeado de tabus, você tem que passar por todo um processo antes de estabelecer o contato. Então, solicita a presença de uma moça. Ele pega outra cadeira enquanto uma moça sobe no palco, e ele a encaminha para sentar. Houben diz para a moça – Desculpa meu atraso. Você está bem? Você achou seu caminho? Por que você não senta? Ele a conduz a sentar e então senta na outra cadeira do lado direito de quem esta olhando do palco. E cruza as pernas lançando seus sapatos pelo ar para o chão. Primeiros risos. Então ele retorna para colocar os sapatos, mas pelo lado esquerdo dela, mas perde o equilíbrio e sua cabeça aparentemente se afunda entre as coxas dela, risos e no contra impulso as mãos dele parecem tocar os seios dela, mais risos, isto tudo num lance de segundos. As reações físicas dela eram extremamente genuínas por estar ali sem nenhuma expectativa ou intenção predeterminada. Houben explica que o riso tem a ver com o fato de ele ter ocupado um espaço, na visão da plateia, onde ele não deveria estar. Ao menos não tão cedo. (Risos).

Houben explica que já na relação entre os homens, você pode tocá-los, batê-los e chutá-los que as pessoas riem. Ele propõe que venha um voluntário masculino. Ele agora pega o chapéu preto e fala com os espectadores enquanto o voluntário está subindo. Ele coloca o chapéu na cabeça de um homem mais alto e mais velho que ele. Ele indica como seria humilhante alguém pegar o chapéu e jogá-lo no chão. Ele

se posiciona do lado direito do voluntário e à esquerda de quem está olhando da plateia. Ele faz um aperto cordial de mão com o voluntário e pede para ele olhar para o público. Enquanto isto, Houben olha para o chapéu que está na cabeça do voluntário e já puxa os primeiros risos. Pega o chapéu e joga no chão. O voluntário permanece olhando para a plateia. Então Houben fala para o voluntário pegar o chapéu. O voluntário pega o chapéu, olha para Houben e coloca o chapéu. Houben olha novamente para o chapéu e seus braços estão indo pegá-lo, mas num contraimpulso ele junta as mãos demonstrando uma hesitação momentânea – outra leva de risos. Seus olhos estão no chapéu. Ele então pega o chapéu e joga no chão. O voluntário, imóvel, parece aguardar algum comando. Houben orienta nova sequência, o voluntário tem que pensar. Houben dá o foco para o chapéu, quando o voluntário abaixa para pegá-lo, Houben interpõe com o braço seu movimento e diz: “Permita-me.” (Risos). Houben então pega o chapéu, faz gesto de quem o limpa e aparentemente oferece ao voluntário, mas quando este vai pegá-lo, Houben joga no chão novamente. (Risos). Então o voluntário vai pegar novamente do chão, mas Houben chuta para longe antes. Mais risos. O voluntário vai pegar o chapéu e Houben o chuta na bunda. (Risos). Houben agradece e ele está dispensado.

Depois Houben começa a falar da imortância da cabeça, como um simples esticar dos seus cabelos gera um monte de risos porque comentam sobre aquela pessoa. Ele puxa seus cabelos que ficam um pouco esticados. (Risos). Depois ele massageia para baixo – mais risos. Experimenta diferentes posicionamentos do chapéu na cabeça – de lado, cobrindo os olhos, para trás – que indicam atitudes distintas. Houben fala de toda uma categoria de risos com o corpo que explora a situação de dar um aspecto humano para objetos e formas não humanas. Ele dá exemplo de dar aos animais um aspecto humano, cita o desenho animado de Mickey Mouse, Pato Donald e Bugs Bunny. Em seguida, ele interpreta uma galinha através de uma dinâmica de andar que engaja todo seu corpo nesta simulação. (Risos). Simula um cachorro respirando, projetando a língua para fora. Um peixe. Fala que é interessante imitar uma função do animal. Seja andar, respirar etc.

Depois ele usa a dinâmica da galinha para representar um homem vendo um quadro no museu. E uma vaca fazendo o mesmo.

Ele explica que o riso irradia riso, e que há um ponto em que os espectadores, após uma longa sessão de risos, ficam num estado de relaxamento que é extremamente sensível a produzir novos risos. Propenso a rir de qualquer besteira. Ele dá aspecto humano a uma sequência de queijos. Queijo *chedar*, queijo velho, *camamber*. Para cada um ele cria uma postura física estranha, esquisita, mas que projeta alguma referência do aspecto humano, que por uma operação da imaginação estabelece uma ligação dos queijos indicados com a figura humana. Quanto mais esquisitas as atitudes do seu “corpo-queijos”, mais risos, mas ele tem o cuidado de manter claro para a plateia o nome do queijo que ele está interpretando. É como se o riso dependesse da informação de que tipo de queijo ele está imaginando, deve ser importante para o efeito de incongruência cômica ser maior no espectador. Se ele não indicasse o que estava imitando, talvez ficássemos desligados de um ponto de referência a ser parodicamente distorcido.

Houben retoma o tema do riso. Como, às vezes, rimos apenas porque o outro está rindo. O riso enquanto gesto do corpo é um colapso com perda de equilíbrio. Ele ri fazendo o gesto do riso engajando o colapso do torso. Para contrapor esta imagem, ele diz que é muito difícil rir assim, e entra numa atitude corporal ereta e rígida. E emite um riso um tanto artificial. Mas obtém um riso. Dá várias versões do gesto do riso, uma com um gesto de negação do braço, outra indo embora, riso de quem se aproxima. Fala então do sorriso. O sorriso é outra coisa. O sorriso é um sinal de satisfação. Houben interpreta o bebê sorrindo para sua mãe. Depois ele mostra um exercício no qual, de uma postura neutra, ele começa a sorrir até evoluir para o riso sonoro engajando o corpo. Ele fala que ninguém ri do mesmo jeito, todos riem de modos distintos. Demonstra variações de risos, como o riso cascata, o riso metralhadora, o riso respirando para dentro, pessoas que riem sem som, pessoas que tosseem no seu riso. Ele, neste momento, se abre para a plateia vendo os diversos risos que estão se manifestando entre os espectadores, e imita alguns.

A atitude de Houben como narrador tinha função vital para o êxito cômico de todas as imagens físicas que apresentou. Todo seu discurso cênico era articulado via uma interação entre o sistema textual racional descritivo, apresentado verbalmente, com as imagens e ações físicas que ora lhe contrapunham, parodiavam, produziam contrastes cômicos, propunham formas e imagens absurdas (homem-galinha vendo quadro etc.), relações de incongruência, justaposição de sentidos, situações de constrangimento (espectadora voluntária), e outras oportunidades de expor o comportamento cômico do corpo.

Trata-se de uma palestra/demonstração. Como narrador, Houben está assumindo a atitude de palestrante que informa uma realidade de conhecimentos, os conteúdos do riso, e trata racionalmente o tema da sua palestra. Como demonstração, exemplificação e ilustração desse discurso verbal racional sério, Houben emprega o discurso físico não sério. O discurso físico não sério, contradiz, produz estranhamento e incongruência, denuncia as falhas e inconsistências do discurso sério e manifesta uma simplicidade óbvia gritante, ou sinceridade insultante. Ao fazer isto também produz riso, de modo que ficamos satisfeitos com os serviços prometidos pela palestra: demonstrar a arte do riso e não apenas palestrar-lo. Houben demonstra a arte do riso através de uma palestra cujo valor não se garante pelo conteúdo racional ou apontamentos filosóficos, mas pelas reações da plateia. Nós aprendemos o que é o riso rindo de cada cilada cômica que ele preparou. Jos Houben demonstrou nesta apresentação como domina, com maestria, o riso por meio da sua comicidade física, seu tempo cômico e suas lógicas absurdas.

Apesar de Houben, nesta palestra demonstração, não trabalhar com uma personagem clownesca, ou sequer investir uma referência à figura do palhaço, podemos observar em sua comicidade física diversos aspectos de sua relação cênica com a plateia que ecoam os princípios da abordagem do *clown* de Lecoq (2000). Um destes aspectos é que, diferente das personagens de teatro, o palhaço desenvolve uma relação imediata com os espectadores, e o seu jogo cresce e ganha vida com as pessoas que o estão olhando. “À medida que o palhaço entra no palco

ele estabelece contato com todas as pessoas que compõem a sua plateia, e suas reações influenciam a sua apresentação.” (LECOQ, 2000, p. 147) Ou seja, a situação se aproxima mais de uma perspectiva na qual ele se apresenta *com* em vez de *para* a plateia. Nesse sentido, podemos inferir que o êxito deste tempo cômico do Houben depende de que o público veja a motivação das suas ações e reações, caso contrário, o comediante cai na própria armadilha do seu fracasso, e envereda para a tragédia, como já vimos. Para o riso da derrota, ou fracasso ocorrer, tem que ser visível o interesse de ser vitorioso na realização de algo, por mais banal que seja esta tarefa; passear numa bicicleta, jogar um avião de papel ou, simplesmente, andar.

Houben está sempre atento para sua plateia e usa o riso como o ponto de uma frase para iniciar outra com uma objetividade cristalina. Às vezes, os risos são pontos de um parágrafo para desenvolver o próximo tema. Mas uma coisa é recorrente, Houben mantém os espectadores informados, neste caso verbalmente, da tarefa que irá demonstrar. São situações simples como tropeços e olhares que provocam reações, temas absurdos como dar aspecto humano a um queijo num supermercado, ou uma galinha contemplando um quadro num museu, reações de constrangimento geradas pelo contato acidental de um homem com as coxas e os seios de uma mulher, sendo que a plateia sabe que ele não tem intimidade com ela, ou o fracasso de um garçom no atendimento ao cliente recém-chegado. Todas essas possibilidades evocaram uma dramaturgia do riso que deliciou por mais de uma hora uma sala de teatro lotada. E não havia nenhuma personagem, nem mesmo clownesca, toda esta sessão de risos foi incitada pelas imagens construídas fisicamente e com êxito carregadas do palco para a plateia pela pessoa do Houben, explorando o seu material humano. Ou, o que parecia ser ele. Neste caso, a sua personalidade parecia coincidir com a sua personagem, sendo toda ingongruência investida nas atitudes físicas relacionadas a situações cotidianas, mas apresentadas de um ponto de vista incomum, estranho, incongruente, surreal e absurdo.

Para Lecoq (2000), uma das maiores forças do palhaço está na exposição do fracasso, isto é, como ele não esconde a sua fragilidade

e seu fracasso, deixando no espectador uma sensação de superioridade e de acesso à humanidade do ator. Mas define que ele deve operar seu fracasso em torno de algo que ele saiba fazer, deste modo a natureza humana do palhaço se expõe com maior força nos comovendo e fazendo rir. Ricardo Puccetti (2006) em diversas oportunidades também frisou este ponto metodológico da arte do *clown*. Não basta apenas uma atitude aberta e atingir um estado de palhaço. A partir de um ponto, o palhaço deve fazer coisas, gerar ideias, cumprir tarefas para que uma série de ocorrências em torno desse fazer transpareça e apareça expondo o palhaço da pessoa, isto é, a sua humanidade normalmente ocultada pelas roupas da sociabilidade.

CAL MCCRYSTAL E O APROVEITAMENTO DO FRACASSO

Nesta seção gostaria de me ater ao trabalho criativo no espetáculo *Cooped*, uma encenação contemporânea do grupo Spymonkey dirigida por Cal McCrystal. Trata-se de um episódio delicado em que vemos emergir o conflito ou a resistência pessoal do ator no evento de se expor ao ridículo para obter o efeito cômico. O grupo Spymonkey, no momento em que vi essa apresentação, era composto por quatro atores e uma atriz. Entre os atores estão o alemão Stephan Kreiss, o espanhol Aitor Basauri e o inglês Toby Park. A única atriz é a inglesa Petra Massey. Spymonkey já havia feito diversos shows antes de convidar McCrystal (2008) para dirigi-los, e *Cooped* não foi o primeiro espetáculo em que McCrystal dirigiu eles. O primeiro foi *Stiff*. Neste, McCrystal ajudou-os a encontrarem o *seu* palhaço, como veem, estamos num território bastante lecoquiano. Pois bem, *Stiff* operava com esquetes, com o absurdo, e teve muito sucesso em festivais, mas com *Cooped*, McCrystal queria chegar a um resultado mais comercial. Para McCrystal (2008), *clowning* (palhaçaria) tem a ver com quebrar regras, mas para isso o palhaço deve armar quais são as regras, ou seja, a plateia

deve estar ciente de que regras serão quebradas, para sentir o prazer de ver o palhaço quebrá-las. A opção dele foi usar um estilo literário, ou de drama, que fosse muito familiar, e um romance gótico de terror forneceu a atmosfera escolhida. A familiaridade do público com este tipo de gênero e o consequente estado de se sentir situado neste cenário permitiu que a palhaçaria chegasse entortando, comentando, denunciando e impondo toda sorte de choques e distorções cômicas.

Apesar de a situação dramática estar declarada, com personagens – como mordomo, investigador, dono da casa e a visitante – o cenário de uma sala de um casarão e músicas de suspense, *Cooped* foi escrito especificamente para aqueles atores. O procedimento de McCrystal foi conhecer de perto cada ator, como se relacionam e se aproximar de suas personalidades. Ele foi descobrindo como poderia explorar o lado patético a partir da combinação das quatro personalidades. Na entrevista chegou a mencionar que um tinha um *clown* frágil, o outro era um *clown* mais branco:

— Eu procurei conhecê-los, busquei conhecê-los bem de perto, conheci seus amigos íntimos, descobri como os seus egos funcionavam, quais eram seus pontos fracos, suas confidências, e eu queria usar todas essas coisas que sabia sobre eles para criar estas personagens. (MCCRISTAL, 2008)

McCrystal (2008) reitera que faz questão de saber tudo sobre os palhaços com quem está trabalhando, se gostam de sua mãe etc. Não há condições certas para acessar essas informações, às vezes, obtém isso indo tomar uma cerveja num bar. Trata-se de descobrir quem são as pessoas, pequenas coisas que, juntas, vão formando o material do espetáculo, que, ao final, é feito do investimento de um material muito pessoal.

Quando perguntei sobre o papel e o lugar do ridículo em *Cooped*, McCrystal (2008) definiu primeiramente a questão de modo mais amplo e depois deu um exemplo do show. Para ele, de modo geral, somos amados, como pessoas, por nossas coisas estúpidas. Você pode admirar alguém porque ele é inteligente, mas você o ama pelas

coisas que te fazem sentir melhor sobre si mesmo. McCrystal (2008) realmente acredita que são a nossa fragilidade, nossos pontos fracos, que nos tornam amáveis. Então, ele busca colocar os palhaços no palco num papel onde a plateia se sentirá superior a eles. Aqui estamos no clássico terreno do riso da superioridade do público. Os atores são fisicamente muito treinados, mas o espectador não os admira por ser superior virtuosamente a eles, está rindo de pessoas estúpidas no palco, e sempre irá rir mais de quem ele gosta do que de quem não gosta. Explica que quando alguém que você não gosta conta uma piada muito boa você não ri, ou ri com relutância. Então, o palhaço é a parte mais pura, verdadeira e estúpida de quem você é. Você encontra o que isto é, coloca no palco e a plateia diz: olha, esta pessoa está mostrando quem ela é, ela confia em mim, eu confio nela. E eles riem de você.

Com relação ao ridículo, expressou a dificuldade de distinguí-lo do estúpido, mas definiu que para ele, em *clowning* (palhaçaria), algo é estúpido quando muito investimento é feito no que não vale a pena. Isto é um sentido de estúpido que pode coincidir com o ridículo. Pincelou em *Cooped* uma ocasião com esta tônica. Trata-se de uma cena em que o investigador está hipnotizando Petra, a vítima em potencial, e diz: “Quero que vá para trás, muito atrás.” Neste ponto entram dinossauros em cena e o investigador diz: “Não tão atrás!” Para Cal (2008), este é um exemplo de suas ideias estúpidas, que aqui e ali são introduzidas com a função de produzir um impacto de surpresa. McCrystal tem uma medida de tensão curta e quer surpreender a cada quatro minutos.

Um esclarecimento merece ser feito a respeito do procedimento dramatúrgico de McCrystal nessas montagens. Apesar de haver um investimento muito grande no aproveitamento das características pessoais dos atores para desenvolver as personagens, a maior parte do roteiro é escrito por McCrystal. Às vezes, o modo como funciona é que McCrystal (2008) fala o que dizer, ou o que não dizer. Ele está ciente de que muitos diretores hoje se apoiam muito no material dos atuantes. Ele não trabalha assim, ele pensa ideias para eles e mostra como fazê-las; se, enquanto estão tentando realizar a sua ideia, eles descobrem algo muito interessante, eles mantêm este resultado no

espetáculo. McCrystal (2008) frisa que isto ocorre muito, mas muita coisa vem de sua cabeça.

Passamos então a discorrer sobre como lidava com o jogo em seu trabalho. Percebi que McCrystal (2008) mencionava duas ordens de jogos que operavam simultaneamente, uma que expunha as relações das personalidades dos atores, e outra relacionada com os eventos do enredo gótico. Perguntei se havia jogos invisíveis ocorrendo, ao que ele respondeu que não. Comentou que uma das características do estilo de direção de Philippe Gaulier, por quem já foi dirigido, era usar um procedimento de jogo oculto. Então, dois atores que estivessem demonstrando uma energia de rivalidade mantinham apenas a energia do jogo que gerou aquela memória física de rivalidade. A plateia não via como aquele estado foi gerado, mas percebia uma energia perigosa entre os dois. Já McCrystal (2008) prefere expor o jogo antes, e gosta que as pessoas saibam que aqueles dois não se gostam ou que tal pessoa demonstra um grande ego. Um exemplo disso em *Cooped* é que um dos atores é alemão e o outro é espanhol, e já no início vemos que o alemão não gosta do espanhol, pois o alemão começa a tossir na hora que o espanhol começa a falar e a peça vai oferecer vários momentos para explicitar este desafeto.

Outro exemplo é que sabemos que o alemão é anarquista, ele chega ao palco e apenas faz coisas que não se faz em um teatro, então sabemos que ele é quebrador de regras. A sua anarquia é novamente exposta quando o mordomo é apresentado à mulher que o visita e num golpe rápido e direto coloca a língua na sua boca, contrariando explicitamente qualquer regra de etiqueta. Então, vamos nos acostumando com uma personagem que vai fazer o que quiser ao longo da peça, porque seu jogo é que não está nem um pouco preocupado com o espetáculo, todos os outros se preocupam com o show, porque o show está dando a eles uma oportunidade de interpretar uma cena ou porque eles a escreveram, eles fingem que o Toby escreveu o show e, portanto, o show tem um valor especial para ele. Todas as outras personagens se sentem de alguma forma donas do show, mas o alemão, sabemos,

não está nem aí. A virada é ao final, quando ele tenta salvar a mulher de ser esfaqueada e acaba morrendo.

Uma das maiores influências da palhaçaria de McCrystal foi Pierre Byland, que estudou com Lecoq antes de ensinar em sua escola, o mesmo que sugeriu a introdução do nariz vermelho na busca de fazer surgir a ingenuidade e a vulnerabilidade de cada indivíduo. (LECOQ, 2001) O próprio Philippe Gaulier foi aluno de Pierre Byland na escola de Lecoq. McCrystal não fez a Escola de Lecoq. Quando conheceu Byland, este era um professor independente. Na ocasião, o palhaço suíço Byland tinha um foco de trabalho muito voltado para o lado técnico; eles, ele e McCrystal, passavam o dia inteiro aprendendo a cair, a manipular um chapéu, a dar tapa em um amigo, por exemplo. Um investimento no trabalho físico técnico que Gaulier não fazia. Coube ao próprio Byland a sugestão de que Gaulier iria gostar de trabalhar com ele. McCrystal realmente gostou da pedagogia de Gaulier. As coisas que Gaulier falava pareciam verdadeiras para McCrystal, pois via essas coisas acontecendo em sua carreira de ator. McCrystal (2008) comentou que em sua carreira, enquanto outros diretores chamavam a sua atenção sobre o que não fazer e se preocupavam demais em respeitar o texto, Gaulier afirmava que o seu jeito estava bom, aquele era o jeito que devia ser feito. Então, McCrystal recebeu o convite para estar no show de Gaulier e, ao mesmo tempo, Byland o convidou para estar em seu show. Foi a experiência de trabalhar nestes dois shows, difíceis de fazer, que deu a McCrystal a sua base de como fazer um espetáculo de palhaço.

Mas McCrystal (2008) deixa claro que, comparado com o estilo de Gaulier da época, seus espetáculos não são tão difíceis de fazer. Assim percebe a sua experiência de trabalhar no espetáculo de Gaulier:

— Tinha um início muito difícil. E algumas noites eram incríveis. E algumas noites eram uma merda. E se você viesse numa noite ruim, você não poderia imaginar que este espetáculo podia ser engraçado. E se você viesse numa noite boa era o espetáculo mais engraçado que você tinha visto na sua vida. Mas porque não havia realmente nenhum material no show,

era palhaçaria pura, havia muito pouco trabalho de esquetes, eram apenas cinco pessoas estando presentes no palco, e tudo que tínhamos a fazer era pegar algumas caixas que estavam embaixo da mesa. Isto era basicamente o espetáculo inteiro. E era uma hora e dez minutos. Então era muito difícil manter isso. Quando estávamos atuando bem a plateia ria. Eles não sabiam por que estavam rindo, mas não conseguiam parar de rir. Mas, numa noite ruim, se você não sentia prazer e não estava no presente. Era uma merda.

Então, perguntei se o espetáculo era basicamente feito de improvisação. Mas McCrystal (2008) disse que não, que era tudo armado. Mas não era exatamente codificado. Havia algumas coisas, McCrystal vinha com uma barba e se escondia atrás da planta, ou coisas estúpidas assim, muito bobas, é um espetáculo muito difícil de descrever. Às vezes jogavam ping-pong. Como resultado desta experiência em seus espetáculos, hoje, McCrystal põe cenas que chama de salva vidas, se trata de uma *gag* curta com uma partitura física bem estruturada, que funciona muito bem e é fruto de muito ensaio.

O jogo de Aitor centraliza muito do desenvolvimento da peça *Cooped*. McCrystal logo se deu conta de como Aitor Basauri insistia em se afirmar como um grande ator. Então, McCrystal deu pra ele uma personagem muito pomposa que era uma grande estrela na Espanha, porque de fato ele era um ator espanhol que se achava uma estrela. Em tudo que ele faz enquanto personagem, você vê um grande ego por trás, porque logo na introdução da peça vemos que Basauri acha que é um ator importante. O trabalho de jogo com a personagem de Basauri era gerar oportunidades de humilhar a sua pomposidade, o seu sentimento de superioridade. Para fazer este dispositivo render, vale tudo, inclusive o procedimento, inesperado, de um pássaro atravessar o palco e cagar em sua cabeça no exato momento em que o investigador, personagem de Basauri, tira a peruca. Mas isto nos dá mais prazer justamente porque esta personagem tenta, a todo custo, sustentar a sua superioridade e defender a sua consistência. De um

lado, este dispositivo chama atenção para o grau de liberdade que a palhaçaria permite, um pássaro-objeto interage interrompendo o ritmo e a lógica dramática da cena, com *status* de atuante, defecando numa personagem interpretada por um ator vivo.

Sobre o propósito desse procedimento na cena com Basauri, se tratava de mais um entre diversos dispositivos que visavam humilhar o orgulho de Aitor. A pergunta que McCrystal se fez foi: como posso humilhá-lo? Isto é, como posso humilhar a sua pomposidade e seu sentimento de superioridade. A personagem usa uma peruca, então a peruca cai e um pássaro defeca em sua cabeça. Basauri tem que falar muitas palavras em inglês, e o ator realmente não consegue pronunciar a língua inglesa tão bem, sendo ele natural da Espanha, então como pode ser humilhado enquanto canta uma canção? Um pássaro entra e joga um ovo enquanto ele está cantando. Trata-se de manter o jogo de humilhar a pomposidade do espanhol. Esses dispositivos não vêm do enredo propriamente. Há duas situações sendo jogadas: uma delas é o enredo com as personagens Laural Delay, a visita, e Roger Partmer, o advogado, e todas as personagens do romance gótico e, ao mesmo tempo, há uma história subterrânea das relações entre os atores no palco. Ambas as dimensões são vistas e percebidas explicitamente pelo público o tempo todo, as duas histórias do enredo se misturando, co-existindo e se interrompendo. A estratégia usada para que a plateia se envolva em ambas as correntes de acontecimentos é que eles sempre fazem uma introdução, no início da apresentação da peça, na qual os atores dizem o que vão fazer. Nesta introdução há tempo suficiente para ver Basauri falando de como ele é um ator famoso na Espanha e que foi ganhador de um prêmio, e Petra diz que isso não tem valor nenhum na Inglaterra, e o ator alemão começa a tossir para intimidar o espanhol etc.

Como já foi mencionado, McCrystal gosta de conhecer aspectos pessoais dos palhaços, e fazê-los rir das coisas de que eles não gostam a respeito de si mesmos. Neste sentido, se interessa mais pelo que os atores não conseguem fazer do que pelo que conseguem. Como

exemplo citou duas mulheres com quem trabalhou que eram muito boas em parodiar sotaques. Ele perguntou que sotaques vocês são melhores, ao que responderam: australiano. E o pior? New Castle. Então iremos trabalhar com o sotaque de New Castle. Para McCrystal (2008) o riso da admiração, daquilo que fazemos bem, é muito menor que o riso da debilidade, daquilo que não fazemos bem. Mas McCrystal é consciente da resistência dos atores em mostrar suas debilidades. E evoca o exemplo de Basauri em *Cooped*:

— Eu amo quando entro em turnê e o espanhol sente-se zangado comigo. Amo quando consigo fazê-lo fazer algo em que ele se sente humilhado, e ele fica repetindo pra mim que no próximo show não quer ser humilhado, que deve ser o vencedor. Você é mais engraçado, você quer ser engraçado. Ele disse sim, mas é muito difícil para mim encontrar esta humilhação no palco toda hora. Mas no final, quando ele vira o Bispo lhe é permitido ser o vencedor. (MCCRISTAL, 2008)

Nesta cena Basauri, como Bispo, tem a chance de humilhar o advogado, Toby Park. Comentei que este era um momento forte da peça, e McCrystal (2008) frisou que se esta cena ocorresse no começo não teria o mesmo efeito. Nossa alegria neste momento é uma reação ao fato de que sabemos, enquanto espectadores, que, àquela altura, Basauri está tão desesperado pela recompensa de poder ser o agente que humilha o outro, que quando ele vem disfarçado toscamente como Bispo, fazendo trejeitos com o copo e obrigando o advogado a beijar seu anel como sinal de reverência, a plateia ama vê-lo fazendo isso. McCrystal (2008) reitera que é tão bonito e complexo o trabalho, e que de fato Basauri está sendo o ator que ele quer ser, mas não reconhece. Fica irritado. Fica bravo porque McCrystal vai lá dentro para buscar as coisas de cada um. O mesmo procedimento de busca de cada um foi adotado com todos.

O ator Toby Park enfrentou também condições que o levaram a expor sua debilidade no processo de fazer *Stiff*. McCrystal estava pro-

pondo improvisações, apenas jogos, e os atores se levantavam e faziam coisas engraçadas. Toby então se levantava e não era engraçado. Toda vez que Toby se levantava, não era engraçado. Após algumas semanas, Toby estava começando a se fechar porque ele não sabia o que fazer. McCrystal já havia visto Toby em outros shows e ele não era engraçado. Então McCrystal (2008) tomou o desafio para si, ele pensou se poderia fazer algo. Quando chegou um momento do ensaio em que Toby era o próximo, ele não queria porque sabia que iria ser um fracasso, “era tão humilhante, meus amigos estão se divertindo, eles estão conseguindo risos, Cal está rindo deles, é embaraçoso pra mim”. Nesse momento da entrevista McCrystal (2008) me falou:

— Então pedi para ele ficar de pé diante de nós e eu disse: Toby, quero que faça algo, quero que olhe para todos nós com os olhos e o coração. Quero que diga: eu não sou engraçado. Então ele disse: eu não sou engraçado. E eu disse: não, não, não, não, quero ver que você sabe que isso é verdade. Quero ver que você finalmente chegou num ponto de sua vida, você sempre quis ser engraçado. Este ensaio disse para você, com certeza, que você não é engraçado. Ele apenas disse: seu bastardo. E eu disse: vá, faça isso. E ele ficou ali e disse: eu não sou engraçado. E sua boca começou a tremer. Não sou engraçado. E ele começou a chorar. Enquanto ele dizia não sou engraçado, ele estava chorando. Nós estávamos rindo tão forte. Estávamos absolutamente, toda vez que ele dizia isto estávamos gritando de tanto rir. E foi um momento tão bonito que pensei vou fazer o show sobre isso. E Stiff é sobre isto, é sobre um cara que queria ser engraçado e neste show Toby recebe metade dos risos. Ele é ótimo. Toby é Mr Mirston, o cara bonitão.

Esta experiência lembra a experiência de simulação do picadeiro de circo que Lecoq teve com seus alunos. McCrystal segue pontuando que Toby não tem um corpo engraçado, e não faz o mesmo tipo de palhaçaria que os outros, saltar e fazer peripécias físicas como a Petra, nem

ser estúpido como Basauri. Ele tem aparência de um homem bonito. Por isso, por exemplo, na cena de ficar nu em *Cooped*, McCrystal não o deixou ficar nu, pois ele é atraente e não era este o efeito que se estava buscando. Então, toda a palhaçaria nesses espetáculos foi desenhada em função dessas pessoas, de suas características físicas e pessoais. Um caminho que investe também nas idiosincrasias pessoais dos atores e busca que as personagens se moldem a estas características, e não o contrário. Observa que a maioria dos diretores, quando está dirigindo a partir de um texto, quer aprender sobre as características das personagens do texto e todo o trabalho é voltado para adequar os atores à vida fictícia dessas personagens. McCrystal deixa claro que, para ele, o importante é o princípio contrário, se ele estiver dirigindo uma peça, ele não se preocupa tanto com as personagens do texto, ele busca conhecer e descobrir sobre os atores, e põe estas descobertas no palco. De modo que as personagens do texto serão feitas de modo a parecer com os atores que as estão interpretando.

Ao longo desse livro procurei, em diversos momentos, não me ater apenas aos êxitos, mas também lançar um olhar sobre as experiências de derrota dos artistas, diretores e pedagogos em seu investimento criativo, pois o fracasso e a vulnerabilidade têm sido lugares apontados como chaves pela maioria dos palhaços, pedagogos e estudiosos. A tentativa de obter riso através do tropeço de John Wright, a tentativa de produzir uma situação de picadeiro pelos alunos de Lecoq, os dias de fracasso dos espetáculos de Gaulier e o processo criativo dos comediantes físicos de McCrystal. Procurei, com estes exemplos, mostrar a importância do fracasso no material criativo da palhaçaria. Assim como fiz questão de mostrar um lugar de fracasso do palhaço Benjamim de Oliveira no início de sua carreira, quando foi seguidamente vaiado. É extremamente valioso para a realização de uma crítica da palhaçaria trazer à tona também o lado negativo, as experiências de derrota e não apenas os exemplos de êxitos, para apreendermos um escopo mais abrangente de aspectos dramáticos envolvidos nesta ceara criativa.

HILARY CHAPLAIN E O COMPARTILHAMENTO

Hilary Chaplain é reconhecida como uma comedianta cujos trabalhos, por serem baseados predominantemente na linguagem física, foram também apresentados com êxito no âmbito internacional, independente da língua local, ao longo de uma década, passando pelos Estados Unidos, Canadá, América do Sul, Europa e Ásia. Ela tem formação em Theatre Arts e já contou com a influência pedagógica de profissionais como Avner Eisenberg, Philippe Gaulier, Angela de Castro e Bill Irwin, os quais considera influências decisivas do seu estilo de trabalho. O espetáculo que presenciei, *A life in her day*, foi apresentado no espaço de um teatro e teve a direção do já mencionado palhaço excêntrico americano Avner Eisenberg. Podemos descrever a peça, do ponto de vista formal, como uma mistura de comédia física e teatro. Nela, uma mulher judia expõe divagações do seu mundo privado. Em seus devaneios de buscar ser amada e feliz para sempre, acaba compartilhando momentos e sutilezas de sua intimidade. Sem dispensar o engajamento da plateia sempre que uma ocasião oportuna aparece, Chaplain nos diverte transformando simples objetos em companhias humanas e animais. Um brinde que vem numa caixa de cereal vira um anel de diamante, e os objetos vão transformando uma situação em outra até chegar ao pleno altar com um noivo-lamparino. A sua aventura segue na lua de mel, dando luz a um filho-papel higiênico.

Entre os tópicos mencionados em minha entrevista, destacou a sua relação com os objetos. A relação com seu cachorro de pelúcia, a lamparina que se torna um homem e o papel higiênico que assume a forma de tantas outras coisas. Ela pontua este dispositivo do palhaço com objetos como “[...] tão parte do mundo do palhaço trabalhar com objetos, ter problemas com eles, relacionamentos com eles, percorrer toda uma vida emocional com eles, e também a ideia de transformá-los em coisas que eles não foram feitos para ser.” (CHAPLAIN, 2007) A relação do palhaço com os diversos objetos do mundo é interessante na medida em que ele se envolve, se relaciona e

interage ao ponto de expor a sua crueldade, seus desejos, pensamentos e demais impulsos humanos. Muita palhaçaria, como se tem observado neste livro, resulta de um atuante interagindo com diferentes objetos do mundo. A busca de novas relações com objetos, mudando o modo e a finalidade com que são empregadas em suas funções habituais e originalmente determinadas, é um procedimento clássico da palhaçaria que nos reporta ao próprio nascimento da linguagem, isto é, na natureza da relação entre as palavras e as coisas, esta condição que acorrenta os objetos à sua funcionalidade. Assim, Chaplain nos dá o prazer de ver o papel higiênico atuando e assumindo funções diversas da sua função usual. Mas o fato do papel higiênico ter um significado funcional familiar anterior é determinante na operação que nos motiva a rir. Inclusive porque seu significado habitual serve como uma moldura ao alcance de todos, que será distorcida e redefinida.

Podemos fazer paralelos com o processo cognitivo das crianças. Como as crianças começam a experimentar a linguagem? Brincando com objetos chamados pelos adultos de brinquedos. Mas são brinquedos para os adultos. Para as crianças são apenas objetos que elas buscam conhecer através da interação. Este estado de desconhecimento do significado dos objetos gera nelas uma atitude que pode servir como procedimento na palhaçaria. O dispositivo de interagir com objetos do mundo, não significa tomar todo objeto como brinquedo infantil. Reporto-me a uma atitude das crianças muito pequenas, para quem não há ainda mediadores cognitivos capazes de reconhecer a diferença entre objetos inanimados e seres vivos, por exemplo. Elas tocam, olham como quem está ainda descobrindo o que são as coisas, isto é, quais são suas características e consistências particulares.

Em relação ao jogo, Chaplain (2007) observou que mesmo sendo seu espetáculo fortemente ancorado nas suas composições físicas, ela percebe que os públicos de diferentes países reagem de acordo com suas referências culturais. Como exemplo, citou que em Cuba e na Itália ela teve que dizer que era uma mulher judia para que entendessem certas canções, procedimento dispensável nos Estados Unidos. Ela frisou que, dependendo da forma de engajamento que queira desenvolver, ela irá

preferir certa estratégia a outras. Se o engajamento for, por exemplo, bater palmas, é mais simples, mas se envolver cantar junto, vai depender da plateia e da sua capacidade de induzi-los a cantar. Como atuante, ela está ciente do fato de que se não estiverem cantando, não significa que não queiram, mas que, na maioria das vezes, é porque não conhecem a canção. Sobre uma cena de casamento que há em sua peça, mencionou que fica muito contente por ter que induzir muito raramente o canto da marcha de casamento, pois logo uns tomam a iniciativa e contagiam outros. No começo, quando ainda não tinha tanta cumplicidade, ela cantava e convidava-os a participar, mas com o tempo eles já se antecipam.

Ainda na relação com o público, ela dá muito valor às pequenas reações que tornam cada espetáculo diferente. Neste sentido, a sua noção parece similar a de Chacovachi no sentido de que, apesar de apresentar os mesmos números, nunca há duas partidas iguais. A forma atual de seu espetáculo já passou por três versões diferentes, alguns diretores, e foi reescrito diversas vezes. A versão a que eu assisti havia sido, segundo ela, dirigida por Avner há um ano e meio, e havia sido apresentado em torno de 20 vezes. Mas ela acrescenta que quanto mais você apresenta, mais coisas acontecem com a plateia, até você chegar a um ponto no qual, após algumas centenas de apresentações, você lidou com quase tudo que poderia acontecer com este material.

Outro ponto interessante da entrevista foi em relação ao impacto do material do seu espetáculo com o espectador norteamericano. Ela desconfiou que nos Estados Unidos não pudesse vender este show como um show de família. As razões disto, segundo ela, são que no espetáculo ela dá à luz e amamenta um papel higiênico, ela faz sexo com seu marido lamparino e isto parece ser demais para crianças norteamericanas. Enquanto em outros países estas cenas não enfrentaram resistência alguma. Esclarece que muitas crianças nos Estados Unidos já viram seu show e pareciam se divertir, mas houve uma apresentação numa escola para estudantes de 11 a 17 anos e crianças de 11 e 12 anos que acharam o material muito maduro para eles, e os mais velhos concordaram. O depoimento destas crianças surpreendeu Chaplain.

Com relação ao ridículo, em sua experiência, podemos aproveitar o material de uma entrevista sua na *Revista do Anjos do Picadeiro* 5 (2006). Perguntada se palhaços bons já nascem feitos, ela respondeu que, apesar de todas as pessoas terem o potencial para desenvolver seu palhaço, percebe que algumas têm mais facilidade do que outras, e um dos motivos está em que algumas pessoas protegem algo delas e se colocam mais armadas no mundo, e se elas não conseguem entender e apreciar isso nelas mesmas, tampouco conseguem compartilhar isso bem. Para exemplificar este processo, ela citou um professor de *clown* da Inglaterra, provavelmente o Wright (2007, p. 191), que menciona um caso em que, ao fazer um exercício solicita que a pessoa apenas diga “Oi, meu nome é fulano. Eu sou estúpido.” Sem adicionar comentários. Uma pessoa resistiu ao jogo, mesmo sabendo estar num jogo, e retrucou: “Mas eu não sou estúpida. Sou uma mulher altamente inteligente com doutorado”. O grupo estava explodindo de rir e o riso crescia quanto mais ela resistia e levava a sério a sua autoimportância. Ela havia ficado brava por estarem rindo às suas custas. Wright (2007, p. 191) encerrou o jogo porque o incidente estava se tornando doloroso, entrando em território trágico. Essa pessoa não era uma atuante profissional e nem pretendia sê-lo, e ao oferecer resistência demais ao jogo aumentou o efeito cômico:

Como você negocia seu ego numa situação em que você claramente perdeu a sua dignidade? Foi sua moldura literal mental, e sua insistência que lhe deu um momento de sucesso de palhaçaria (*clowning*). O grupo estava morrendo de rir no final. Infelizmente, ela não viu a piada e com certeza não reconheceu o seu êxito. Ela sentiu como se tivesse feito papel de boba, e realmente fez. É aqui que a palhaçaria (*clowning*) começa.

Wright (2007) segue explicando os motivos que levaram a plateia a rir. Um deles foi que todos viram que ela perdeu o ponto do jogo. A seriedade com que defendeu seu ponto foi outro. Quanto mais ela se apegava a sua defesa, mais estúpida ela aparentava, e quando ela procurou a cumplicidade das pessoas do grupo pelo olhar, teve o efeito de fazê-la parecer ridícula. Para Wright (2007) o palhaço está sempre

na beira de uma dor real. Perceba que o efeito deste riso está ligado a visão sobre alguém que esta sentindo uma dor real, mesmo que seja no plano do dano moral. No caso, a doutora não fez a conexão entre jogo e apresentação e se sentiu humilhada. Ela genuinamente não entendeu o que estava ocorrendo, de forma que, aos olhos do grupo, ela se tornou uma idiota inteiramente crível. Voltando para Chaplain (2007), ela afirmou que quando finalmente entendeu que uma parte dela tenta manter a sua dignidade, ela pôde começar a fazer os números que apresenta. O palhaço dela vive nessa persona de uma mulher de alto estilo, de alto grau de dignidade, que tem sua queda e tenta sair desse fracasso. A partir do momento em que ela passou a aceitar esta ideia que as pessoas têm dela, ela pôde começar a brincar com isso. Isto lembra Chacovachi, que também joga com a expectativa que a visão de sua figura gera nas pessoas, de uma pessoa que é má, e vai dizer coisas duras e dolorosas.



Figura 15 – Chacovachi em seu espetáculo de rua *Cuidado! Um Payaso Malo puede Arruinar tu Vida*, Festival Internacional de Clown de Santiago de Compostela.

Fonte: Demian Reis (2007).

JOGANDO XADREZ COM CHACOVACHI: UM PALHAÇO DE RUA

Chacovachi, nome de nascimento de Fernando Cavarozzi, é malarbarista e palhaço de rua que atingiu maestria em sua especialidade. Ele é capaz de rapidamente gerar uma roda em torno do seu show em qualquer praça sem necessitar de publicidade para a sua função. Ele começou sua carreira de artista de rua no seu próprio bairro na periferia de Buenos Aires, quando escolheu uma praça para trabalhar num ritmo regular nos fins-de-semana. Após seis anos, Chacovachi trocou a praça da esquina do seu bairro pela Praça de Francia no bairro de Ricoleta, em Buenos Aires, onde trabalhou por mais de 20 anos, visto que lá a plateia era maior e conseqüentemente o chapéu mais generoso. Segundo o ator e palhaço Márcio Libar (2008), as rodas de Chacovachi, nesta praça, chegavam a 1000 pessoas, sendo que ele costumava fazer duas rodas a cada domingo. Para Libar (2008, p. 160) “A dramaturgia de seu espetáculo, digamos assim, é totalmente pensada para sobreviver na rua e ganhar muito dinheiro no chapéu.”

Convém desenvolver esta afirmação para esclarecer que não é que os espetáculos apresentados em teatros não tenham pretensão de retorno financeiro, mas eles usam vias indiretas de retorno. Os espetáculos em casas de teatro e circos operam via circuitos, mecanismos indiretos e intermediários, entre os espectadores e os artistas, como por patrocínios, parcerias, bilheteria, editais de fomento, premiações, festivais, subsídios e contratos, entre outras formas e fórmulas que combinam uma diversidade de mecanismos que asseguram a sua viabilização econômica. O artista de rua que não acessa esses recursos se vê obrigado a enfrentar o problema de criar um circuito econômico diretamente com o espectador no momento de sua apresentação, às vezes durante, outras no final. Para isto, adota estratégias que, em geral, percebemos que são explicitamente voltadas para cumprir este objetivo. Este recurso é popularmente conhecido como a passada de chapéu, e não é fenômeno recente, se trata de uma prática, em verda-

de, bem mais antiga do que os mecanismos indiretos de viabilização que vigoram hoje. Veremos mais adiante os pontos que Chacovachi considera importantes para a passada de chapéu. Hoje, além de ter seu próprio Circo Vachi como base de trabalho na Argentina, ele circula com regularidade nos circuitos de festivais de teatro, circo, palhaço e festas populares da Europa, com uma ênfase maior na Espanha.

Vamos nos aproximar agora de como Chacovachi (2007) entende a técnica dramatúrgica do palhaço. Para explicar o fazer do palhaço de rua, Chacovachi (2007 b) se serve da metáfora do xadrez. Para ele, fazer uma função de palhaço na rua é como jogar xadrez:

— Você tem o rei que é sua dignidade e sua energia. Sem dignidade e sem energia você morre, e não pode continuar. Em uma função de palhaço se você não tem energia ou perde a dignidade, termina a apresentação, por isso quando você joga xadrez, quando matam o rei, você perdeu a partida. A rainha é a peça mais importante, como é no xadrez, a rainha é a personalidade, o que um vai tomando durante toda a vida, a peça mais importante, a que ataca e a que defende, a que pode mover-se para qualquer lado, a que não tem limitações. Isso é a personalidade do palhaço, a parte mais importante de um palhaço, mais importante que sua energia e sua dignidade, a personalidade, o que o marca distintamente de todo mundo, o que o faz ir para um lado e para o outro com uma justificação que está nele mesmo.

A noção que relaciona a personalidade do palhaço à rainha, e a ênfase neste aspecto como o mais importante, parece harmonizar com a definição de que a distintividade da palhaçaria enquanto técnica dramatúrgica está no sucesso dessa operação de exposição da pessoa. Mesmo que reconheça que sem energia e dignidade uma apresentação está fadada a fracassar. Esta personalidade, que deve ser livre para transitar para um lado e para o outro, tem um justificação que está nela mesma. Continuando, Chacovachi define que as torres, o cavalo e os bispos são suas rotinas mais fortes. Chacovachi justifica chamar os

números de rotinas porque sempre se faz igual. São números de cinco a doze minutos, que apesar de serem feitos do material do palhaço, têm vida própria, e por isso existem números clássicos que têm séculos de idade. Inclusive, existem números tão antigos que ninguém sabe mais quem foi o autor. Apesar de Chacovachi incentivar e mesmo adotar a prática de interpretar números clássicos ou de outros palhaços, considera que um artista é aquele que cria um número próprio, de modo que distingue as duas atitudes criativas.

Finalmente, há os peões, que seriam os chistes, as piadas, pequenas *gags* e brincadeiras. Em todas as vezes que presenciei as apresentações de Chacovachi, observei que usa peões, sobretudo na forma de chistes, em todas as etapas do seu show, da convocatória ao seu número final, o que demonstra uma palhaçaria próxima da tradição brasileira que também é muito oral, característica que estava presente desde o início da introdução do palhaço de circo no Brasil e nas Américas, como vimos nos capítulos anteriores. No espetáculo de Chacovachi, os peões começam a ser lançados a partir da convocatória, mas continuam aparecendo no seu primeiro número, no seu número de habilidades com o diabolito ou com o malabarismo de boca com três bolas de ping-pong, no seu número participativo, na sua passada de chapéu e no seu número final. Estes peões são importantíssimos, explica ele, porque podem ser sacados a qualquer momento, não há uma ordem prévia para o seu uso, inclusive você pode mandar um peão para a morte como estratégia de distração, enquanto ataca pelo outro lado. A sua terminologia nos remete a um campo de batalha. Chacovachi carrega consigo bem mais chistes, pequenas *gags* e piadas do que os oito peões de uma partida de xadrez. Libar (2008) mencionou em seu livro sobre a arte do palhaço alguns chistes mais marcantes da personalidade de Chacovachi, e neste ponto ajuda a entender seu impacto cômico se temos uma breve descrição da sua figura e o modo como se apresenta.

Chacovachi é um argentino de pele branca que conserva seu cabelo no estilo *dreadlock*, ou seja, com tranças ao estilo rastafári. De modo que parece exibir um misto entre rasta, *hippie*, vagabundo e *punk*. Usa muito preto em sua indumentária. Sapato, camisa, casaco. Interessante

que as três figuras têm uma relação íntima com o espaço da rua. Este visual é muito coerente com a sua fala, já que se apresenta como artista terceiro mundista. Libar (2008, p. 162) observou que

O Chaco faz questão de se apresentar como um palhaço pobre da América Latina. Usa sapato e chapéu de palhaço, e a roupa parece que pode ser qualquer uma. Tudo sujo, muito mal-acabado. Um mendigão autêntico. Ele não recolhe as coisas de cena, vai deixando tudo pelo caminho.

A última apresentação que presenciei de Chacovachi no Festival Internacional de *Clown*, em 2007 em Santiago de Compostela – Espanha, ele estava sem nenhuma maquiagem ou nariz vermelho, vestindo um casaco que se assemelhava ao fraque de um agente da autoridade cheio de objetos pendurados, tipo Michael Jackson em seus últimos clips, talvez uma referência à cultura pop. Depois que retira este casaco, vemos uma camisa escrita LEGALICE, outro ícone pop, que parece combinar muito com a sua figura.

Agora que temos uma descrição do modo como se apresenta, vamos conhecer alguns dos seus peões clássicos. Como todo bom artista de rua, Chacovachi está sempre mais atento que a plateia aos ruídos e movimentos em torno da praça: carros, cachorros, pombos. Sempre que percebe, com a sua visão e percepção periférica, o voo de um pombo, imediatamente lança o peão: “Cuidado que caga, cuidado que caga!” Para obter o efeito de riso não precisa nem olhar para os pombos, basta indicar com seu corpo que está fugindo deles. Há um chiste que eu particularmente amo e que, em geral, ele lança no início de sua convocatória. Chacovachi começa a olhar para o céu e pedir com as mãos unidas como fazendo uma reza para que aquela fosse uma boa função, que seja o melhor espetáculo de sua vida, e que assegure que todos se divirtam e sejam felizes e por ai vai, e ao final, em vez de Deus grita – Superman!

Há outra famosa criação sua registrada por Libar, e que o próprio Chacovachi mencionou ter visto muitos artistas usando. Quando alguém na plateia está fumando um cigarro. Chacovachi vai até ela de

modo crítico e repreensivo. Aproveitemos o registro de Libar (2008, p. 16):

‘Meu amigo... Fumando?... Isso não é um bom hábito’. Puxou vaias da plateia, que o obedeceu. Em seguida emendou: ‘Não me importa que você fume, mas nós podíamos fazer aqui uma campanha. Você joga o cigarro no meio da roda e o público todo aplaude você, tudo bem?’ Ainda desconfiado, o espectador aceitou o jogo. Chaco contou até três e o rapaz jogou o cigarro no meio da roda como combinado. Todos aplaudiram. Chaco foi até o cigarro, pegou a guimba e saiu fumando. Gargalhada geral.

Ainda assisti a apresentações em que as pessoas então começavam a vaiar o Chacovachi, ao que ele respondia enquanto fumava: “A mim não me ‘gusta’ que molestem enquanto estou trabalhando.” Obtendo mais risos. Este chiste nos remete a dinâmica que movimenta a partida de xadrez com o público. Chacovachi inicialmente colocou a plateia a seu favor e contra o fumante, mas após obter êxito se moveu contra ela, denunciando como ela foi manipulada a agir coletivamente contra alguém, muito fácil e rapidamente. Esta é a tática que o palhaço deve empreender neste jogo de xadrez com seu público, alternando o jogo a favor e contra ele. É justamente devido a esta dinâmica, que move você, move o público, move você, move o público, como num xadrez, que com o mesmo material, nunca acontecem duas partidas iguais. Tampouco uma função é interessante se você apenas move a favor da plateia. Para o jogo ser interessante deve haver um embate, alguma relação de oposição, provocação, antagonismos, para gerar ritmos, resistências, surpresas e experiências autênticas durante o espetáculo.

Outra noção que Chacovachi traz incide na influência do espectador na natureza do jogo de cada função. É que o estilo do jogo deve sofrer ajustes de acordo com a plateia. Por exemplo, crianças, adultos, intelectuais e pessoas de periferia exigem modos de jogar distintos, movimentos que assegurem uma eficácia comunicativa que se adéquem às suas características e certos padrões de recepção. É possível perceber em mais duas pequenas *gags* interativas de Chacovachi, em primeiro lugar, o quanto ele usa conscientemente este mecanismo de

diferenciação de certas condições de recepção de seus espectadores. Numa delas, que já assisti, ao menos três vezes, Chacovachi pede para uma criança vir, mas ele escolhe certa idade pelo tamanho, acho que em torno de cinco anos, então se aproxima dela, acaricia os cabelos da criança à vista de todos e diz: “Que menino lindo, que menino lindo.” Em seguida passa a alisar com a sua outra mão e fala: “Agora me deixe limpar a outra mão”. Para a diversão da plateia.

Antes de seguir a sequência dessa *gag*, queria comentar que em entrevista com Chacovachi ele deixa clara a sua consciência de que a comicidade desta *gag* funciona porque as pessoas esperam, pelo aspecto que a sua figura sugere, que ele seja mau. Nem a sua indumentária, nem sua personalidade o inclinam a se apresentar como um palhacinho gentil, ridículo ou ingênuo. Ele joga respeitando certa coerência ou consistência com a expectativa que a sua imagem cria. As pessoas esperam que ele as assuste, diga verdades duras, mas com humor, que lhes permita rir delas. Ou seja, de certa forma, poderíamos dizer que ele se orienta pelas expectativas que a imagem dele promove, e trabalha com as expectativas que o impacto da sua figura incita. Mas tudo isso não deixa de ser um jogo que as pessoas topam jogar, pois no fundo percebem que ele é uma pessoa boa com a melhor das intenções de entretê-los.

Continuando o movimento final desta *gag*, Chacovachi pergunta com ânimo para a criança: “Menino, você é feliz neste mundo?” Todas as vezes a que assisti, as crianças responderam sim, o que me faz pensar como deve ser uma reação padrão do perfil desta idade. Então, Chaco, que não se mostra surpreendido com a resposta, prepara o riso de cheque mate, sacando um olhar de pena consoladora: “Vai passar menino, já já vai passar.” (LIBAR, 2008, p. 162) Foi justamente a atitude de insistir na longevidade dessas rotinas que lhe permitiram descobrir respostas que se repetem, e o reconhecimento desta série de reações padrão deram a ele condições de criar e jogar este e outros números interativos. O mesmo procedimento será visto com o palhaço Fraser Hooper no próximo capítulo.

No mesmo espetáculo, Chacovachi, às vezes, na sequência dessa *gag*, lança outro chiste endereçado explicitamente a uma criança que seja menor que a primeira, e para essa, mostra balões de várias cores e pergunta qual balão a criança quer, mas faz um tom mais animado direcionado para determinada cor, quase induzindo a escolha da criança. Independente da cor que a criança escolha, Chacovachi sempre lhe dá uma que ela não escolheu e responde “Vou te dar esta para você aprender que a vida não é fácil.” Nesta sequência, ele pode seguir improvisando outras formas de frustrar os pedidos de formato do balão que as crianças solicitam.

Outro peão interativo é dirigido a uma criança ainda menor, de preferência que começou a aprender a andar. Nesta, ele simplesmente bota um balão na forma de um anel de anjo pendurado nas costas, e fala para ele ou ela ir andando de volta pra mãe. Este é a *gag* mais “light” dele. É uma cena simples, mas que obtém um impacto lírico enorme. Para se sair de crianças que se inclinam a disputar o foco com ele, desafiando o seu controle sobre o jogo, Chacovachi também está sempre disposto a negociar e usa sua capacidade de improvisação, muitas vezes começa lançando mão do chiste: “Quem é o irresponsável por essa criança.” E por aí vai... Estes exemplos mostram que, até mesmo com relação a crianças, Chacovachi adapta os materiais a faixas etárias, explorando as diferenças em termos de padrões cognitivos. Ou seja, no seu trabalho de rotina, Chacovachi mede, testa e avalia como estes padrões de reação se apresentam e produzem impacto sobre elas.

Ressaltando a diferença de tratamento que Chacovachi endereça a distintos perfis de público, não estou afirmando que cada plateia recebe espetáculos distintos, e sim, que partidas com adversários com características de temperamento, idade e formações culturais distintas exigem distintas estratégias de jogo. Esta sua posição merece ser frisada já que integra a sua visão do palhaço de rua:

— Eu acho que um palhaço de rua, sobretudo, não tem que ter todos os anos espetáculos novos. Ah, tenho um espetáculo novo, com nome novo, com uma história nova. Não. O que

tem que mudar é suas rotinas, novos chistes peões, alimentar sua personalidade, e isso lhe acompanhar toda a vida. Eu particularmente tenho em minha mala 9 a 10 rotinas, em minha cabeça muitos peões, minha personalidade é a minha energia, a que tenho nesse dia, a dignidade chega comigo, quando eu for trabalhar eu decido o que vou fazer, e se trabalho para gente de periferia ou para menino, para gente não intelectual, faço rotinas que eles vão gostar. E se trabalho para intelectuais como à noite nos cabarés, para gente que vê arte, que viaja, que conhece, que pode jogar, faço outras rotinas, mais difíceis, faço outras rotinas. Só acho isso, sobretudo palhaço de rua. Palhaço de teatro sim, esse tem uma maneira, tem outra, pode mudar de história, pode cambiar até o nome, porque é o que quer o espetáculo. O palhaço de rua tem o mesmo nome sempre, tem a mesma vestimenta sempre, que pode variar um pouco, que é sua personalidade, e, sobretudo, vai somando rotinas em seu baú de palhaço, a rotina de hoje vou fazer toda a vida. (CHACOVACHI, 2007 b)

Aqui, Chacovachi, além de pontuar a importância do palhaço de rua insistir no mesmo espetáculo e, principalmente, manter e usar o mesmo nome e as características de sua indumentária, adiciona uma diferença de procedimento que observa no palhaço de teatro. O palhaço de teatro estaria mais inclinado a desfrutar de uma liberdade de mudar de estória, de indumentária e nome, pois seu trabalho está mais a serviço do espetáculo. Aqui, vemos uma noção de como a insistência na continuidade dos mesmos números é um caminho que dá a chance da personalidade do palhaço crescer junto com os próprios números. Ou seja, a palhaçaria de cada um cresce na medida em que a sua personalidade, a rainha, vive experiências com as rotinas na trajetória de vida das apresentações. Esta noção de que o palhaço de teatro pode mudar deve ser vista como uma tendência ou inclinações específicas de certos grupos e abordagens de palhaçaria, pois Avner o Eccentrico, por exemplo, é conhecido por fazer o mesmo show há 35

anos, apenas adicionado e alterando pequenas coisas, usa o mesmo nome e se apresenta com regularidade em teatros, e não nas ruas. Ele adota uma perspectiva de que não precisa de um novo show e sim de novas plateias, um dos motivos que o leva a buscar novos espectadores fora dos Estados Unidos, onde reside. Já o grupo Splymonkey, de fato, está sempre lançando novos espetáculos.

Poderíamos adicionar que esta também é uma característica da prática artística dos palhaços de circo, cada palhaço acaba sendo conhecido por fazer, ao longo da vida, os mesmos números, ou, ao menos, demoram muito a mudar de repertório, mesmo porque, é com o tempo de prática que a personalidade de cada palhaço parece florescer. Ainda há os casos dos que recebem números mediante herança familiar. E, casos mais raros, de filhos de palhaços que não só herdaram os números, mas o figurino, a maquiagem e até o nome como, no Brasil, ocorreu com Picolino II, Roger Avanzi, filho do primeiro Picolino, Nerino Avanzi. Aliás, esta passagem na história da palhaçaria brasileira merece um pouco de mais atenção visto se tratar de uma particularidade da tradição que se desenvolveu principalmente no âmbito do circo. Podemos ler o relato nas próprias palavras de Roger Avanzi registradas em livro que assina com Verônica Tamaoki (2004) sobre o Circo Nerino, que circulou pelo Brasil de 1913 a 1964, portanto, atuando pelo Brasil ao longo de mais de meio século. Voltando para o momento em que Roger substituiu seu pai Nerino em 1954. Roger estava preocupado com seu pai, que já estava com 70 anos e visivelmente sem condições de continuar trabalhando. Após tensa discussão com a sua mãe que, sabendo do peso da responsabilidade que aprisionava o palhaço principal ao circo, inicialmente se opôs e resistiu até se convencer que já era chegado o momento do filho substituir o lugar do pai:

Estreei no dia 16 de outubro de 1954, em Coaraci, na Bahia. Antes de entrar, tremia feito vara verde. Pesava-me nos ombros a responsabilidade de fazer o Picolino. Tive sorte que Eros Arruda, que na época era o ensaiador da companhia, excelente ator, fez o *clown* para mim. Ele me encorajou muito:

– Roger, não tenha medo. Eu te seguro.

Mas mesmo com toda experiência e apoio que recebi, eu não parava de tremer. Quando saí de cena, a roupa do Picolino pingava, parecia que eu tinha entrado debaixo de um chuveiro.

Nunca mais fui o mesmo. O meu ego transformou-se completamente. Eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na minha pessoa. Virei palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa muito instruída, bastante sabida, consiga explicar esta transformação. (TAMAOKI; AVANZI, 2004, p. 260-261)

Para Chacovachi (2007 b) a atitude do palhaço deve ser “livre e exagerada com a simples intenção de entreter, divertir, e assombrar.” Chacovachi, depois de muita estrada de prática nas ruas da Argentina e na Europa, desenvolveu uma técnica específica que ele hoje transmite em suas oficinas. Podemos dizer que a filosofia do xadrez tem um valor de adequação voltada para um palhaço, em qualquer contexto espacial (teatro, rua e circo), duplas, trios ou demais agrupamentos. Mas a sua técnica mostra como esta filosofia se aplica na prática do seu trabalho como solista de rua. Na dramaturgia do espetáculo de Chacovachi, podemos destacar as distintas partes do seu método de jogo de rua: a pré-convocatória, a convocatória, três ou quatro rotinas, chistes e a passada de chapéu. Entre as rotinas, uma que tenha muito a ver com você e mostra quem você é ou o que você representa como artista, um número participativo, uma rotina de habilidades, para o público admirar, pequenos chistes, piadas e *gags* usadas ao longo do show, um modo de passar o chapéu, um número final. Vejamos como ele define cada uma destas etapas.

A pré-convocatória está relacionada com a sua chegada no espaço de trabalho, que é o espaço público, já que estamos tratando de uma praça, ou rua com espaço suficiente para agregar uma plateia e fazer uma apresentação. Esta chegada tem mais a ver com seu contato humano inicial com o espaço e as pessoas que por ventura estejam numa proximidade ao alcance de lhe perceber, ou seja, não se busca, nesta etapa, sacar a atenção das pessoas mediante uma atitude ou presença artística.

Trata-se da sua chegada à praça ainda meia hora ou 40 minutos antes da função começar. Você nem está pintado ou usa a sua indumentária artística, você somente está lá. Esse primeiro público deve desfrutar da oportunidade de estar em contato com a humanidade do artista. Este princípio é fundamental para essa fase de sua técnica de jogo de rua, o público primeiro tem que ver a pessoa, para depois ver o artista. Apenas estando lá, e até conversando com as pessoas, numa tônica cotidiana sobre o tempo ou qualquer assunto sem intenções artísticas. Apesar de você não manifestar a sua presença artística, o público percebe que você está ali se preparando para trabalhar, e, por isso, cabe até você falar que dali a meia hora haverá um espetáculo. Este momento também é estratégico para armar o círculo. Quanto maior o círculo, a visibilidade será maior para mais pessoas e, conseqüentemente, o chapéu também. Uma ressalva é que se o palhaço chega maquiado e com indumentária, ele já tem que responder como artista às crianças, e assim fica difícil de fazer uma pré-convocatória, do modo como ele está propondo. Ou seja, tem que passar logo para a convocatória.

A meu ver, a convocatória pode ser entendida como a primeira ação artística para solucionar o problema de chamar a atenção da plateia no contexto da rua. A convocatória cumpre a missão de atrair uma plateia ainda não formada, ou apenas semiformada, constituída de transeuntes de uma praça ou determinada localidade pública. A convocatória já é um estágio no qual o artista começa a entrar em ação de modo a seduzir a atenção dos espectadores declaradamente, objetivando formar uma aglomeração em torno de sua apresentação. Podemos dizer que tanto a pré-convocatória como a convocatória têm a intenção de gerar interesse e formar uma roda de espectadores, sendo que a estratégia da primeira se dá de modo sutil, mediante o contato com a presença cotidiana do artista, e a convocatória aciona a atitude artística e declarada da sua intenção.

Chacovachi justifica a importância das duas pelo fato de que a apresentação de um artista de rua normalmente se dá sem anúncio ou publicidade prévios e, portanto, sem a existência de uma plateia a esperar, como num teatro ou circo. Devido a essas condições, é importante

cuidar para que o espetáculo tenha início com 60 ou 70 por cento do público esperado, pois se você inicia com dez pessoas, quando a maioria se agrega sente que perdeu o principal, e realmente perdeu. De modo que o artista deve ter material que cumpra esta função de formação para que os espectadores sintam que tenham visto um espetáculo completo. Esse material, devemos entender, constitui o início e, às vezes, uma boa parte do espetáculo. A respeito disto, Chacovachi (2007 b) mencionou que conheceu espetáculos com 30 minutos de convocatória e três minutos de função, ou seja, de apresentação de rotina propriamente. Cita o caça bobos como um exemplo clássico de convocatória, que ele mesmo já usou em diversas ocasiões. Há 50 espectadores a sua volta e, no entanto, ele quer 200, então propõe mais ou menos o seguinte: “[...] vamos arrancar aplausos e mirar a gente que vai se acercar para ver absolutamente nada, então eu vou sair, quando eu voltar todo mundo aplaude, e então podemos mirar os bobos que se acercam.” Estamos em terrenos claramente convocatórios que visam despertar interesse, atenção, expectativa e curiosidade dos espectadores.

Segundo Chacovachi (2007 b), há convocatórias mentirosas, e outras reais que levam mais tempo. A ola de alegria é outro chiste-peão jogado para cumprir objetivos convocatórios. Chacovachi (2007 b) joga esse chiste com frequência enquanto ainda está fazendo a sua convocatória. Chacovachi (2007 b) convoca todos: “A gente vai fazer uma ola tão grande, mas tão grande, com toda alegria de vocês, que vai crescer tanto sobre vocês como a miséria. Bom, se vocês não querem não precisamos mais falar nisso.” E segue seu jogo de persuadir as pessoas a fazer uma ola enorme que acaba atraindo mais gente para a roda, cumprindo o objetivo almejado de engordar o tamanho da sua plateia. Se podemos vê-lo usar chistes ao longo de todo seu espetáculo, parece que uma quantidade maior é usada na convocatória, com a característica adicional de serem chistes participativos lançados com intenções que visam explicitamente engordar o tamanho da sua plateia.

Entre algumas convocatórias de outros artistas que presenciei nos festivais e nas festas populares da Europa, uma merece ser destacada, pois articulou um dispositivo que produziu um efeito de credibilidade

em muita gente no festival de Aurilacc. O artista, que já estava bastante popular pelo seu show, fazia uma sequência de números de mágica com muito humor. Ele gerava uma curiosidade enorme simulando que o seu equipamento de som tinha acabado de quebrar, e nós ouvíamos realmente explosões e acreditávamos, comovidos e intrigados, na sua reação de indignação e fúria. Mas quando a roda estava bem grande o som funcionava, todos riam aliviados da tensão que ele mesmo havia criado nos espectadores. Outra que presenciei foi a de um exímio malabarista que estava nas Festas da Semana Grande de Vitória no país basco na Espanha. Ouvíamos um som de alguém falando algo como “me tire daqui”, e havia uma caixa no meio do espaço público na qual cabia uma pessoa, e as pessoas cruzavam os olhares com outros até começarem a focar na caixa. Mas o artista estava de fora com um microfone vendo as pessoas se aglomerarem. Quando avaliava que já havia uma roda grande o suficiente, entrava em cena se denunciando para gargalhada geral.

Mesmo ainda que de fato a partir da convocatória o palhaço seja obrigado a entreter, e que esteja entretendo, como artista, os espectadores, Chacovachi (2007) diferencia este material da apresentação propriamente dita: “... a apresentação é outra coisa...”. Na sequência da apresentação, Chacovachi sugere como ele próprio faz lançar três ou quatro chistes e mentiras-peões que representam você como artista, aqui o espectador vai começar a sintonizar em quem é você e o que você representa. Então começam seus bispos, seus cavalos e suas torres. Uma primeira rotina deve ter certa qualidade, assim como a última, devem ser números tecnicamente bons. Como Chacovachi apenas indicou que as rotinas propriamente ditas são os bispos, torres e cavalos, vou propor o primeiro número como o bispo. Depois desse número é possível fazer outro de habilidade, que é uma oportunidade para as pessoas lhe admirar. Relacionarei o número de habilidades ao cavalo, já que toda sorte de proezas com o cavalo foi, por muito tempo, uma das atrações obrigatórias do circo moderno. Chamarei o número interativo de torre, já que é da torre que vemos os outros. Para Chacovachi (2007) é fundamental que um espetáculo de rua tenha um número interativo.

Para ele, qualquer número pode se tornar um número interativo, mas aconselha que no número participativo seja importante que as pessoas riam de você e que a pessoa convidada se sinta à vontade.

Já mencionamos alguns pequenos números participativos de Chacovachi com crianças. Há outros clássicos, como o de quatro pessoas que se sentam em quatro bancos e depois Chacovachi vai largando um chiste atrás do outro durante o processo de trazer os participantes. O número termina quando Chacovachi retira os quatro bancos de modo que eles ficam se sustentando com as próprias pernas. Eventualmente eles caem de cansaço. Assisti a uma versão do número das quatro cadeiras, interpretadas pelo grupo de palhaço Nariz de Cogumelo, numa apresentação no Abaeté em Salvador num evento organizado pelo grupo circense Trupeniquim, em que, ainda na preparação dos quatro voluntários, induzem estes a fazer de conta que estão massageando e dizem: *massageia, massageia*, e então eles se colocam em frente aos espectadores voluntários recebendo, de fato, a massagem. Em outro número, da tortada, Chacovachi (2007 b) consegue convencer outra pessoa a dar uma tortada em sua própria cara. Chacovachi (2007 b) afirma, sobre este número, que “eu me apresento como um palhaço mau, mas já sabem que não sou.” E adiciona que nas 500 vezes em que realizou este número, apenas deu tortada três vezes na cara dos outros, porque mereciam, mas que eram casos especiais.

Finalmente, há, antes do prometido número final, a passada de chapéu. Chacovachi considera que o discurso da passada de chapéu tem que ser coerente com o espetáculo que se mostrou, devendo trazer uma sinceridade com a verdadeira qualidade de impacto que a apresentação obteve com a plateia. Diz que o espectador não perdoa que o artista não seja verdadeiro. Se ele for mal, mas verdadeiro, as pessoas aceitam. Por isso tendo a associar este ao momento em que o artista assume o tamanho do seu reinado, ou seja, vejo muito aqui a sua noção de Rei, que associa à energia e à dignidade do artista. Por outro lado, reconhece que um espetáculo inferior a outro em qualidade pode conseguir um chapéu maior por ter uma passada de chapéu mais eficaz.

Então, reitera que o artista não deve por isso perder a sua dignidade, e deve deixar claro que não se trata de estar pedindo ou mendigando, mas de estar dando a oportunidade do público contribuir, assim como a liberdade de não contribuir. O princípio democrático do artista de rua reside justamente na possibilidade de que pessoas economicamente desprivilegiadas possam ter acesso à arte e entretenimento. Mas alguém deve pagar, os que têm, devem pagar pelos que não têm.

A passada de chapéu, por ser um momento que afeta a disposição econômica do público, é sempre um momento de muita tensão, daí que a estratégia dramática deve agregar muito humor para dissolver esta tensão. Às vezes, há lugares onde por não haver uma tradição de artistas de rua, se torna necessário sugerir ao público um padrão mínimo. Por exemplo, em sua oficina em Brasília (2007), sugeriu dois reais, partindo do fato de que o artista trabalhou mais ou menos meia hora a 40 minutos. Vale a pena fazer comparações entre o que você compra com o padrão mínimo estipulado. Mas eu já presenciei o palhaço de rua Pedro Tochas nas ruas de Edinburg, durante o Festival de Edinburg de 2008, quando sugeriu que seu show valia ao menos £5 (mais ou menos 18 reais na ocasião), por ter apresentado uma e história de amor sem usar palavras, sublinhando que “isto é muito difícil”, e que propiciou 45 minutos de diversão, risos e sorrisos. Também comparou, no seu discurso do chapéu, com os padrões de preços mais baixos para assistir às peças nos teatros e diversos espaços fechados do Festival. De um modo geral, nas apresentações de rua que presenciei, a maioria dos artistas estipula o padrão mínimo a partir de um preço equivalente a um café ou um transporte público local. Nunca vi nenhum artista se ofender em receber valores acima do padrão mínimo, sendo muito comum, sobretudo na Europa, a contribuição de valor médio ser muito acima do preço de um café.

Chacovachi sugere que, às vezes, até cabe ao artista anunciar antes de começar, que vai apresentar seu show e depois passar o chapéu para que as pessoas não finjam que não sabiam. Chacovachi (2007), em sua oficina, sublinha a importância de um discurso na passada de

chapéu para que as pessoas entendam que o chapéu está assegurando que o artista de rua siga vivendo e sendo uma opção de entretenimento acessível a espectadores de praças e outros tipos de espaços públicos em que transitam uma plateia diversificada: “Porque se os artistas de rua não podem viver disso, estão deixando de ser, porque ninguém pode dedicar a vida a algo que não dá o de comer.” Cada lugar tem um perfil de público distinto, o que vai gerar consequências na qualidade do chapéu também. Chacovachi enfatiza que não se deve esperar o mesmo resultado da passada de chapéu nos lugares frequentados por turistas, pessoas com acesso a informação e demais privilegiados economicamente, do chapéu nas periferias e lugares onde as pessoas não têm acesso à informação, não sabem quanto devem colocar, ou não têm capital mesmo. A seguir Chacovachi (2007 b) expõe como exemplo o conteúdo básico do seu próprio discurso de chapéu:

— Digo à gente, neste momento da tarde, antes de fazer o final do meu espetáculo, lhes situo no lugar da função, ainda falta... Não somente de risos e aplausos vivem os palhaços. Os aplausos? Fantásticos. Só há um inconveniente, o principal, não engordam. Se gostaram, se desfrutaram da apresentação, eu vou passar o chapéu, vocês vão me mostrar o quanto gostaram. Porém duas coisas antes de passar o chapéu, a primeira coisa, aos que não têm dinheiro, ou aos que têm, mas não querem dar, não há nenhum problema, não vão embora porque o espetáculo não se terminou, e não vão porque ninguém se levanta dez minutos antes que termine uma apresentação, nem aqui e nem em nenhum lugar do mundo, e se não fazem é por respeito ao artista. E para ser artista não é preciso estar nas revistas. Para ser artista eu tenho que fazer como qualquer outra profissão: exercê-la. Como acabo de fazer. Assim, se não têm dinheiro, não tem nenhum problema, venham ver todas as vezes que vocês quiserem que eu vou ser muito feliz de poder trabalhar para todos vocês, os que não me podem pagar. Aí a

gente aplaude, quando aplaude, eu falo: tá bem, porém não me batam palmas porque para mim aplauso é o que não me falta dinheiro é o que necessito.

Outro chiste espirituoso que Chacovachi (2007 b) mencionou usar na passada de chapéu para incentivar o público a soltarem o bolso:

— [...] para por um ‘dino’, é preciso estar comprometido com o que se vive, e 2 reais seria bom, ou 5 seria muito bem pago... ou dez, por que não dez? Se todos vocês pusessem dez reais eu seria um milionário. Por que não fazem este esforço? Se eu fosse um milionário, não precisaria trabalhar, se eu fosse um milionário, eu compraria um helicóptero e cairia de pára-quadras só para olhar a cara de vocês.

Assim, frisa que é importante buscar um tipo de discurso que não obriga, mas que educa as pessoas:

— Encontrando esse tipo de discurso que não obriga, mas que educa a gente. Porque a pessoa que escuta esse discurso quando vê outro artista já vai saber tudo isso. O discurso não tem que falar de um, tem que falar de todos os artistas, quando se fala se fala de todos. Encontrar uma forma, porque a convocatória e a passagem de ‘gorra’ são duas formas fundamentais para o êxito do espetáculo, porque te dá segurança. E a segunda, a grana. E é traumático, porque se você não logra convocar a gente, você se traumatiza, e se você não logra passar ‘la gorra’ com felicidade, sabendo que tem algo pra dizer, também se traumatiza. ‘La gorra’, sobretudo, tem que fazê-lo para si mesmo, para que se sinta realmente que nesse discurso há pensamento que temos cada um de nós de porque fazermos isso. E todo trabalho teatral tem um ponto que é traumático, sempre em toda parte teatral, em todo espetáculo, há um ponto[...] No espetáculo de rua, ‘la gorra’ é esse número. Nada pode escapar disso, é um momento traumático, que temos que destencionar, tem que

deixar de ser traumático, e tem que transformar, para ensinar ao público para a próxima referência com outro artista de rua. (CHACOVACHI, 2007 b)

Este trecho revela a consciência de Chacovachi (2007 b) em relação ao ponto traumático que o momento do chapéu representa na psicologia do espectador. Uma tensão relacionada à economia, que o artista deve abordar com o cuidado de quem toca num lugar de resistência coletiva. Inclusive, porque o chapéu, de certa forma, é um número participativo, um convite endereçado a todos que se divertiram com a função. As condições de um número participativo, no momento do chapéu, obrigam os espectadores a expor sua disposição de pagar ou não. Portanto, o chapéu convoca uma manifestação coletiva em relação a um valor resultante de uma equação que traduza a qualidade que cada espectador conferiu ao espetáculo, avalia seu poder de impacto combinado com a sua própria disposição econômica. Gostaria de acrescentar que, a meu ver, ao menos nos países onde circula uma cultura mais extrovertida, em geral, se pode tomar os risos como termômetro mais genuíno, do quanto e quando a plateia se divertiu, do que as palmas e possíveis gritos que obteve, pois estes aparecem em momentos convencionais ou determinados pelo artista, enquanto o riso é uma reação física que expõe mais diretamente os reflexos imediatos mais espontâneos dos espectadores.

Sobre o poder que Chacovachi exerce sobre os espectadores, uma oficina sinalizou admirar e ao mesmo tempo temer, pois sente que se assemelha ao poder de um ditador, centralizado em alguém capaz de convencer o povo de qualquer coisa, colocando todos à mercê de uma mente que quer te manipular. Chacovachi deixa claro que os artistas de rua exercem, sim, poder sobre os outros que os miram, e à medida que o exercitarem durante a vida, esse poder vai aumentar. Por isso considera que o artista deve buscar crescer pessoalmente tanto quanto como artista. Podemos reconhecer que o artista tem poder, e aqui parece haver uma questão de ética na qual cada um deve encontrar um

equilíbrio, na qual cada um deve ter consciência de que se exercem seu poder, é também responsável por ele.

Logo no início da entrevista com Chacovachi que realizei em março de 2007, durante o Festclown de Brasília, ele descartou o ridículo e o absurdo como características ou princípios do seu humor. Justificou a ausência do ridículo assegurando que as coisas que fala são muito certas. Tem muita certeza de por que e para que emprega suas falas e ações e até mencionou que gostaria de trabalhar mais esta ideia do ridículo. Neste aspecto, Chacovachi acha que não possui as características tradicionalmente associadas ao palhaço. No seu processo como artista, apenas levava em consideração que tinha a missão de fazer os outros rir, não tinha em sua mente referências técnicas, exemplos artísticos que lhe servissem de referência ou parâmetro de como fazer as pessoas rirem. Apenas depois de conquistar seu poder cômico através da sua prática artística, começou a se interessar de estudar, e encontrou em Leo Bassi, por exemplo, uma grande referência.

Tampouco vê absurdo em seu humor, porque tudo que faz, para ele, é super lógico, é verdadeiro, tem um poder concreto e poderia caber na fala não apenas de um palhaço, mas de qualquer pessoa também. Como exemplo cita o chiste do menino em que pergunta se é feliz e após receber a resposta afirmativa diz – vai passar. Frisa que estamos rindo aí de uma realidade dolorosa e não ridícula: “Isso é doloroso, não é ridículo, creio que meu humor tem a ver com a dor, com superar, afastar-se da dor para poder superá-lo, que é o único modo que os povos entendem suas tragédias.” (CHACOVACHI, 2007 a) Chacovachi, em sua oficina, trabalha numa direção na qual a pessoa se coloca numa situação difícil, porém sem sofrer, pois a chance de ser verdadeiro às vezes está justamente nas coisas que preferíamos evitar, nas coisas que nos machucam, doem, nas nossas feridas, e a magia do palhaço está numa certa alquimia que, por meio do riso, transforma o sofrimento em outra coisa. É um convite a superar esta dor. Vejo aqui que a dignidade do palhaço ter um lugar nesta função de conduzir a plateia a sentir e viver a transformação da dor em prazer. É propor ao espectador reverter o caminho angustiante de chorar das nossas tragédias para rir delas.

Chacovachi (2007 a) vê o riso como uma estratégia de sobrevivência. “Porque o ser humano inventou o riso para poder superar isto de viver, que é tão trágico, não sabemos de onde viemos, aonde vamos, a vida muda de um dia para outro, tudo pode terminar, tudo pode ser pior de um momento para outro.” Mas o palhaço mostra a sua dor com humor, pois o público precisa se sentir autorizado a rir, e se ele sente que o palhaço está sofrendo de verdade, muitos ficam preocupados e bloqueiam o seu estado de divertimento; o tédio, o medo e o próprio sofrimento do artista são transmitidos para a plateia. Neste jogo que autoriza a rir das dores do palhaço, funciona conhecida fórmula, segundo a qual temos certa facilidade em rir da miséria dos outros. Para enfatizar esta dinâmica, Chacovachi aconselha que o palhaço não deve rir, pois quando rimos parece que nos colocamos no lugar de quem está protegido e expondo o outro, quando a função de se expor deve estar claramente voltada para o palhaço e não para a plateia. Nesta matéria, ele observou que quanto mais sério o palhaço é, mais as pessoas riem.

Uma participante da oficina levantou a ideia de que atrás de um palhaço alegre tem uma pessoa triste. Chacovachi rejeitou isso, mas entende que está no inconsciente coletivo. Por um lado, Chacovachi acredita que isto se dá porque todo palhaço é muito exagerado. Então, se está alegre, sua alegria é muito visível assim como quando está triste, o faz intensamente. Mas há outro argumento que passa pela questão de que há um contraste muito grande entre o palhaço em situação de apresentação artística e quando está fora dela. O impacto da observação do palhaço trabalhando nos dá a impressão de uma pessoa super alegre, num nível tão elevado e feliz que parece acima de qualquer dor. Quando vemos a mesma pessoa num bar numa situação normal, você crê que ela é triste devido ao contraste, pois quando a viu apresentando parecia um imortal, mas os palhaços não estão a salvo das dores da experiência humana. A sua consciência profissional é muito marcada pela responsabilidade de se colocar na função num estado que incite alegria na plateia, assegurando, com isso, que a operação de diversão, prazer e riso aconteça. Aqui, gostaria de citar um trecho escrito por Charles Rivel (1973) em sua biografia que incide justamente

nesta responsabilidade profissional que recai particularmente sobre o profissional do riso. Não foram poucas as ocasiões em que Rivel (1973, p. 271), como outros, precisaram agenciar toda sua energia e dignidade para conduzir o público para alegria enquanto estavam vivendo verdadeiras tragédias pessoais:

Eu, o palhaço, sou a pessoa cujo trabalho é fazer pessoas tristes felizes. Eu assumi o compromisso de fazer os outros esquecerem suas tristezas e seus sofrimentos. Esteja eu triste ou sofrendo, eu mesmo preciso entrar no picadeiro. Eu, o palhaço, não tenho direito de reclamar se estou faminto. Se tiver perdido um dos meus entes queridos. Não tenho direito de segui-lo a seu último lugar de descanso, nem direito de chorar. Eu, o palhaço, devo rir, mesmo quando meu coração está chorando.

Em relação ao princípio do jogo, Chacovachi assumiu que é um traço fundamental do seu palhaço. Para ele, o jogo e a disponibilidade são funções do palhaço. Já conhecemos a sua teoria do xadrez, na qual define como entende a dinâmica do jogo com a plateia. Aqui, podemos ver como algumas características da sua personalidade são mobilizadas no seu jogo. Chacovachi investe numa comunicação fresca e crua com o público, olha nos olhos, e frisa que se observamos ele trabalhar perceberemos que ele nunca está no seu próprio mundo, está sempre presente neste mundo ligado às pessoas em sua volta. Ele chega até a sugerir que o palhaço deve ser o pior ator do mundo porque não consegue sair dele mesmo, não pode interpretar nada a mais que ele mesmo. Como exemplo cita Chaplin, que para ele é o melhor palhaço do mundo, que ninguém espera que Chaplin seja nada além dele mesmo, Chaplin, o bombeiro, Chaplin, o boxeador, o palhaço brincando de ser bombeiro, brincando de ser boxeador. O palhaço não desaparece ao atuar, quando atua, atua como palhaço, seu palhaço aparece. Aparece sua palhaçaria.

Um dos exercícios da oficina de Chacovachi visa justamente trabalhar no palhaço a sua flexibilidade em assumir pontos de vista contrários ou opostos. Duas pessoas começam a fazer um discurso defendendo o aborto, por exemplo, e a um sinal de Chacovachi devem

continuar, porém defendendo a posição contrária. Este exercício treina a sua capacidade de jogar com a atitude do enganador, o impostor, o mentiroso. Mas isto em troca de assegurar uma diversão verdadeira que o engano e, sobretudo, o reconhecimento do engano suscitam: “[...] a gente adora isso porque crê que é verdade, há muitos espetáculos de rua que têm se passado como engano, o melhor espetáculo que vi em minha vida era um engano, um ator que se passava por bêbado.” (CHACOVACHI, 2007 a) A revelação de que tudo não passou de uma farsa e de que o que se viu foi um engano, demonstra que o reconhecimento de que tal evento, ação ou personagem, não passou de uma farsa, é um dos procedimentos dramaturgicos que propiciam mais prazer à plateia.

A CLOWNARIA CLÁSSICA DOS COLOMBAIONI

A seguir descrevo uma entrada de Leris e Nani Colombaioni em um dos seus espetáculos que assisti em vídeo. Logo em sua entrada, como apresentador, é possível vermos como Leris Colombaioni usa o absurdo e o jogo para estabelecer o primeiro contato cômico com o público. As luzes estão apagadas, ouvimos três batidas de algum objeto em algo e as luzes acendem. Leris Colombaioni entra no palco com um andar desajeitado, porém natural – já está movimentando seu corpo com o controle do descontrole nesta entrada como apresentador do “espetáculo” para embalar a percepção do espectador na maré do desequilíbrio que se seguirá. A junção desse andar desajeitado com uma roupa aparentemente comum, terno claro com calça escura (um olhar mais atento detectará que seu corte produz um efeito balão na sua figura, arredondando seus contornos); a largura do seu tronco se contrapõe a uma base estreita formada pelos seus pés calçados com sapatos de tamanho normal, que procuram estar mais próximos, aumentando a sensação de instabilidade que sua figura impõe.

Na composição desta entrada, o movimento, a atitude corporal e o figurino abriram o impacto de estranhamento, resta o absurdo para selar o jogo cômico. Esta virá através de uma frase que Leris Colombaioni dirige à própria plateia – “Vocês não entenderam nada.” Esta reage com os primeiros soluços de riso do espetáculo. A frase é inesperada. O riso sinaliza que a cumplicidade lúdica foi estabelecida. O palhaço conquistou a cumplicidade logo no início, e isto não foi buscado aleatoriamente. O estabelecimento de uma cumplicidade no contato inicial foi uma estratégia adotada para conectar a plateia na sintonia necessária para desfrutar da comicidade que o espetáculo lhe reservava.

O controle do descontrole é um dos princípios que o próprio Leris Colombaioni ensinou em sua oficina de *clownaria clássica* durante o Anjos do Picadeiro V, realizado no Rio de Janeiro em dezembro de 2006. Para Leris Colombaioni o palhaço deve ter o estado de ânimo feliz; a técnica de corpo deve explorar o controle do descontrole, sendo que o público não deve perceber o controle – para o público o palhaço está em pé quase por milagre; o tempo cômico, sem o qual não há como haver o espetáculo; uma lógica surreal e ou absurda; e a expressão do corpo ou gesto não deve tentar dizer algo, pois o palhaço age tão naturalmente quanto uma criança, sua expressão é uma brincadeira verdadeira.

A forma corporal que a figura de Leris Colombaioni assume é a de um balão. Seus braços se movem com uma inquietação que é transferida para o objeto que, como extensão, intensifica e dilata a sua instabilidade. A qualidade da movimentação de Leris Colombaioni neste prólogo inicial é de um fluxo controlado num ritmo desajeitado. Seus movimentos escapam do eixo e da periferia, é assim que obtém o efeito de desequilíbrio, ou equilíbrio precário, ou controle do descontrole. A musicalidade da sua movimentação não é livre justamente para se contrapor ao espaço aberto livre e tridimensional que ele ocupa.

Leris e Nani Colombaioni são descendentes de uma família de cômicos da *Commedia dell'arte* que remonta ao século XVIII, ou seja, período do nosso *clown* inglês-italiano Joey Grimaldi. Seu pai, Nani

Colombaioni, já faleceu. Segundo Puccetti (2006), a bisavó de Nani Colombaioni pertencia a uma trupe de saltimbancos que circulava de corte em corte. Sua avó se casou com Dell'Acqua, membro de uma tradicional família de palhaços italianos, e desse casamento nasceu a mãe de Nani Colombaioni, que se casou com Alberto Colombaioni, que era membro de uma trupe de palhaços acrobatas. Do século XVIII até hoje, foram várias gerações de artistas da mesma família trabalhando com o cômico e técnicas circenses diversas. No século XX, os Colombaioni se tornaram muito conhecidos como palhaços de circo, teatro e cinema. Sendo que Nani Colombaioni criou a maior parte do repertório clownesco da família, foi vencedor de diversos festivais internacionais, e trabalhou com seus irmãos, filhos e netos de modo a manter viva a tradição na família. O cineasta Frederico Fellini tinha uma admiração especial pelos Colombaioni, que por isso atuaram em muitos dos seus filmes (*I Clowns, La Dolce Vida e La Strada*).

Se os Colombaioni influenciaram o cinema de Fellini, o mesmo teve uma influência decisiva na renovação do estilo dos Colombaioni. Essa influência merece ser mencionada, pois se trata de um procedimento dramatúrgico no tratamento do repertório dos Colombaioni. Segundo Libar (2008), quando houve o encontro artístico entre eles, os Colombaioni já eram considerados ultrapassados, meio toscos e cada vez mais ausentes como referência dos italianos de novas gerações. Essa percepção contrastava com a de Fellini, que enxergava neles um tipo de atuação realista, com um grau de verdade e humanidade em suas ações físicas, além de manterem um patrimônio de repertório de números e esquetes cômicos inesgotável. Então, percebeu que estava diante de um registro de atuação que poderia soar tanto clássico como popular, tradicional como contemporâneo. Daí veio a sugestão de que atuassem sem os trajes coloridos e as maquiagens de palhaço. Mas que mantivessem o *non sense* e o humor quase ancestral que herdaram.

O efeito dessa mudança despertou novamente o interesse pelos Colombaioni na cena contemporânea, renovando a sua demanda no mercado de trabalho, sendo, a partir daí, solicitados em teatros, shows de variedades, televisão e o próprio cinema. Libar (2008, p. 132) dá seu

depoimento de quando viu pela primeira vez a palhaçaria dos Colombaioni em Belo Horizonte: “Quando vi aquela dupla tradicional de palhaços atuando de cara limpa, calça e sapatos pretos, camisa social branca de manga dobrada no punho, o efeito do contraste me impressionou.” Adicionou que acredita que Carlo e Alberto foram os que mais aproveitaram os conselhos de Felini, lotando teatros, e participando de noites de gala pelo mundo a fora até hoje. Seria justo acrescentar que sem o repertório e a formação aprendidos ao longo da convivência familiar com Nani Colombaioni, de nada adiantariam os conselhos do mestre do cinema.

É importante saber o que se quer dizer com repertório dos Colombaioni. Trata-se de um repertório de cenas e números codificados nos mínimos detalhes, constituindo verdadeiras partituras físicas passadas de pai para filho, mas também ampliado e renovado a cada geração. Puccetti (2006) afirmou que a palhaçaria dos Colombaioni redimensionou para ele a noção da arte do palhaço como uma técnica codificada – portanto um horizonte técnico diverso da de Gaulier, – extracotidiana, dotada de uma natureza artística equiparável às grandes tradições teatrais do Oriente, como o Nô e o Kabuki, no Japão, o Kathakali, na Índia, as danças de Bali, assim como no Ocidente, o balé clássico e a mímica corporal dramática de Etienne Decroux. No seu próprio aprendizado com Nani Colombaioni, Puccetti (2006) destacou a importância da descoberta da lógica pessoal de cada um no seu relacionamento com o seu número. Ele exige primeiramente que o aprendiz domine a partitura da cena, para que num segundo momento coloque nela seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal, o que Nani chama de comicidade pessoal. Vejamos como Puccetti (2006, p. 140) descreve a descoberta e ênfase neste dispositivo que considera de extrema relevância na construção da ação do palhaço:

Porque o que foi fundamental para mim, neste encontro com Nani, foi a importância da lógica, de que nada pode acontecer gratuitamente, tudo deve obedecer a um sentido. E o que dá sentido às ações e reações de um *clown*, ao seu comportamento físico, é o rigor com que ele segue a sua lógica pessoal. Conhecer profundamente esta lógica pessoal abre amplas possibilidades de criação, permitindo o encontro de soluções que têm íntima relação com o *clown*.

A importância dada a este princípio, no trabalho de palhaço de Puccetti (2006), motivou a estratégia concebida no seu solo *La Escarpetta* que recebeu a codireção de Nani Colombaioni. O roteiro do espetáculo segue a lógica do palhaço, de modo que este manuseia mais livremente a partitura física. Mas em relação à lógica do palhaço, Libar (2008) registra outra estratégia que compõe o sistema de Nani Colombaioni: enquanto o gesto do palhaço deve ser igual à vida, a sua lógica deve ser sempre o contrário da vida. Este procedimento obtém o efeito cômico por meio do contraste de um gesto que se assemelha com a vida e uma lógica que a contraria. Mas acrescenta que para o efeito do riso acontecer, o público deve sempre acreditar que o problema é de verdade.

Podemos observar esse procedimento nitidamente em um número do garçom que Nani Colombaioni apresentou em parceria com Leris Colombaioni. Nesse número, Nani Colombaioni faz um garçom meio bêbado e, em determinado momento, coloca a garrafa na mesa do cliente com força e técnica suficiente para que alguns pingos espirrem da garrafa. Nani Colombaioni então faz gesto de quem sente água nas mãos e olha para cima evidenciando o caminho do seu raciocínio de que deve estar chovendo e para resolver o problema joga o lenço do garçom em sua própria cabeça. Nani Colombaioni sugere que quando o problema for grande, o palhaço deve buscar uma solução que faça o público acreditar que é muito fácil de resolver e quando o problema for muito simples, deve fazer o público acreditar que é muito difícil de resolver. Para Nani Colombaioni, na comédia física, o espectador ri quando acredita que o problema é de verdade e consegue acompanhar em cena o raciocínio do palhaço para solucionar o problema.

Hoje, quem assume a responsabilidade pela continuidade da tradição de Nani Colombaioni é Leris Colombaioni e sua família com seu Circo Ercolino. Foi numa oficina de *Clownaria Clássica* ministrada por Leris Colombaioni no Anjos do Picadeiro 5, no Rio de Janeiro, a primeira vez que me vi diante de uma expressão que colocava em evidência, sublinhava a qualidade dramaturgica da operação criativa do palhaço, e foi a partir do contato com essa expressão que passei a

empregar o termo palhaçaria com mais frequência para me remeter ao trabalho do palhaço. Outros também vêm fazendo esta opção, inclusive Libar (2008) ouviu pela primeira vez a expressão *clownerie classic* com os Colombaioni em 1998, pois assim definem o seu trabalho, e, desde então, passou a usar o termo palhaçaria clássica com mais liberdade. Aqui venho adotando o termo palhaçaria para me remeter ao trabalho de ações do palhaço. O termo pra mim equivale ao que Chacovachi denomina como função do palhaço e outros a arte ou o trabalho do palhaço.

O *clown*, para Leris Colombaioni, tem uma função social importante, é uma personagem que precisa fazer as pessoas rirem. Eu arriscaria que o riso ocupa uma função dramaturgica no trabalho do palhaço. Respeitando que povos distintos manifestam o riso com intensidades distintas, de modo que o sorriso e até mesmo um estado risível interno pode ser considerado um efeito risível. Quanto ao riso e sua relação com a arte do palhaço, o mestre Nani Colombaioni deixou outra lição profunda que Libar (2008, p. 141) registrou:

Olha, o público do palhaço é o mundo. Tem coisas que vocês farão e vão rir no Brasil, em Portugal, na Espanha, e é possível que riam aqui na Itália também, porque aqui riem de qualquer bobagem [...] Mas haverá uma hora em que vocês se apresentarão no norte da Europa, na Suíça, na Alemanha, na Dinamarca, que são povos que naturalmente não riem muito, mas conhecem profundamente essa arte. Se vocês tiverem preocupados com o riso e ele não acontece, vocês vão se desesperar, acelerar e até mesmo apelar para conseguirem. Porém se vocês forem bravos, tiverem convicção no tempo de vocês, pode ser que ainda assim vocês não ouçam uma risada, mas em compensação eles aplaudirão vocês de pé por 20 minutos. Então, o que eu quero dizer é que o mais importante não é o riso. O mais importante é a arte. A arte do palhaço é o que importa.

A lição desse dia parece incentivar a confiança do palhaço em sua técnica, evitando se preocupar com o efeito que ela está operando na plateia. Porém, para isso, ele não diminuiu a importância do riso na arte do palhaço, apenas indicou que o palhaço não deve se deixar desesperar em cena quando não ouvir o riso, mesmo porque, os públicos

do mundo possuem padrões de risos distintos, uns mais extrovertidos do que outros. De modo que seu conselho orienta o palhaço a investir mais concentração no tempo de seu número para obter a sua credibilidade cênica do que se orientar pelo riso. Trata-se de uma posição que não diminui a importância do riso, mas estabelece uma orientação em relação ao procedimento do palhaço com o riso, a plateia e a sua arte. Esta orientação é coerente com o modo como entende improvisação. Para improvisar, segundo Nani Colombaioni, é preciso seguir rigorosamente o roteiro de ações físicas. Só há espaço para improvisação na relação de tempo entre a ação e a reação. Normalmente esta variação se dá devido às diferenças dos espaços físicos (circo, teatro, rua) e tipos de público. No caso do público, um público com mais adultos, crianças ou idosos irão influir, assim como a distância do espectador vai interferir no modo como suas ações vão chegar até ela.

Assim, reforça a importância de ser fiel ao roteiro de ações físicas, porém, sem ignorar a realidade de cada espaço físico e plateia. Com relação a essa possibilidade de variação do tempo em que se improvisa o número, alerta que esta deve ser feita até o ponto em que o público possa acreditar. Aponta para o perigo da aceleração que rouba o “tempo real” para o palhaço pensar, entender e sentir antes de *agir*. Sugere que às vezes é melhor cortar algumas *gags* do que executar em tempo acelerado, pois se corre o risco de perder a verdade desse tempo: “Se sacrificarmos esse tempo, a ação se distancia da vida real e vira teatro, encenação, e o público não vai rir.” (LIBAR, 2008, p. 136)

Leris, na entrevista de 2007, coloca que o seu modo de fazer as pessoas rirem é uma expressão típica do *clown* clássico. E pontua o que considera algumas regras da clownaria clássica:

- Se mover de modo divertido, saber fazer rir, quando chora faz rir, sempre em função de fazer rir, depois faz coisas absurdas e surreais, no fundo, como uma criança que ainda tem que descobrir tudo na vida, modos exagerados, desproporcionais. Se eu vou matar uma formiga, pego um martelo de 100 quilos. Exatamente como uma criança com um martelo na mão, bate

na cabeça porque não sabe o quanto isso pode fazer mal, que isso pode machucar. E depois isso funciona, inclusive digo àqueles que vêm ao meu curso que são 5 regras fundamentais, o tempo cômico, sem tempo não se pode fazer nada, e uma vez que vai fazer uma gag, tem toda uma história antes para chegar na gag final.

Para entender a noção de tempo dos Colombaioni, podemos continuar nos valendo do Nani Colombaioni, que já mencionamos, quando o mestre comentou sobre o jogo de dupla entre Libar e João Artigos. O tempo do palhaço é o tempo da vida real, assim, uma dupla que está trabalhando deve agir ao mesmo tempo, mesmo quando queiram dirigir o olhar do público para um dos dois, ou para onde a dupla quer que o público olhe, pois se um pára para o outro agir, fica falso e o público percebe que foi ensaiado, que é teatro e não ri ou ri menos. Pontua que apesar de parecer dispersivo, os olhos do público podem enxergar muito bem até três pessoas agindo em cena ao mesmo tempo.

A outra demonstração que Nani Colombaioni fez de como encontrar o tempo cômico foi a visibilidade da motivação de uma ação. João Artigos tinha uma entrada na qual chegava com um guarda chuva e, num dado momento, punha a pesada mala de seu acordeão no pé e então tirava o sapato e expunha seu pé de látex machucado. Nani Colombaioni, então, pela primeira vez pegou os objetos e se colocou em cena. Segundo Libar a sua entrada já suscitava risos. Então ficou no centro da cena e transmitiu fisicamente a intenção de quem está procurando onde colocar as coisas. Começou tentando equilibrar o guarda chuva. Para resolver o problema de equilibrar um guarda-chuva se abaixou até a sua altura e fez com que o cabo dele batesse em seu rosto ferindo-o, se ergueu fechando um olho e então largou a mala do acordeão no pé. E assim pescou os risos de Libar e Artigos. Ao final da demonstração, disse que agora havia um motivo para largar a mala do acordeão no pé, pois ao se ferir livrou, de qualquer jeito, uma das mãos para tocar no ferimento e, por isso, descuidou do pé se ferindo novamente. O combustível do tempo cômico, nesta sequência de ações

físicas, foi produzido por uma reação em cadeia executada em tempo real com motivos visíveis.

Voltando para nossa entrevista, Leris Colombaioni destaca a importância da distinção entre o palhaço, o mímico e o mágico. Quando ele faz um mágico, é um palhaço fazendo o mágico, que é diferente de um mágico fazendo seu número de mágica e ou, usando adereços de *clown*. Então quando ele vai fazer mágica, na verdade ele vai fazer palhaçaria, ele não chega lá para fazer mágica. Para Leris Colombaioni, e segundo o modo dos Colombaioni trabalharem, é importante que a atitude do artista como palhaço esteja clara, o investimento deve ser direcionado para a ótica do palhaço, pois as regras fundamentais da palhaçaria clássica são estruturadas para servirem ao seu trabalho criativo. Entre os espetáculos apresentados no Anjos do Picadeiro, realizado em Salvador em 2007, Leris Colombaioni destacou reconhecer a atitude do palhaço na Hutter Gardi, que foi dirigida por Nani Colombaioni num espetáculo sobre Joana D'ark e o palhaço brasileiro Biribinha (Teófanos Silveira):

— Em todos os espetáculos que vi aqui, outro espetáculo que vi *clown* foi o Biribinha, ele sim, ele, o Biribinha [...] Para mim é um orgulho, tem o temperamento *clown*, é verdadeiramente um *clown*, como eu vejo ele, vejo com o olho além. Algumas coisas que vocês não conseguem ver porque talvez não conheçam, para vocês é mais fácil ver em Gardi, mas pra mim é tão clássico, e tão antigo e preciso o que ele faz, vocês não conhecem, e vejo ali. Eu falei com os dois, Gardi e Biribinha, porque eu posso falar com eles, por um motivo simples... Mas Biribinha é um mestre, ele é mais velho, então ele é um mestre, até pra mim, ele continua a ensinar, falei com os dois, para um eu disse é uma alegria pra mim. [...] Depois de tantos anos, ver um *clown*, como se move, como caminha, a cara, a fala [...] Gardi é verdadeiramente um *clown* do estilo da família Colombaioni. Há uma parte dela que é atriz, antes de tudo ela era atriz, que ela mistura com o *clown*, é uma atriz brilhante [...] É uma cômica boa [...] Ela é 90 por cento *clown*.

Outro comentário de Leris (2007) sobre a falha de uma *gag* no espetáculo de Gardi, *Joana D'arc*, que nos dá uma referência de como a palhaçaria dos Colombaioni localiza os procedimentos dramaturgicos na construção da ação vista pelo espectador, foi sobre a cena de entrada na casa:

— Ela, a primeira vez, leva seis a sete minutos para entrar na casa, ela tenta várias vezes a mesma técnica quando ela está naquela bacia [...] A mesma coisa, de entrar, cair, é sempre a mesma coisa, é quando você constrói a ação que faz a diferença, o que você pensa, todo o trabalho que ela tem com aquela roupa, toda aquela coisa para lavar a roupa é a mesma coisa [...] Ela fez uma *gag* que ninguém entendeu. Dentro da bacia, amarrou e depois colocou no pano, que coisa, que significado é esse? [...] Ela entra e cai dentro e pega assim, é evidente que era um barco. [...] E como um barco, que coisa se faz com um barco? Pega a corda e joga a âncora. [...] O que o público não entendeu? Porque não é habituado a ver? Ela joga fora e desce na água... E caminha sobre a água, mas o público não entendeu, não, aquilo é um absurdo. (COLOMBAIONI, 2007)

É possível perceber o filho seguindo a trilha de Nani Colombaioni. Para o efeito do absurdo acontecer, o público deve acompanhar o caminho da lógica do palhaço, por meio da leitura de suas ações físicas. Aqui o próprio Leris Colombaioni lança sua especulação: por que o público não é habituado a ver? Então, o palhaço deve conseguir negociar a sua ação física com as condições de recepção para que a sua comicidade seja percebida, para obter o efeito cômico. A estratégia de Nani Colombaioni opta pelo tempo da vida real, e por isto, entende que os motivos das ações físicas devem ser visíveis e explícitos para que se possa rir, entenda-se, para que a leitura desejada seja realizada. Se o que é visível ao público está bem ancorado no problema, no motivo, no gesto executado no tempo da vida real, há espaços para raciocínios que contrariam a vida real, como diz Nani Colombaioni, e lógicas surreais e absurdas, como diz Leris Colombaioni.

Para concluir este capítulo em que percorremos traços de pedaços de diferentes espetáculos e linhas de palhaçaria, quero enfatizar que é desejável que o aprofundamento do estudo da palhaçaria sirva como incentivo para a conservação de tradições existentes e o estímulo de novas perspectivas criativas, sem que, com isso, seja necessário romper artificialmente com princípios e métodos antigos que podem muito bem revitalizar o panorama contemporâneo, seja lá em que época esteja o leitor. Como vem acontecendo até hoje de forma surpreendente, imprevisível, com continuidades e rupturas. A ruptura com modelos que se tornam dogmas e formas cristalizadas, todavia necessária, não deve ser confundida com a negação de princípios que retornam com nova vitalidade, reinvestidos em novas direções e com novas significações. Estes princípios são como sementes presentes no próprio corpo de homens e mulheres, e estes corpos carregam estas sementes como segredos a serem redescobertos nas malhas históricas do seu tempo. Há quem diga para aliviar, curar e expulsar as dores da sua época, sinalizando e ajudando homens e mulheres a seguir, como uma estratégia de sobrevivência e convivência, na busca de sustentar uma coexistência com mais alegria, ou ao menos, mais humor.

Quero frisar que as cenas que tomo como exemplo, as fases de trabalho e os próprios pensamentos dos artistas aqui expostos são dinâmicas e têm toda a possibilidade de haver se transformado. Mesmo os fracassos e as debilidades que evoco, porque são tão úteis para elucidar a motivação de procedimentos, com objetivos criativos ou pedagógicos, de atuantes, diretores, professores e mestres da palhaçaria, retratam experiências que os artistas muitas vezes já ultrapassaram ou não se colocam mais, se encontrando hoje diante de novos horizontes. E acrescentar que manter e dar continuidade a uma tradição também constitui desafio complexo para os artistas, pois depende, em última instância, de sua capacidade de renovação. Manter uma tradição pode dar tanto trabalho, ou mais, quanto reinventar uma. Aliás, talvez seja mais honesto dizer que para manter uma tradição ninguém escapa de ter que reinventá-lo. E para criar uma, ninguém escapa de se inspirar em outra, ou outras.

Capítulo 5

Quando era jovem pensava que com a Arte seria possível mudar o mundo.

Buscava constantemente o espetáculo que poderia despertar
no coração do público uma esperança.

Queria mostrar uma maneira diferente de viver, com mais amizade e
criatividade, sem a obrigação de perseguir o dinheiro e o poder. Ilusão fútil
que nunca consegui alcançar. Não só a revolução não chegou, como as pessoas
se tornaram cada dia mais loucas e materialistas.

Quando me dei conta disto, vivi momentos difíceis, pensando, inclusive,
que minha vida era um fracasso e que todo esforço era inútil.

Mas um dia tive uma revelação: se não se pode mudar o mundo, pelo menos
é possível mudar a si mesmo, encontrar algo em seu coração, um desejo, uma
necessidade e entregar-se totalmente a ele, sem olhar para trás. E isto
não é para a sociedade ou para os outros. Não, é para você mesmo.

E eu fazendo esse palhaço que eu sou, eu encontrei esta coisa. Provocar, burlar
e fazer o público rir era tudo que buscava em minha vida. Por certo não mudava
o mundo, mas os palhaços nunca mudaram o mundo. Passam o tempo
tentando sem nunca conseguir, por isso são palhaços.

Os palhaços gostam do fracasso e das ações ineficazes, são perdedores alegres
e isto é a verdadeira força que têm: nunca se cansam de perder. Desfrutam
de cada fracasso e voltam, em seguida, a fracassar de novo, diluindo, assim,
as certezas das pessoas sérias e que nunca duvidam.

Então, esse sangue que pareço ter na minha cabeça, esse sangue que tenho
sobre a minha camisa, esse sangue que tenho no meu coração, esse sangue
que está todo em mim é tão patético e inútil em seu simbolismo porque é
sangue de palhaço. Um sangue que não vem de uma
grande luta ou em nome de uma causa heróica.

É sangue de brincadeira, ao mesmo tempo verdadeiro
e pouco importante. (PALHAÇO..., 2006)



A DRAMATURGIA DA ARTE DE PALHAÇO

Podemos pensar o fazer do palhaço como uma forma de dramaturgia? Neste caso seríamos compelidos a aceitar que existe, de fato, um aspecto que podemos nomear como a dramaturgia do palhaço ou a dramaturgia da palhaçaria. Neste livro examinei como a palhaçaria opera suas estratégias e dispositivos em espetáculos, números e cenas distintas. Observamos como diferentes palhaços articularam suas encenações. Argumentei que palhaços estabelecem um engajamento com a sua plateia que assume direções dramáticas muito peculiares. Observei especificamente os números e o comportamento cênico dos palhaços. Neste capítulo examinarei aspectos das ações cômicas de palhaços como Joey Grimaldi, e outros, estabelecendo relações com algumas teorias do riso, investigando como e por que o riso da plateia responde à apresentação dos palhaços.

Para os propósitos desta análise, palhaçaria é o termo que uso para descrever o trabalho das ações cômicas, ou a construção das ações dos palhaços. Este procedimento visa destacar o aspecto dramático da palhaçaria. Mas a amplitude do termo palhaçaria pode ser vista para além do aspecto dramático. A palhaçaria não se reduz a ações cômicas, havendo espaço para encontrarmos também ações não cômicas. Ademais, cômico aparece mais para reiterar que o palhaço aqui está sendo investigado principalmente pela sua competência como artista cômico. Quem confere o efeito cômico de uma apresentação, em última instância, são os espectadores. O ofício de palhaço seria uma

expressão que designa uma dimensão mais abrangente, relacionada aos dispositivos técnicos desenvolvidos a partir da sua experiência artística como um todo. Palhaçaria parece ser o termo que melhor traduz o termo inglês *clowning*, embora o último tenha função de verbo se remetendo a aquilo que o palhaço faz. Seu valor parece indicar especificamente a encenação ou apresentação do palhaço – ou uma apresentação de palhaçaria – de modo que parece enfatizar o trabalho cênico. Em português, o termo que me parece mais apropriado para traduzir *clowning* seria palhaçaria.

Então o trabalho de ações do palhaço constitui o aspecto dramático principal da palhaçaria. O ofício de palhaço se relaciona à palhaçaria de modo mais abrangente, isto é, a experiência técnica e artística do palhaço como um todo. Evidentemente, essas dimensões estão interconectadas e estão operando ao mesmo tempo na apresentação, sendo muito difícil estabelecer limites claros ou definitivos entre eles. Quando assistimos à apresentação de um espetáculo de palhaçaria estamos presenciando todos os aspectos atuando ao mesmo tempo. Mas a sua distinção favorece a reflexão teórica e facilita o propósito analítico. Finalmente, optei mais pelo termo número para me referir à cena do palhaço, embora nas tradições circenses brasileiras os termos reprise e entrada sejam mais usuais. Rotina é o termo mais corrente em espanhol para se referir ao número do palhaço assim como *gag* é o termo mais corrente usado em inglês. Todos estes termos, aqui, devem ser entendidos como praticamente sinônimos dos nossos termos em português esquete, cena, quadro, e mais especificamente reprise e entrada, que nos remetem a uma unidade dramática de palhaçaria, cuja extensão e qualidade varia. Inclusive uma das características que notamos na história da palhaçaria, ao menos desde o século XVIII com o advento do palhaço do circo, tem sido a apresentação de cenas curtas e independentes chamadas conforme o lugar, reprises, entradas, esquetes, rotinas ou *gags*, que cumprem a função dramática de compor as transições entre outros números apresentados nos espetáculos circenses.

Como vimos, no terceiro capítulo, Donald McManus mostra como, no século XX, palhaços exerceram uma influência decisiva na definição de escolas teatrais importantes (Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Jacques Lecoq), produções e dramaturgia (Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Giorgio Strehler e Dario Fo). Para McManus (2010), o palhaço foi adotado com frequência como a expressão de um impulso contemporâneo trágico pelos artistas do século XX. Então o palhaço se tornou o protagonista ideal do teatro do século XX porque o vento do modernismo teatral estava preocupado em demolir as expectativas de sistemas de gêneros considerados velhos e expor os próprios mecanismos da produção da arte. Quebrar os horizontes de expectativas e expor os mecanismos da cena são movimentos que denotam estratégias usadas recorrentemente pelos palhaços em suas encenações. McManus (2010, p. 12) optou por enfatizar, na definição de palhaço, a sua natureza contraditória enquanto personagem de palco:

A associação histórica do palhaço como uma personagem cômica faz dele instantaneamente distinto do protagonista de tragédias de períodos anteriores. A contradição de ter uma personagem cômica tradicional ocupando o lugar do herói trágico é complementada pela natureza contraditória inerente do palhaço como personagem do palco.

A natureza contraditória do palhaço, enquanto personagem do palco, o leva a se posicionar dentro e fora do enredo apresentado. Este relacionamento, do palhaço com o palco, produz um contraste entre seu comportamento em relação aos outros personagens que, em geral, se mantêm nos limites fictícios da história. McManus (2010) aborda o palhaço como protagonista do teatro do século XX e analisa uma série de exemplos. Brecht desenvolveu um estilo contraditório de interpretação para o ator baseado na lógica do palhaço, e para criar textos dramáticos com uma ação poética distinta das abordagens narrativas anteriores. Strehler aplicou as inovações de Brecht e Beckett gerando encenações modernistas de peças clássicas. Ainda segundo McManus (2010), Dario Fo assimilou a palhaçaria como um modo de vida contra-autoritária, implicando que o trabalho principal do palhaço se dava fora do teatro.

Em cada caso onde o palhaço foi usado para indicar uma inovação formal, ou propor uma nova moldura para uma forma existente, o palhaço também era apresentado como um herói de estatura trágica.

A lógica do palhaço tem uma natureza dramaturgica que tem sido aplicada por escritores cômicos desde Aristófanes, passando por Shakespeare, Brecht, Meyerhold, Fo, Goldoni etc., sem mencionar os romancistas. Os dispositivos dos palhaços oferecem pontos de partida para o atuante desenvolver a sua palhaçaria, assim como a dramaturgia teatral favorece condições criativas para o trabalho dos atores. As emoções que a dramaturgia da tragédia deseja suscitar são diversas das que a comédia deseja incitar. Se a palhaçaria tem como uma das suas definições uma contradição com qualquer pretensão de verossimilhança, ilusionismo e compromisso narrativo com um suposto enredo, quando as lógicas de palhaços foram aplicadas às peças teatrais de Shakespeare, Brecht, Beckett e Fo, elas foram usadas, sobretudo como protagonistas da negação da narrativa e da imposição de uma história.

Ao observar o palhaço usar suas estratégias e dispositivos em seu próprio espetáculo, podemos nos perguntar se estas estratégias operam da mesma forma ou têm a mesma importância; ou seja, qual é a natureza dessa dramaturgia que não está a serviço da denúncia ou negação de uma narrativa central ou principal? Vimos diversos exemplos e visões dos próprios palhaços sobre a natureza de sua arte. E pudemos constatar que mesmo no número de palhaçaria o palhaço transita com *status* diferenciado, livre das normas da ficção e mesmo de outras convenções teatrais cuja desconstrução frequentemente se torna o próprio tema dos números.

A influência do palhaço e da palhaçaria em produções e dramaturgias teatrais não é o foco deste capítulo. Este olhar foi realizado no terceiro capítulo. Em vez disso, aqui interessa avançar na análise de como o palhaço empreende a sua operação dramaturgica para atender os objetivos artísticos do seu próprio show. Vimos ao longo do livro diversos exemplos de espetáculos de palhaçaria propriamente dito, tanto de palco como de rua e circo. Os palhaços, como a maioria dos artistas do palco, são profissionais que têm entre suas motivações principais

buscar uma conexão com os desejos e fantasias dos espectadores. Os palhaços e comediantes, especificamente, saciam o desejo dos espectadores de rir, por meios artísticos que surtem o efeito cômico. Todas as formas cômicas têm a sua finalidade determinada pela promessa de riso dos leitores e espectadores aos quais se dirigem. O palhaço tem um modo de apresentar a sua comédia que passa pela exposição de sua personalidade como objeto do riso. Com frequência, aos olhos da plateia, a sua própria personalidade se confunde, mas também se choca e muitas vezes se contradiz, denunciando a consistência fictícia da sua própria figura, máscara e personagem.

O palhaço, hoje, se tornou um profissional com especialidade diversificada para diversos contextos públicos e privados, desde hospitais como os Doutores da Alegria, festas particulares (festas de aniversário), casas de teatro, ruas e praças, eventos culturais, cabarés, asilos e creches, e praticamente em qualquer lugar onde haja gente, até mesmo zonas de guerra como fazem os Palhaços Sem Fronteiras da Espanha. Toda a sua comicidade está relacionada a como apresenta a lógica de sua ligação com o mundo. Essa lógica geralmente se mostra visivelmente diferente, distante, contrastante e estranha aos modos e lógicas sociais e cotidianas do comportamento dos seus espectadores. Quando este contraste de lógicas é apresentado com clareza, ele evidencia estranheza, diferença, desproporção, distância e a arbitrariedade das lógicas atuais dos espectadores. Esta perturbação ou choque nos chega sem nos expor a perigos, sem nos ofender seriamente, na maioria das vezes, e rimos. Rimos porque este choque de lógicas chega ludicamente aos nossos olhos como ridículo, absurdo e grotesco.

Para explicitar esse processo, farei outra incursão na carreira artística do palhaço inglês Joey Grimaldi da virada do século XIX, no intuito de observar de perto algumas características de suas apresentações que aumentaram o interesse da plateia por esta personagem do palco, motivaram a ampliação de cenas cômicas com a presença do personagem *Clown* e ajudaram a definir a moldura artística do palhaço atual. Na virada do século XIX, Joey Grimaldi se tornou o palhaço mais popular de Londres. Palhaços, assim como outros atuantes cômicos,

têm sido caçadores de riso por séculos, e mesmo antes das palavras *clown* e palhaço existirem, pessoas reconhecidas pelos seus talentos cômicos, e, às vezes especializadas em entreter os outros apenas para incitar risos, existiram na maioria dos agrupamentos sociais. Ao longo da história, todo clã, toda tribo, toda vila, cidade e sociedade tiveram suas figuras cômicas.

Apontar Grimaldi como o primeiro atuante a definir os contornos da palhaçaria, do modo como a concebemos, pode ser uma afirmação controversa, mas ao menos entre diversos historiadores ingleses e europeus, com relação à história da Pantomima na Inglaterra, há um consenso sobre a sua originalidade e influência devido à sua popularidade. Enid Welsford (1935, p. 308-309) avalia o seu papel na história da palhaçaria deste modo:

Clown é de fato nem tanto um produto do gosto inglês, mas do gênio individual de Joseph Grimaldi, cuja atuação em *Mother Goose*, na pantomime natalina, diminuiu o interesse do Arlequim e foi o início de um novo desenvolvimento da arte da palhaçaria.

Welsford (1935) adiciona no mesmo parágrafo que Grimaldi punha toda a força da sua personalidade na reencenação das grandes piadas primordiais. Muito de seus efeitos mais engraçados eram conseguidos por uma engenhosa, absurda e original maneira de lidar com as coisas. Neste parágrafo é possível identificar alguns elementos fundadores da palhaçaria. Primeiro Grimaldi usa “toda a força de sua personalidade”. Segundo, ele obtinha o efeito cômico se relacionando de um modo absurdo e original com as coisas. No mesmo parágrafo, Welsford (1935), comentando sobre Grock, que se tornou o palhaço mais popular do mundo na primeira metade do século XX, afirma que o artista do cabaré de variedades (*music-hall*) transforma, com a sua força de vontade, as pequenas irritações cotidianas em algo estranho e terrível. O que temos registrado aqui é uma descrição que define uma atitude cênica própria dos artistas da palhaçaria. Um artista que através da mobilização da sua personalidade transforma o ordinário em estranho e terrível, e ao expor esta cena suscita o riso e, às vezes, o terror em suas plateias.

Na experiência profissional do palhaço, a relação da personalidade do artista com a sua carreira assume uma importância especial aos olhos de seus espectadores. O relacionamento da imagem de sua personalidade com seu trabalho é tal que, mesmo fora do palco, ele permanece identificado com a personagem. Em parte isto se explica porque o comportamento cênico do palhaço resulta de reações emprestadas da sua própria personalidade. Quando digo que o palhaço usa a força da sua personalidade isso não deve ser confundido com tornar sua personalidade o material principal do seu show. Não é na mera exposição da sua personalidade onde sua força reside. A personalidade do palhaço se torna interessante quando é capturada numa ação que consegue provocar e surpreender. Esta ação pode se desenvolver em torno de como solucionar um problema ou como ele se comporta dentro de uma dada situação. Já vimos como Lecoq nos chama atenção sobre esse ponto.

A fala dos palhaços do espetáculo *A Wonderful World* pode esclarecer como podemos enxergar este aspecto da relação da personalidade da pessoa do palhaço com a construção da sua figura. No London Mime Festival (2008), após os palhaços Bernie Collins (EUA) e Philip Martz (França) apresentarem *A Wonderful World*, houve um debate durante o qual Collins afirmou que suas personagens eram versões exageradas deles mesmos. Uma vez que o sucesso do palhaço depende, em grande medida, de sua generosidade em compartilhar e expor a sua pessoa através de ações nas diversas relações e situações que se envolvem em seus números, quanto mais ele oferece a si mesmo como objeto de riso de sua plateia, mais ela se torna interessada em sua apresentação. Para Welsford (1935) o palhaço não é comparável, por exemplo, a um violinista ou um ator trágico como Kemble, famoso pela sua interpretação de Hamlet e outros personagens. Para ele, Grock e Chaplin não expressam pensamentos de outros autores, eles são criadores dos seus próprios *alter egos* que os acompanham como sombras, ainda que apenas na imaginação.

Mesmo hoje, encontramos muitos palhaços orgulhosos de serem chamados pelos nomes de seus palhaços, como Chacovachi (Argentina), Tortell Poltrona (Espanha) ou Pinduca (Brasil). É quase como se seu nome ficcional derretesse seu nome civil, tornando-os irresistivelmente misturados, ou, talvez, sua identidade artística suplante a civil. Alguns palhaços nem se dão ao trabalho de criar um nome para sua personagem; eles simplesmente usam o próprio nome, como Leo Bassi (Itália), por exemplo, ou Fraser Hooper (Inglaterra). Mas independente do seu nome artístico coincidir ou não com seu nome civil, o argumento, de que numa apresentação de palhaço estamos diante de uma cena na qual grande parte do material criativo expõe a própria personalidade do artista, se mantém. Seu trabalho de ações é sempre apresentado com o fôlego da sua individualidade, de características de sua pessoa, e quando este processo é reconhecido pela plateia suas consequências podem gerar altos índices de gargalhada.

Com relação à presença da personalidade do artista na palhaçaria, um paradoxo se apresenta. Tanto o próprio Grimaldi quanto o testemunho de contemporâneos descreveram como seu temperamento fora de situação de apresentação como pacato e sentimental, o que se contrapunha à transgressão que assumia no palco: “No palco, no entanto, ele possuía todos os vícios imagináveis. Ele era um ladrão, um covarde – um covarde detestável, cruel, traiçoeiro, desumano, mesquinho, guloso, e a verdade não estava com ele.” (DISHER, 1925, p. 100)

Esse aparente paradoxo merece uma palavra. É comum que estudiosos e profissionais da palhaçaria descrevam os esquetes do palhaço como se explorassem a si mesmos para pintar comicamente a experiência humana. Podemos, seguindo esta pista, afirmar que os palhaços se utilizam de suas próprias idiossincrasias e obsessões como materiais para a criação da sua personagem. Mas se o Grimaldi de todos os dias se revela uma pessoa pacata e sentimental, como ele pode se mostrar no palco tão egoísta, guloso, covarde e promotor de todos os vícios? Parte da resposta está na licença permitida pela lógica da sua imaginação como palhaço que é livre das censuras que dominam o mundo do adulto padrão. Através da sua lógica imaginária o

palhaço se permite apresentar todos os aspectos da sua humanidade para deleitar sua plateia. E as atitudes moralmente reprováveis e/ou socialmente reprimidas e interditas, por serem considerados vícios inaceitáveis pelo senso crítico do público, tendem a liberar mais risos. As apresentações dos palhaços permitem que suas plateias se tornem prazerosamente conscientes de autocensuras psíquicas, interdições e opressões sociais e inibições afetivas. No contato teatral com as ações do palhaço, o público sinaliza esta tomada de consciência através do riso.

DA ANESTESIA DE BERGSON À CATARSE DE MENDES

Tocarei, em linhas gerais, na teoria do riso de Bergson (1987), mostrando a direção da sua tese principal e algumas das suas limitações. Esse esforço será auxiliado pela leitura que Mendes (2008) faz dessa teoria, e traz a ótica e a sensibilidade da dramaturga como uma das contribuições para este debate. A partir dele, demonstrarei como a discussão em torno da comicidade e do riso é especialmente fértil para pensar a dramaturgia do palhaço, que sempre esteve imerso no oceano do cômico. A comicidade do palhaço foi um tema pouco estudado e merece uma atenção maior. Por fim sinalizo a hipótese de que o ridículo como princípio é uma das chaves para se compreender a ação cômica do palhaço. Em um dos seus prefácios o filósofo afirma categoricamente

Mas o nosso método, que consiste em determinar os *processos de produção* do cômico, contrasta vivamente com o método em geral seguido, e que visa a encerrar os efeitos do cômico numa fórmula muito ampla e muito simples. Esses dois métodos não se excluem reciprocamente; mas tudo o que o segundo puder dar deixará intactos os resultados do primeiro; e este é o único, a nosso ver, que comporta uma especificidade e rigor científicos. (BERGSON, 1987 p. 7-8)

A lista de trabalhos anteriores é disponibilizada mesmo que tenham sido desqualificados a sua especificidade e rigor científico. O dado do número de edições produzido deste livro de Bergson (1987) sobre o riso é revelador por si só da popularidade da sua repercussão. Um dos seus valores inegáveis é o seu poder de síntese de princípios e questões centrais à temática do riso. Mas muitas águas rolaram mais de um século após a sua publicação.

Atentando para o primeiro capítulo no tópico intitulado *Sobre o Cômico em Geral* parece interessante a seguinte formulação: “[...] acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana, e mais particularmente da imaginação social, coletiva, popular?” (BERGSON, 1987, p. 11-12) A sua primeira premissa é de que não há comicidade fora do que é propriamente humano. Retoma a definição aristotélica de que o homem é “um animal que ri” e sugere podermos também definir que o homem é um animal que faz rir. Notamos aí a sua afinidade com uma tradição de pensamento preocupada em buscar uma definição de homem em oposição e contraste com a natureza. Esse contraste e oposição têm como um dos seus objetivos estabelecer uma relação de domínio sobre a sua alteridade, aquele que é diferente, que nesse caso são todos aqueles que não pertencem à categoria específica do humano; estou pontuando uma carga antropocêntrica na definição aristotélica do riso. Gostaria de lançar uma dúvida sobre a constatação de o riso ser fenômeno exclusivo dos humanos.

Quanto a essa definição de Aristóteles ([196-?]) do riso como característico da especificidade humana, a estudiosa Alice Viveiros de Castro (2005) menciona que Millôr Fernandes complementa ironicamente a afirmação adicionando que é rindo que ele mostra o animal que ele é. E aí Castro (2005, p. 15) ressalta a sua posição:

A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semideuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos.

Castro (2005) deixa claro que para ser humano não precisamos deixar de ser animais, ou que a nossa diferença com os animais reside exatamente no fato de termos consciência de que o somos.

O segundo pressuposto da teoria do riso de Bergson (1987) é a insensibilidade ao objeto do riso. Segundo ele, a emoção é a maior inimiga do riso. Uma das condições de produção do riso seria uma anestesia do coração, ainda que seja momentânea, pois o riso se dirige à “inteligência pura”. Esse pressuposto será o alvo da crítica de Mendes (2008) no tópico *Insensível... a quê?* do primeiro capítulo do seu livro *A Gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*.

A terceira premissa de Bergson (1987) é que apesar de sermos capazes de rir sozinhos, o riso é, sobretudo, um fenômeno de grupo, exige cumplicidade para obter força e eco. Segue descrevendo esta experiência de grupo. Neste ponto lembra que as pessoas que não pertencem ao mesmo grupo, no sentido de compartilharem determinados valores, dificilmente poderão ser surpreendidas rindo juntos. O duplo fato, estar em grupo e compartilhar valores, está colocado na dificuldade de traduzir efeitos cômicos de uma língua para outra e de uma cultura para outra. Assim como no ditado de que o riso do espectador é maior quanto maior for a plateia. Na primeira, poderíamos questionar se as culturas não teriam sempre algum ponto em comum ou, de outro modo, se existe uma cultura tão inteiramente diversa da outra que seria como outro planeta, impossível de haver pontes, pontos de convergência e algum nível de proximidade, ainda mais num mundo cada vez mais globalizado como hoje, fora as consequências que temos em comum dada pela condição universal do corpo humano. Ademais, a ação cômica do palhaço parece oferecer uma leitura mais universal do que piadas e formas de humorismo que dependem de familiaridade de repertórios e afinidades culturais. Neste ponto da recepção, a arte do palhaço se aproxima da universalidade que a dança, o malabarismo, e a música possuem.

Quanto à premissa do riso ser fenômeno de grupo, Mendes (2008, p. 14, grifo do autor) redimensiona a questão ao seu modo:

Melhor do que dizer que rimos ‘em grupo’, seria reconhecer que *aquilo que ri, em nós, quando rimos, é o grupo*. E isso em nada depende de termos nos transformado provisoriamente em puras inteligências, e sim que o comediógrafo aposta numa certa comunhão de valores que estão circunscritos a um dado perímetro social, a uma ‘paróquia’. Seria mesmo o oposto do exercício crítico a circunstância de rirmos ‘por contágio’, cúmplices de conceitos e preconceitos grupais.

A diretriz principal de Bergson (1987) foi determinar a função social do riso na sociedade. A sua tese entende a problemática da função do riso como uma manifestação social na qual a sensibilidade é calada diante da inteligência. Onde a exposição do ridículo é vista pelo olhar da punição. Onde o desequilíbrio, exagero, excesso e excessivo é expurgado como desvio da norma. O riso de Bergson (1987) é um gesto social que sinaliza a correção do desvio, do vício, da rigidez mecânica fixado nas atitudes humanas.

Bergson (1987, p. 16) verifica uma lei geral para esse riso, que é um gesto social onde o efeito do desvio se reforça: “[...] quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico.” O autor está pensando em D. Quixote e nos constantes choques do seu mundo sonhado com a sua realidade vivida. Bergson (1987, p. 16) desenha os contornos do desvio cômico do qual está falando:

Mas sobretudo grandes desviados, com uma superioridade sobre os demais, dado que o seu desvio é sistemático, organizado em torno de uma idéia central – porque as suas desventuras estão ligadas, bem ligadas pela lógica inexorável que a realidade aplica para corrigir o sonho – e porque provocam em torno de si, por efeitos capazes de se somarem uns com os outros, um riso cada vez maior.

Somado a tudo isto está o fato de que a figura cômica ignore que é cômica. Isto é, ele parece inconsciente da sua condição cômica. Pois alguém que se sinta ridículo, logo procura esconder, eliminar e se corrigir. Daí a conclusão de que o riso “castiga costumes”. Para Bergson (1987, p. 19), a vida em sociedade exige das pessoas um caráter flexível para criar nelas condições de adaptabilidade ao convívio social.

No equilíbrio entre tensão e elasticidade estaria a possibilidade das formas de convivência e a sua falta acarretaria os acidentes, a doença, as debilidades, as indigências psicológicas e todas as variedades da loucura. De modo que

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno da qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade.

O riso de Bergson (1987) segue pretendendo restabelecer a continuidade das formas cômicas desde as “graças do palhaço aos artifícios mais requintados da comédia” na busca de uma relação geral da arte com a vida, porque o cômico hesita entre essas duas. A rigidez é o cômico, a sua correção é o riso. Seguindo essa lógica, o riso seria a resposta da vida à arte do cômico. O motivo do riso de Bergson (1987) ser rejeitado por tantos estudiosos como Mikhail Bakhtin, por exemplo, é que de certa forma, em sua definição, só há espaço para a sua conotação negativa. Bergson (1987) só compreende o riso como o corretivo da cultura, como o cacete do policial que ora acusa, denuncia e repreende as transgressões, falhas e atitudes que avalia como perturbadoras do social ou como o despacho do nosso juiz interior, reflexo do nosso perpétuo impulso de vigiar e punir os outros, estranhos a nós. Assim, rimos para mostrar que o outro está distante da norma ou se distanciando dela enquanto nós que rimos permanecemos nela.

Poderia abordar o riso sem considerar a obra de Bergson (1987) como o fez Bakhtin (1987), por exemplo. Porém, acredito, apesar das suas limitações, inclusive por se tratar de obra feita mais de um século atrás, que seja útil na discussão do tema, mesmo em que pese certa rigidez na grade psicoformal na qual opera e o tom cientificista que tenta impor. O ensaio é produtivo quando confrontamos os seus pressupostos, identificamos seus objetivos supostamente científicos, nos opomos as suas posições excessivamente formalistas e dialogamos com as suas interpretações filosóficas. Assim vejo o modo como

Mendes (2008) aborda o riso de Bergson (1987) em seu livro e ataca o segundo pressuposto da sua teoria do riso cômico. A da insensibilidade do espectador/leitor como condição para atingir o cômico, seja na comédia, seja na apresentação, já que em diversas ocasiões Bergson (1987) menciona o teatro e até mesmo a arte de palhaço.

É precisamente nesse ponto que Mendes (2008) confronta Bergson (1987). Na sua busca em compreender a catarse cômica, Mendes (2008) anuncia sua tarefa: desfazer uma ideia reproduzida em Bergson (1987), mas que em verdade faz parte de uma tradição de pensamento que predomina mesmo fora dos parâmetros do autor francês e está sintetizada num antigo provérbio espanhol: “A vida é uma tragédia para o homem que sente, e uma comédia para o homem que pensa.” (MENDES 2008, p. 11) A autora sabiamente mostra como o provérbio registra um equívoco que será reproduzido no âmbito dos estudiosos que buscam compreender o fenômeno do cômico.

O interessante é que nesse ponto específico, a palavra dos estudiosos parece ter acrescentado pouco à proverbial intuição; a frase, em sua pretensa análise ideal, sua tranqüila separação entre o sensível e o inteligível, é ao mesmo tempo a síntese de um equívoco que tem funcionado como uma espécie de cortina de fumaça, embaçando nossas tentativas de compreender a catarse cômica. Ou seja, a ideia de que certa anestesia afetiva é um pré-requisito do efeito cômico. (MENDES, 2008, p. 11)

A visão do processo catártico de Mendes nos termos em que buscou descrevê-lo, ou seja, como um processo e um acontecimento que conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador, colide frontalmente com a noção de Bergson (1987). Assim Mendes (2008) justifica o ponto de partida do seu estudo da catarse na comédia.

Só para mapear como, sobretudo no século XX, se construiu uma noção que confundia a alienação de determinadas emoções com um espectador reduzido a puro intelecto, começa mostrando que, muito pelo contrário, as primeiras observações filosóficas já apontavam outra direção associando ao riso a própria interrupção do pensamento, e nisto

até Platão e Aristóteles, que divergiam em quase tudo a respeito do riso, nesse aspecto concordavam. O riso seria um tremor, um terremoto, uma convulsão do corpo: “Ao movimentar o diafragma, barreira entre a parte alta ou nobre do corpo e o baixo digestivo, sexual e excrementício, o riso causaria uma espécie de contaminação do ‘centro frênico’ (centro do pensamento) por humores nocivos ao raciocínio e à capacidade de julgamento.” (MENDES, 2008 p. 13)

Para Mendes (2008) as emoções às quais Bergson (1987) está se referindo, quando diz que não podem estar presentes para que o efeito cômico ocorra, são a piedade e o terror, duas emoções presentes ao longo da história das discussões sobre a catarse. Para Bergson (1987) até mesmo a simpatia deve ser afastada, junto com o medo e a piedade, na assepsia de qualquer afecção que possa perturbar o efeito cômico. Ou seja, a definição de Bergson (1987) de emoção não considera as emoções suscitadas pela comédia, mas sim as que ela deve evitar. Estes ele encontrou no avesso da catarse aristotélica – piedade e terror – na face negativa do efeito cômico. Posto em outras moedas é preciso que o espectador não sinta simpatia, terror e piedade com a personagem ou com as coisas que lhe acontecem para que haja condições do efeito cômico acontecer, somando a estas condições, a cumplicidade de outras inteligências e o reconhecimento da fantasia e imagem humana. O pensamento de Bergson (1987, p. 14) procede separando o sensível e o inteligível, o afetivo e o mental, alternando inconciliavelmente o “rir de” e “sentir com”. Esses polos “são vistos como movimentos excludentes de afastamento e aproximação segundo a presença/ausência de identificação com a personagem.”

Mas se o efeito cômico depende dessa distância estratégica, na qual o espectador não “cole” suas reações à vivência da personagem, Mendes (2008) mostrou como Brecht não dispensou a utilização do arsenal dos efeitos cômicos para obter seu famosíssimo “efeito de distanciamento”. A primeira armadilha é indicada. Ao divulgar seus escritos teatrais sobre os propósitos do teatro épico, o distanciamento tende a ser compreendido como método para neutralizar a ilusão de verdade cênica rompendo com a tradição naturalista de manter

o espectador colado as paixões da personagem, impedindo sua visão crítica. Mas Mendes (2008, p. 16-17) alerta que tal método não almeja o “espectador neutro” de Bergson (1987), ela pretende, planeja e projeta algo bem diverso. Brecht, apoiado nas experiências do teatro oriental e do teatro ocidental antigo, tinha consciência de que os efeitos teatrais “distanciadores” serviam tanto para afastar como para iludir:

[...] efeitos cênicos como os da arte chinesa, codificados, ritualizados, desnaturalizantes, embora impedissem a ‘ilusão de verdade’ característica do teatro ocidental realista moderno, seriam capazes de anestesiar o espectador com igual ou maior capacidade. (MENDES, 2008, p. 16-17)

O paralelo que está sendo posto em jogo é que, para a autora, as emoções estão presentes tanto na comédia quanto no “efeito V”. Assim como existe a parcela afetiva na comédia, Brecht também nunca pretendeu anular a empatia ou neutralizar a participação afetiva do espectador. Trata-se de afastar apenas certo tipo de empatia por coação, obtido no plano dramático pelo caráter de fatalidade dos acontecimentos, no plano cênico, na busca da invisibilidade dos meios e, na interpretação, no empenho do ator em desaparecer, metamorfoseado na personagem.

Mendes (2008) mostra como ela própria utilizou à risca, como estratégia dramática para minimizar a simpatia para com a personagem cômica, a receita de Bergson (1987), e seleciona traços indicativos de vícios, rigidez, libido exagerado, autoritarismo, entre outras características, na construção da personagem histórica Carlota Joaquina, que já fora alvo de inúmeras comédias. Carlota é construída como “[...] um amálgama de citações, uma inflação de clichês, um ‘ser’ que não poderia ter existência fora do espaço lúdico, do jogo cômico, estereótipo dobrado em si mesmo, que cita sua própria construção.” (MENDES, 2008, p. 20) Desse modo, Mendes (2008) testa e confirma a eficácia de um dos processos apontados por Bergson para impedir a empatia do espectador, que é “*isolar*, em meio à alma da personagem, o sentimento que se lhe atribui, e fazer dele por assim dizer um estado parasita dotado de existência independente.” (BERGSON, 1987, p. 75, grifo do autor)

Ao longo deste trajeto Mendes (2008) confrontou a noção de anestesia afetiva como pré-requisito para o alcance da catarse cômica. Ela finaliza devolvendo o crédito de Bergson (1987), agora devidamente ajustado, através da análise da sua própria obra, demonstrando que a sua teoria da insensibilidade é bastante lógica, desde que consideremos que a injeção de anestesia deve afetar apenas as emoções indicadas por Aristóteles como finalidade da tragédia. Ou seja, as consequências da anormalidade, dos exageros e dos desajustes das personagens cômicas não poderiam acarretar no espectador nem terror e nem piedade, apenas a punição do ridículo.

O modo como Mendes (2008) demonstrou com a sua própria obra a aplicação dos princípios cômicos de Bergson (1987), revelaram uma estratégia eficaz de empregar sua própria produção dramática para compor sua argumentação que estuda o fenômeno da catarse na comédia. Mendes (2008) se distingue da maioria dos teóricos da comicidade, que apesar de estarem recorrendo a comédias e outras formas cômicas como fonte, carecem da sensibilidade e do olhar do dramaturgo. Seu olhar especializado passa a integrar o próprio discurso crítico; tomando como fonte a dramaturgia cômica, encontrou as trilhas teóricas do seu estudo, nos rastros deixados pelos comediógrafos.

O RIDÍCULO COMO PRINCÍPIO

É possível observar conexões entre a dramaturgia do palhaço e teorias do cômico e do riso, tanto de Bergson, Mendes, e outros. Como bem colocou Castro (2005, p. 11) na introdução do seu *Elogio da Bobagem*:

O palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência de realidade. O palhaço é comicidade pura.

Aproveito as estratégias que Mendes (2008) costurou em seu estudo sobre a catarse cômica na comédia, para lançar um olhar também sobre a produção dramaturgica dos palhaços. As tradições teatrais dos palhaços se relacionam historicamente, dramaturgicamente e filosoficamente com a comicidade e o riso. A primeira rocha que encontro no caminho é certo horror e resistência ao movimento de abordar, com finalidades teóricas, a besteira, a gratuidade e a bobagem. Uma boa parcela das operações teatrais geniais dos palhaços não passa disso; cenas que nos parecem verdadeiras bobagens. Quanto mais boba nos parecer a lógica dessas ações, maior o nosso prazer como espectador; maior a sonoridade do nosso riso. Esse é um fato que por si só incomoda muito os estudiosos; a ponto desses se verem na desesperada missão de justificar e identificar algum propósito nesta dramaturgia de bobagens. Segundo Mendes (2008, p. 74)

Todas as besteiras antigas estão devidamente consagradas pelo aval do tempo, e rios de tinta correram sobre elas, quase sempre para apontar um propósito moralizante, a crítica a comportamentos, idéias ou instituições, a pintura dos costumes ou a missão de resgate da linguagem popular, como meios de validação das obras cômicas.

Castro (2005, p. 12), com muita sensibilidade, se refere, ao seu modo, à mesma questão: “O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira [...] Tudo o que não tem importância lhe interessa.” E nos oferece o exemplo de Grock numa cena em que chega de violino:

É o caso do grande Grock tocando o violino: ele chega, cumprimenta a plateia, posiciona o instrumento e, num gesto de pura futilidade, frescura e bobeira, atira para o alto o arco do violino esperando pegá-la no ar. Mas ele falha. Contrariado com o detalhe, esquece-se do principal e se dedica a tentar pegar o arco no ar. E então, hipnotizados, nos esquecemos do concerto e passamos um tempo enorme nos deliciando com aquele tonto que não consegue pegar o arco do violino no ar! Bobagem pura, mas um momento mágico e inesquecível [...]. (CASTRO, 2005, 12-15)

No tópico “o baixo como princípio”, em *A Gargalhada de Ulisses*, Mendes (2008) oferece um procedimento que parece bastante útil;

reconhecer como uma característica pode operar como princípio. Nesse tópico Mendes (2008) nos mostra que é necessário admitir que o baixo e a superficialidade do olhar cômico são condições estruturais da sua própria constituição como forma artística. As tentativas dos críticos salvacionistas na sua missão de conferir valor artístico às comédias acabam desastrosamente impondo valores que lhes são estranhos.

Existe uma topografia de valoração que costuma dimensionar a tragédia como alto e profundo, dispondo simetricamente a comédia como baixo e superficial. O problema reside em que este baixo e superficial é lido como qualidades que diminuem o valor estético de um gênero em relação ao outro. Mas o sentido de baixo como princípio que Mendes aciona é aquele mencionado por Bakhtin (1987, p. 18-19) em seu estudo do realismo grotesco na cultura popular na Idade Média e no Renascimento:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O 'alto' e o 'baixo' possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O 'alto' é o céu; o 'baixo' é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e o baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor.

Para Mendes (2008, p. 58) é próprio da comédia a sua platitude reveladora e essa planície onde estão expostas à luz do sol as fraturas da crosta social. Para ela

[...] uma das características marcantes do gênero cômico é trazer o lúdico à flor da pele, é a explicitação constante de seus meios, a opacidade dos procedimentos, a denúncia constante não só dos disfarces

da plateia, mas das próprias máscaras que o dramaturgo utiliza para apontar esses disfarces.

Esses dois princípios são recorrentes nas obras dos palhaços. No próprio exemplo citado do palhaço Grock há uma inteira explicitação dos meios utilizados em sua cena. Explicitar os meios utilizados pelo palhaço para atingir seu objetivo é uma das suas vias de acesso ao riso, pois Grock, na sequência da sua cena com o violino, vai para trás de um biombo treinar o jogar para o alto e pegar o arco do violino, mas todos na plateia assistem e riem, pois apesar dele estar atrás do biombo, todos veem o arco subir e descer, o que torna o fato dele esconder seu ensaio algo absurdo e incongruente. Ao se esconder, o palhaço, de fato, se expõe.

Se para Mendes (2008) o baixo é um dos princípios construtores da ótica cômica na comédia, o ridículo é um princípio quase eternamente presente nas comédias apresentadas pelos palhaços. Pode ser que, se considerarmos o conjunto da dramaturgia cômica, seja fácil encontrar imagens cômicas que prescindam do uso do ridículo ou em que nenhuma ramificação da sua comicidade tenha uma das suas raízes no ridículo. Bem mais raro é não encontrarmos nas obras dos palhaços a utilização do princípio do ridículo ou o ridículo como um dos pilares de sua comicidade. Uma das lentes constitutivas da ótica do palhaço é o princípio do ridículo. A maioria dos exemplos vistos aqui demonstram que o ridículo ocupa um lugar de destaque na especificidade da arte do palhaço.

No tópico “as paixões da comédia”, Mendes (2008, p. 41) sustenta que Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica* mantém um equívoco ao ver o processo catártico como “expurgação” de emoções, seja ela na comédia seja na tragédia. A autora se aproxima mais de Gerard Else, que, ao se referir à tragédia, entende que, em vez de eliminação “da piedade e do terror”, a catarse seria mais uma experiência que acontece através e no decorrer “da piedade e do terror”. Gostaria de chamar atenção para Frye (1973) quando menciona que as emoções correspondentes na experiência catártica na comédia seriam a simpatia e o ridículo. Ou seja, as forças de repulsão e atração ou afastamento e aproximação que

na tragédia são identificadas com as paixões terror e piedade, no caso da comédia correspondem às paixões do ridículo e simpatia.

Independente da concepção catártica de Frye (1973) nos interessa a indicação do ridículo como um dos polos da comédia, e mesmo o fato dela ser localizada na direção do afastamento e da repulsão. Reside aí a possibilidade de ancorar uma das raízes do riso que acompanham a figura do palhaço e colidem com a afirmação de Bergson (1987) de que é preciso que não haja simpatia para que possamos ser afetados pelo efeito cômico. Ora, quem não tem simpatia pelo Chaplin? E, no entanto, não deixamos de rir tanto do seu sofrimento quanto das suas vitórias. Os sentimentos de simpatia e de ridículo são ingredientes recorrentes tanto nas cenas clownescas como no nosso olhar para com a figura dos palhaços. Talvez seja até mais crível e sensato dizer que ao nos deparar com os palhaços somos assaltados por uma sensação que tenciona, em doses variadas, os dois sentimentos contraditórios, a um só tempo, mas não necessariamente excludentes.

Essas emoções podem ser configuradas na tradicional dupla de branco e augusto que vimos nos capítulos anteriores, por exemplo. Podemos comprovar que a simpatia não apenas convive com o ridículo nas cenas apresentadas pelos palhaços, como ambas são fontes de riso que podem ser projetadas pela mesma figura. O Gordo (Oliver Hardy) e o Magro (Stan Laurel) (*Laurel and Hardy*) fornecem um exemplo nas telas do cinema americano da primeira metade do século XX, onde o Magro atua com as características do augusto, enquanto o Gordo se relaciona com o Magro como um branco. Mas se formos mais atentos, o Gordo também se apresenta como um segundo augusto de tão patético que é o seu comportamento. Esta é a interpretação, por exemplo, de Leris Colmbiaoni. Que o Gordo e o Magro, a rigor, são dois augustos. Rimos dos dois, mas a nossa simpatia está, na maioria das vezes, direcionada ao Magro, sem que deixemos de rir das suas reações ridículas. No curso dos eventos somos cativados pela simpatia dos dois sem que deixemos de achá-los ridículos. Poderíamos arriscar que se os mesmos fossem apenas simpáticos não sobraria nada que nos levasse ao riso, mas se fossem apenas ridículos, a comédia ainda

estaria salva. De modo que, o ridículo pode ser considerado uma moeda fundamental do riso do palhaço, mas algo a mais deve assegurar a atenção do espectador, seduzi-lo a se manter conectado as façanhas, destes cômicos, enfim, cumprir a função de pregar o seu interesse nas peripécias das personagens. Talvez esta seja a estratégia da simpatia; tornar a plateia cúmplice, aproximá-la, na conceituação de Frye (1973).

Lembremos quais as características do antipático palhaço branco que contracenava com o *augusto* nos circos na virada do século XX. Mário Fernando Bolognesi descreve seus traços em seu livro *Palhaços*. Trata-se de uma dupla cômica que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas. A descrição do *clown* branco de Bolognesi (2003, p. 72) salienta bem suas características:

O *Clown* Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajés e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo assim, recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo.

Só pela descrição podemos calcular um percentual de antipatia que o palhaço branco suscita em seus espectadores, que ainda que sob este efeito, não deixarão de rir das lógicas absurdas produzidas pelo mesmo em suas ações. Então teríamos que observar atentamente Frye (1973) quando este indica a existência de *gradações* e *nuances afetivas* em torno das paixões, “terror e piedade” mencionadas por Aristóteles ([196-?]). O mesmo olhar podendo ser aplicado às paixões da comédia, e, por conseguinte, à cena clownesca. A meu ver, não é igual o ridículo que sentimos do *augusto*, que é misturado com simpatia. Pois as características do *augusto* são, com frequência, a estupidez, indelicadeza, um jeito desajeitado e desastroso de ser, e, ao menos a partir de 1910, passou a receber como definição principal de sua maquiagem o nariz vermelho para carimbar sua inclinação cômica. Ou seja, o *augusto* possui as características do palhaço como habitualmente o reconhecemos

hoje no Brasil e no mundo. O augusto, muitas vezes, sofre a tirania que o *clown* branco, escada ou mestre de pista lhe impõe, motivo pelo qual nossa empatia aparentemente se volta para o augusto. A antipatia do palhaço branco produz outra espécie de ridículo; um ridículo precisamente misturado com a nossa antipatia por ele. Além de tantos outros ingredientes evidentemente.

A discussão em torno do riso pode elucidar aspectos das cenas dos palhaços, as suas lógicas, o seu universo, se nos dermos licença para percebermos, nestas cenas, uma paisagem onde floresce a dramaturgia do palhaço. Esse mesmo material artístico se conecta ao conjunto maior que compõe as dramaturgias cômicas, que incluem os diversos gêneros como farsas, sátiras, *sorties*, comédias, mas também outras formas teatrais, filmes, programas de humor na TV etc. Na expressão do palhaço podemos assistir ao espetáculo do ingênuo, grotesco, estranho, sublime, a loucura, a doçura, o lirismo, a tristeza, a felicidade. Tudo isso articulado pelo martelo poético do ridículo. Esse martelo que hiperboliza, desproporciona, torna grotesco e sublime, revela idiosincrasias e esquizofrenias, excentricidades e automatismos, desloca sentidos, desmonta expectativas, inverte padrões, desfaz e denuncia a arbitrariedade da moralidade vigente, introduz novos hábitos, abala e transforma certezas, desestabiliza, desarma e subverte. Tudo isso na sua busca do efeito cômico. Tudo isso para seguir sua sina de caçador de risos.

Talvez ainda não tenha sido percebida a assombrosa força criativa inscrita no princípio do ridículo na produção do riso. Ainda não foi dada a devida atenção, em termos teóricos, ao grau de influência que o componente do ridículo tem na operação cômica. É precisamente nesse ângulo onde se desdobram diversas facetas da comédia do palhaço. A esperança é que essa leitura aponte novos olhares sob uma tradição teatral antiga, buscando apreender sentidos que talvez tenham nos escapado. O próprio trabalho dos palhaços vistos aqui nos inspiram a pensar que, às vezes, o revolucionário está simplesmente na transformação de nosso olhar sobre uma coisa que sempre existiu, mas nunca foi notado.

RISOS E PALHAÇARIAS

A minha abordagem do riso está ligado ao trabalho criativo do palhaço. Em outras palavras, o riso que interessa aqui é o riso que resulta das reações da plateia às ações dos palhaços. O motivo para que esse riso seja especificado é ser o riso um fenômeno amplo e complexo que se manifesta em diversas instâncias da vida social e tem merecido a atenção em discussões filosóficas, ao menos desde Sócrates, no Ocidente. O riso recebeu também abordagens substanciais no âmbito da Psicologia, Sociologia, Antropologia, Biologia, Filosofia e da Teoria Literária. Aqui o riso será examinado em função da sua importância para a palhaçaria.

O palhaço lida com o riso como uma das reações principais que medem, como um termômetro, e sinalizam, como uma bússola, como seu espetáculo está afetando a sua plateia durante a apresentação. Esse serviço que o riso da plateia presta ao atuante não deve encobrir o fato de que se ela ri em diversos espaços de atuação do palhaço (circo, teatro e rua), é porque ela é constituída de indivíduos que partilham uma cultura que se dá fora dos espaços cênicos, bem mais ampla, e que de algum modo cria condições, molda e influencia o riso que se manifesta em suas apresentações. É justamente por partilhar padrões culturais comuns que as pessoas tendem a rir ao mesmo tempo durante uma apresentação cômica.

Pesquisas realizadas por psicólogos, sociólogos, filósofos, historiadores e outros especialistas têm conexão com o riso que ocorre em circos, teatros e ruas. Por isso, às vezes tomei emprestado expressões, discuti questões e fiz observações teóricas para enriquecer a análise das ações dos palhaços, salientando certos aspectos. Por exemplo, trabalho de ações do palhaço foi inspirada na expressão *joke-work* (“*trabalho do chiste*”) elaborada por Sigmund Freud (1960) em seu estudo sobre a relação entre os chistes e o inconsciente. Freud (1960) analisou as técnicas do trabalho de chiste, mas depois percebeu que teria que avançar além da técnica de produção do chiste para dar conta do fenômeno como um todo, abarcando o poder dos seus efeitos.

Freud (1960) detectou estratégias distintas de produção de chistes e propôs uma classificação, do ponto de vista da sua técnica, em dois métodos principais. Ele reuniu um grupo em *chistes verbais* produzidos mediante o procedimento de condensação. Nesse grupo observou quatro dispositivos de condensação: via formação de substituto, com leve modificação, com uso múltiplo do mesmo material e com duplo sentido. E outro grupo formado por chistes conceituais produzidos via procedimento de deslocamento. Ele identificou três dispositivos de deslocamento: por raciocínio falho, por unificação e por representação indireta. Ele estava particularmente interessado em como esses processos são comparáveis ao “trabalho do sonho”, em nosso inconsciente. “Isto é igualmente verdadeiro, no entanto, das técnicas de chistes conceituais – deslocamento, raciocínio defeituoso, absurdo, representação indireto pelo oposto – que reaparecem um e todos na técnica do trabalho do sonho.” (FREUD, 1960, p. 88)

Para Freud (1960) entender por que ao ouvir os chistes sentimos prazer, não foi suficiente identificar as operações técnicas empregadas no trabalho do chiste. Para compreendê-lo mais completamente, precisamos lançar nossa atenção para os propósitos a que o chiste está servindo, que irão variar de acordo com o tipo de chiste e a quem ele é dirigido e as intenções do seu enunciador. Em outras palavras, os chistes não apenas possuem métodos técnicos distintos, mas servem a diferentes propósitos, apesar de todos acessarem as redes do prazer. Freud (1960) então distinguiu os chistes, do ponto de vista dos seus propósitos, em inocentes e tendenciosos, e identificou a hostilidade e a obscenidade como os principais propósitos velados na operação cômica dos chistes tendenciosos. O chiste inocente seria caracterizado por uma ausência de um alvo proposital. Os chistes tendenciosos seguem ora impulsos de agressividade na forma de sátira, contra-ataque e ironia, ora impulsos libidinosos que visam desnudar a sexualidade. Nos dois casos, a carpintaria elaborada pelo enunciador do chiste objetiva contornar obstáculos externos como *status* social, instituições ou autoridades, e obstáculos internos constituídos de repressões psíquicas, de modo a proporcionar um prazer que, sem essa estratégia, permaneceria interdito.

Assim, o mecanismo do efeito de prazer depende da cooperação entre a técnica e os propósitos dos chistes. Este efeito de prazer corresponde, segundo o enfoque freudiano, à economia da despesa da energia psíquica que seria usada para manter a inibição social e psíquica, ou seja, para evitar externar os impulsos da agressividade e da sexualidade. Ora, esses traços são obsessivamente presentes nas performances dos bufões. Tanto Leo Bassi quanto Jango Edwards e Bicudo (Sergio Bustamante), por exemplo, são conhecidos pelo modo às vezes impactante que exibem a sua nudez, genitálias, e até ânus, para provocar e deixar emergir o tema da sexualidade. Podemos adicionar Chacovachi, cujos chistes cínicos e exibicionismos corporais nada de gratuito possuem, e mais parecem uma ampliação filosófica da hostilidade a quem seus chistes se dirigem. Eles disfarçam, através de uma atraente e sedutora elaboração cômica, o desprezo e a zombaria contra morais repressivas religiosas e condições econômicas injustas. O uso do chiste e da piada, embora seja uma ferramenta mais necessária e imprescindível para o humorista e o *stand-up-comedian*, cuja técnica cômica é predominantemente oral, tem sido recorrente na palhaçaria brasileira que sempre foi muito falastrão e de culturas muito extrovertidas como a italiana e espanhola, podendo ser apontado como uma das suas ferramentas clássicas. De fato, tanto a hostilidade quanto a obscenidade reaparecem como tópicos obsessivos do repertório de chistes usados na palhaçaria tanto do passado quanto do presente.

Por exemplo, mostrarei uma chiste que Leo Bassi lança em seu espetáculo *La Revelación* que ataca a moral cristã, que a seu ver, impõe ideologias que subjugam a mulher à dominação masculina, assim como outras religiões monoteístas como o judaísmo e o islamismo. Trata-se de uma alusão ao pecado original, e um dos pilares da comicidade de Bassi (2007, p. 83-84) está sustentado no tom irônico com que critica essa moral:

Nesse mesmo momento passam Adão e Eva.

A serpente diz:

– Olá, Deus está lhe enganando; você tem que comer essa fruta ...

Mas não disse aos dois, só disse à Eva. Isso não é lógico. Adão foi criado em primeiro lugar e à imagem e semelhança de Deus. A serpente tinha que ter falado com ele. Mas, não! Falou com Eva. Conclusão, a cobra a considerada mais fraca e mais aficcionada a sua maldade. Isto é discriminação de gênero! Então, a serpente e a mulher vão ambas juntas. Quem sabe até onde elas podem chegar a serpente, tão ecorregadia, e Eva juntas... Em que recônditos lugares penetra a serpente para persuadir a Eva... Uma ideia certamente muito antiga que custa muito superar. Então a serpente disse a Eva:

– Coma a fruta.

E o que Eva faz? Ela sabe que vai morrer, porque Deus a disse isso pelo menos 15 vezes.

– Coma a fruta! – Insiste o bicho.

E que Eva faz? Discute muito? Nããão. Aceita de imediato:

– Sim! Dê-me um pedaço.

– Não só nasceu má e é mau, além disso, é boba!

– Eva come calmamente a fruta e diz a Adão:

– Coma você também.

Leo pega uma maçã e imita Eva comendo com luxúria.

Adão tenta resistir, mas nos olhos de Eva vê que se não come, essa noite não fode. O pobre Adão se encontra diante de uma das decisões mais decisivas de toda a história da humanidade. Por um lado, o Paraíso, Deus, frutas de graça, a conversa com os babuínos... Por outro, foder. Após uma reflexão que dura... três segundos, escolhe foder.

É fácil localizar nesse trecho da sua peça os chistes que visam o desmascaramento e desnudamento da sexualidade. Mas esse desmascaramento está a serviço de outro desmascaramento. Trata-se do enfrentamento da moralidade cristã, e, sobretudo, o desmascaramento do objetivo ideológico principal envelopado na historinha do pecado original: difundir a ideia de que Deus concebeu a mulher em função do homem, para atender as suas necessidades e a partir de uma parte

do corpo masculino – sua costela – e com essa história estabeleceu a grande narrativa que orienta, legitima e sustenta uma cultura que subjuga a condição feminina à masculina. Na introdução do texto do espetáculo *La Revelación*, Bassi (2007) define tanto a sua teoria de comicidade quanto assume os propósitos políticos e filosóficos de sua peça. Ou seja, expõe a quem ela se dirige e com que objetivos. Defende o laicismo, os valores da ilustração e a liberdade de escolha com as armas da razão e o humor contra a impunidade teológica e dogmática das grandes religiões monoteístas, o cristianismo, o judaísmo e o islamismo, onde localiza fontes e forças repressoras e opressoras onipresentes e crescentes na atualidade.

Além de empregar a sua comicidade com a técnica do chiste e o humor com eficácia, Bassi (2007, p. 15-16) registra a sua concepção dessa técnica e do processo que se dá nos seus espectadores, ou seja, teoriza a sua técnica e o processo psíquico gerado pelo efeito cômico que ocorre no espectador. Trata-se da delicada alquimia psicológica que se produz na mente de quem está a ponto de rir:

Para que haja a transformação do sorriso em risada se necessita de uma faísca, que catalisa a reação. É um momento muito complexo, onde o que começa sendo divertido para a razão termina contagiando todo o corpo, fazendo o cérebro perder o controle de suas emoções. É também, um momento de grande vulnerabilidade daquele que ri porque a sua mente deixou sua vigilância, está indefesa, baixou a sua guarda. Por isso, para se render ao riso, a pessoa busca instintivamente sinais que suprimam a tensão, mostras de cumplicidade, e o cômico, consciente dessa necessidade, lança com sutileza provas de confiança de sua presença. Em primeiro lugar, tenta convencer ao público da sua completa sinceridade e espontaneidade na hora de compartilhar com ele sua alegria, explicando as suas piadas como se o espectador fosse um amigo íntimo a quem conta elas pela primeira vez. Este esforço para ocultar o que há de trabalho e criatividade por debaixo da comicidade e manter assim a magia do riso é uma das grandes contradições nesta profissão. Além disso, quando alguém se entrega, como eu, ao humor bufonesco, a mensagem subliminar de não agressividade que mandamos para pacificar as resistências psíquica contra o riso, implica uma

relação mais complexa, e talvez até mesmo perversa: a humilhação de nosso próprio ego.

O entendimento de Bassi (2007) parece conter todos os elementos da teoria dos chistes de Freud (1960), a condição do espectador de portador de uma mente vigiada por valores, resistências psíquicas que devem ser relaxadas ou desarmadas por uma técnica que sirva para catalisar a reação de prazer do sorriso em gargalhada. Colocar-se como amigo íntimo do espectador para criar uma cumplicidade com seus interlocutores. A condição que Bassi (2007) adiciona é que quando o chiste é enunciado por palhaços e bufões, os mesmos se colocam como objeto do riso de modo a deliciar a sua plateia, humilhando o seu próprio ego. O riso como um movimento de reação que se inicia no cérebro, portanto afeta nossos mecanismos de julgamento, e em seguida contagiam o corpo. O riso atesta que o cérebro perdeu o controle sobre o corpo. Nesse sentido poderíamos acrescentar que, em últimas instância, o riso seria uma manifestação de prazer de um corpo se sentindo livre do controle do cérebro. Quanto mais o corpo se sentir livre do controle do cérebro maior o prazer do riso.

Mas qual seria o princípio comum das fontes de prazer geradas nos ouvintes dos chistes? Freud (1960) acredita que haveria uma taxa mais alta de prazer nos chistes que burlam as inibições internas, pois estas demandam uma despesa de energia psíquica maior. Então o efeito de prazer está ligado a um princípio de economia de despesa psíquica que liberada da sua função repressora se torna uma energia disponível. O riso parece ser produto de um reinvestimento irresistivelmente empregado para sinalizar a satisfação da condição adquirida e pelo reconhecimento da energia tornada disponível com a experiência de remoção das interdições morais e sociais, empreendidas pelo efeito dos chistes. Inclusive, o prazer do reconhecimento de algo familiar está na base da maioria dos chistes verbais, seja por técnica de unificação, uso múltiplo da mesma palavra, modificações da mesma palavra, modificações de expressões familiares, alusões e comentários à atualidade. Já na maioria dos chistes conceituais se trata de um prazer no absurdo

e *nonsense*. Nessas, o que está sendo subvertido e subornados são as restrições do pensamento lógico e nosso prazer ligado ao alívio da compulsão da crítica. Assim, as técnicas produzidas por esses chistes nos dão acesso ao antigo prazer de brincar irracionalmente com as palavras, atitude que somos obrigados a abandonar ao atingir a idade adulta cuja norma é regida pelo senso crítico.

Podemos entrever dois princípios que produzem o efeito de prazer espiritualizado dos chistes mencionados: o alívio da despesa psíquica existente e a economia na despesa psíquica que se há de usar. Do ponto de vista do efeito no espectador ou ouvinte, o objetivo do chiste é proteger o seu acesso ao prazer contra a sua supressão pela crítica. Por isso, concordo com Mendes quando afirma que é fácil perceber por que não existem chistes não tendenciosos, desinteressados ou inocentes, uma vez que, no mínimo, a sua função é subornar o julgamento crítico do ouvinte de modo a lhe proporcionar prazer. Ela argumenta que, no caso de um adulto perceber uma incongruência ao observar crianças falando ou brincando, trata-se de um chiste inteiramente feito pelo ouvinte.

Gostaria de salientar que não são poucos os momentos de improvisação durante a apresentação de palhaços em que algo ocorre em sua relação com objetos, obstáculos e situações que produzem um efeito cômico, apesar de terem sido claramente gerados por um acidente e não por uma intenção. Ricardo Puccetti, durante oficina ministrada em 1999 em Salvador, nomeiou essas ocasiões de presente dos deuses, mas advertiu que os palhaços não devem contar com essa ajuda divina. Na maioria das ocasiões, a dramaturgia do palhaço é construída de modo a propiciar ao espectador o prazer de sentir que está vendo algo que de fato está se desenrolando naquele exato momento, mantendo invisível o imenso arsenal técnico que está sendo empregado para obter aquele efeito. Esta é a chave da clownaria clássica de Nani Colombaioni, como vimos.

E a relação entre a palhaçaria e a comédia? Se olharmos de perto o nível dramático da palhaçaria, encontramos inevitavelmente uma série de procedimentos, estratégias, técnicas e dispositivos de composição similares e equivalentes aos empregados nas comédias.

Diversas formas cômicas se desenvolveram e se multiplicaram. Embora a comédia e formas cômicas tenham hoje avançado na sua credibilidade nos campos de batalha da academia, o *status* do chamado teatro sério ainda pesa sobre o teatro cômico.

No meu uso de teorias do riso não estou avaliando os vários argumentos mobilizados para descrever e analisar o fenômeno do riso em si. A sua função social, processos psicológicos, seus significados filosóficos, seus efeitos e meios de produção apenas interessam a este trabalho quando estão vinculados à palhaçaria. Os pensamentos que formam a base dessas teorizações são as teorias da superioridade e degradação de Thomas Hobbes, teorias da incongruência do século XVIII, teorias do alívio (Herbert Spencer e outros), e as teorias sociais de Bergson (1987), Freud (1960) e Michael Billig (2005). A teoria da superioridade, basicamente, vê no riso principalmente uma reação que resulta de uma visão de escárnio e degradação pelos outros, trata-se de um movimento de hostilizar quem reconhecemos como alteridade. Já no século XVIII podemos encontrar diversos autores tentando recuperar valores positivos no riso elegendo o humor, o *wit* e o elemento da incongruência de ideias como o principal vetor de compreensão do fenômeno do riso. As teorias do alívio têm em comum estarem enraizadas em ideias fisiológicas sobre a excitação e liberação de energia nervosa. Essas teorias não precisam ser vistas necessariamente como excludentes, a meu ver, elas apontam para aspectos e perspectivas relevantes sobre o que ocorre nos processos psíquicos e da imaginação das plateias em apresentações de palhaçaria e guardam uma especial função de espelhar como se pensava o riso nas épocas e lugares históricos em que estas concepções e teorias foram formuladas.

Em sua revisão das principais teorias do riso, Billig (2005) dá uma atenção especial ao elo que liga o riso ao ridículo enquanto crítica social do humor. Sua crítica é particularmente contundente porque examina a dimensão negativa do riso, o que o obriga a investigar mais criticamente o papel do ridículo no riso. O papel de expor uma imagem ridícula de si mesmo é central para o palhaço. Os palhaços subvertem o princípio negativo do ridículo por meio de sua especial

técnica cômica, incorporando em seu próprio corpo a imagem dessa carga dolorosa, porém dão à ela outra trajetória, mais positiva e prazerosa, transformando as predisposições cognitivas dos espectadores. É esta operação que se apresenta aos nossos olhos como um paradoxo, com toda a sua ambiguidade e ambivalência. Sem a realização dessa operação e a produção desse efeito no público, dificilmente o palhaço desenvolveria uma perspectiva profissional. Todavia, um olhar crítico sobre a palhaçaria não deve atentar unicamente para seus efeitos, mas se estender de como ela obtém sucesso a como falha nos efeitos que busca obter.

Na relação das ações dos palhaços com as plateias arrisco afirmar que o ridículo tem sido ingrediente nunca ausente. Entendendo o ridículo na sua definição mais próxima do latim, *ridiculu*, aquilo que provoca riso ou escárnio. Do ponto de vista do palhaço, não se trata de buscar necessariamente fazer e dizer coisas ridículas, mas quando alguém está trabalhando com palhaçaria no palco não deve temer ser visto como ridículo, ou interditar ações suas que possam ser vistas como ridículas, pois é precisamente neste ponto onde reside a sua melhor oportunidade de obter o êxito cômico. Palhaços expõem o que as pessoas geralmente preferem esconder porque têm vergonha e medo de serem julgadas. Sua habilidade em se permitir uma exposição ao ridículo será um fator chave para guiar a eficácia do seu trabalho de palco e construção de seus números.

Esse lugar onde se encontram o riso e o ridículo é rico em conexões com a palhaçaria e com alguns aspectos das teorias do riso. Ao falar da importância do riso como reação que os palhaços anseiam caçar nas suas plateias, não estou dizendo que o objetivo último de todo palhaço seja unicamente obter o riso, custe o que custar, embora para alguns este seja o caso. Mas o riso atesta a eficácia técnica do efeito cômico. O motivo por que se ri guarda relação com diversos elementos que vão além do próprio número e cada apresentação do palhaço envolve conteúdos poéticos e artísticos que vão além do riso. No entanto, a reação humana de riso da *performance* do palhaço é lido, por ele, como um sinal físico que informa a dinâmica da recepção e, às vezes, pode

servir para medir o grau de engajamento da plateia e intensidades de impacto que a sua apresentação está obtendo. O riso, para o palhaço, se tornou uma medida e um medidor orgânico, que expõe como valores, molduras mentais, morais, políticas e imaginárias se movimentam nos processos de recepção das plateias no momento da apresentação.

Ainda aproveitando o debate aberto ao público após a apresentação do espetáculo *A Wonderful World*, no London Mime Festival (2008), alguém da plateia perguntou se eles pensavam que palhaço era uma forma de arte que estava morrendo, ao que Philippe Martz, um dos dois atuantes, respondeu que acreditava haver ciclos da arte – “há um ponto em que certo tipo de palhaço tem que morrer para que outro nasça.” (MARTZ, 2008) Mesmo que palhaços venham a se extinguir, como aconteceu a diversas formas cômicas, sempre haverá uma figura cômica disposta a caçar o riso de outros seres humanos, e os que conquistarem fama com essa prática se tornarão os cômicos do seu tempo, das suas comunidades, cidades e sociedades. Se não for um bufão, um grotesco, um jogral (*jester*), trejeitadores, um bobo da corte, um Mateus, um Arlequim, um Hotxuá, um palhaço, haverá um mendigo, um excêntrico, humorista, um *stand-up-comedian* ou um comediante físico e outros tipos de comediantes e formas cômicas que ainda estão por vir.

Os dispositivos cômicos, sua função e modos de afetar o espectador irão mudar inevitavelmente, mas mulheres e homens sempre necessitarão de estímulos para liberar o riso, para produzir um relaxamento de seus valores, inibições e interdições internas e restrições sociais. Se esse estímulo cômico serve ao propósito de disciplinar e sublinhar o que deve ser considerado um comportamento socialmente apropriado, é uma questão polêmica que vem sendo debatida por diversos pensadores. Billig (2005), por exemplo, aponta que embora possa ser teoricamente útil estabelecer uma distinção entre um humor disciplinar e outro rebelde, ou entre um humor repressivo e outro contestador, em geral é muito difícil, na prática, classificar sem ambiguidade uma peça em particular como pertencente a uma espécie de humor ou outra. Para fazê-lo, segundo o autor, outras questões

éticas, pessoais e ideológicas devem ser consideradas. Mas a própria existência de códigos de comportamentos aceitos como socialmente sérios, definitivamente, é uma das condições para uma apresentação cômica funcionar. Nessa afirmação, Billig, (2005, p. 211) mostra o grau de complexidade a que esta questão pode chegar:

Aqueles que riem talvez imaginem que estão ousadamente desafiando o *status* quo ou estão transgredindo rígidos códigos de comportamento. Em seu meta-discurso do riso eles podem reivindicar que ocupam uma posição de rebeldia. No entanto, as conseqüências de tal humor podem ser conformistas em vez de radical, disciplinador em vez de rebelde. No assunto do humor, pode muito bem haver uma disjunção entre experiência e conseqüência, de modo que o que é experienciado como um humor rebelde possui funções disciplinares.

Já com relação ao tema do comportamento considerado sério e apropriado, em oposição ao não sério e bobo, Willeford (1969, p. 32), no seu estudo sobre palhaços, jograis e suas plateias, sugere que a diferença entre bobos e não bobos só pode ser dissolvido parcialmente:

O bobo pode, de fato, aparecer no palco, mas se o faz ele dissolve parcialmente a distinção entre bobos e não-bobos, entre ele e nós. Estas distinções só podem ser dissolvidas parcialmente, ou podem ser dissolvidas completamente apenas durante alguns momentos a cada vez; se fossem totalmente dissolvidos seríamos muito tolos para achar qualquer coisa de excepcional sobre o fato de que um bobo é um bobo. A nossa atenção não focaria mais nele. No entanto o fato da tolice dentro de nós é tão essencial para a nossa participação no show do bobo como a aparência de alguém que reconhecemos como um bobo.

Sempre haverá pessoas expressando comicamente uma vigilância perante atitudes consideradas ultrapassadas e automatizadas por meio de processos culturais de condicionamento e de naturalização. Determinadas atitudes perante a vida social são consolidadas através de processos de aculturação; no longo prazo, a experiência da educação formal; ao longo da vida adulta, a formação de códigos sociais considerados apropriados e continuamente renovados, atendendo a interesses políticos, econômicos e institucionais que dominam os diferentes

ambientes. Certos palhaços têm sido responsáveis por denunciar a arbitrariedade de padrões de comportamentos pré-concebidos, exporem nossos preconceitos, nossas fragilidades com humor e convidar a nos desarmar de nós mesmos e sermos menos defensivos com os outros. Vemos através das suas encenações e falas como cada palhaço aponta para inclinações de humor diferentes, por meios artísticos distintos, acionam questões e temáticas de acordo com seus interesses pessoais e ou da tradição à qual pertencem.

Na Inglaterra, o termo *wit*, sem equivalente em português, designa uma forma de humor que subentende uma comicidade inteligente, sagaz, rápida e refinada. *Wit* se tornou um tema em si, que recebeu muita atenção de pensadores ingleses no século XIX. Robert Bernard Martin (1974), por exemplo, escreveu sobre o triunfo do *wit* na Inglaterra desde a comédia vitoriana. O trabalho de Martin (1974) retrata a teoria cômica vitoriana como uma mudança de sentimento para pensamento, uma preferência da comicidade intelectual e seca do *wit* sobre o humor caloroso e simpático. Richard Boston é outro autor que publicou em 1974, mesmo ano da publicação de Martin sobre o tema do riso. Ele denota que o significado original de *wit* estava relacionado com saber, consciência, intelecto, faculdade da razão. Mas logo seu sentido evoluiu para significar rapidez da mente e habilidade de expressar as coisas de modo claro e interessante. Enquanto isso, a história da palavra humor é relacionada à palavra latina *fluidus*, e na Idade Média era usada no sentido fisiológico para descrever as secreções corporais que eram usadas para determinar o caráter e o temperamento de um homem. Boston (1974) reconhece que *wit* e humor são raramente encontrados isolados um do outro, mas, se fosse usar uma distinção, definiria o humor como aquilo que é observado, enquanto *wit* seria originado no observador. Enquanto o humor seria uma questão de observação, o *wit* seria uma expressão.

Não me parece tão vantajosa a iniciativa de isolar os sentidos de *wit* e humor para o estudo da palhaçaria, pois esta abrange as duas qualidades de comicidade. Além do mais, cada artista opera diferentemente, e sua astúcia e humor são empregados com diferentes doses

em cada número, e até mesmo em cada apresentação. Mas o que é mais problemática, como já vimos, é a noção difundida, entre muitos autores, de que o efeito do riso apenas se manifesta quando acompanhados de certa anestesia do coração. Já discutimos esse tópico acompanhando a argumentação de Bergson (1987), e por ora, quero pontuar que nesse debate me posiciono ao lado de Disher (1925) e Mendes (2008), entre outros, em vez de Bergson (1987) e outros, que acreditam que todo riso deve vir, necessariamente, acompanhado de uma anestesia do coração:

Então um forte elo entre emoção e riso não pode ser acidental. [...] Não há verdade na teoria acadêmica que o riso aflora num estado de desapego. Por concentrarem-se no *wit*, rejeitando outras causas mais palpáveis do riso, os professores têm estudado o assunto de trás pra frente, e chegaram a conclusão absurda que qualquer tipo de riso que não se adéqua com suas fórmulas do *wit* não são riso. (DISHER, 1925, p. 8)

Acredito que mesmo quando alguém ri com a metade de um sorriso, talvez não signifique que o coração esteja engajado pela metade, pode significar que o sentimento do coração está escondido pela metade da visão dos outros. Não parece muito preciso definir o humor como intelectual porque haveria um distanciamento emocional. As pessoas não riem de tiranos e ditadores sujeitos a sátira e expostos ao ridículo porque não nutrem sentimentos por eles, mas na maioria das vezes, por precisamente nutrir por eles fortes sentimentos de hostilidade que são liberados pelo riso. Já vimos como a teoria de Freud sobre o trabalho do chiste, sua técnica, propósitos e efeito de prazer nos ouvintes, deixa claro o processo em andamento aqui.

Outra questão problemática diz respeito a como a intensidade do riso pode ou não servir para medir o engajamento das pessoas na apresentação. Precisamos ser cautelosos ao afirmar que o engajamento da plateia é maior se ela ri mais alto e mais longamente em um país do que em outro. Por exemplo, presenciei uma reação de riso mais alto e longo no espetáculo *A Wonderful World* em Brasília - Brasil (FestClown - 2007), do que em Londres e Avignon (Festival D'Avignon - 2007). Desconfio que essa diferença informe mais sobre diferentes padrões

culturais e modos de expressão de públicos distintos do que sobre a qualidade de impacto da apresentação sobre eles. Cada cultura tem seu próprio modo de rir e dispõe seu corpo e modos de manifestar sua conexão com o espetáculo.

Embora o termo *wit* tenha sido associado a uma forma de humor mais intelectualizada, em oposição a outras formas mais ingênuas ou intelectualmente menos engajada, no meu entendimento, existe muito *wit* na palhaçaria porque, além de experiências afetivas, existe muita operação intelectual no trabalho do número que consegue surtir o efeito cômico. Se fosse estabelecer uma distinção entre, por exemplo, a comédia de humor e a palhaçaria, não seria assumindo o primeiro como uma forma cômica mais intelectual do que a segunda. Do ponto de vista de quem vê, é possível observar que a palhaçaria se apresenta por uma técnica mais corporal enquanto o humorista emprega uma técnica mais verbal. O que nos permite concluir que o trabalho intelectual do palhaço converge para soluções cômicas que tendem a investir no emprego da sua corporeidade. Ambos, no entanto, se dirigem à mente do espectador porque buscam obter o efeito cômico que depende que uma operação de leitura seja feita, por mais simples e besta que nos pareça. Se o elemento intelectual da leitura – que não quer dizer necessariamente racional – for subtraído da operação cômica do palhaço e for mantida apenas uma presença afetiva, não haveria nem impacto nem movimento algum nas lógicas que habitam o corpo de valores do espectador.

A ideia de que há mais trabalho mental na produção de uma sucessão de ideias enunciadas verbalmente e que muito trabalho de língua implica numa empreitada mais intelectual pode estar baseado numa noção limitada que separa o corpo afetivo do corpo mental. Seguir esse caminho seria levemente subestimar o poder de impacto em nossa percepção por obras tecidas pela inteligência coreográfica de Merce Cunningham, Denise Stoklos e Pina Bausch, por exemplo. Que uma obra seja direcionada à mente do espectador depende tanto das prerrogativas do artista, do poder da sua obra, quanto das disposições do espectador. Em suma, mirar, não significa acertar. Quanto às inten-

ções dos artistas com suas obras, o erro é quase sempre o resultado mais certo. No caso do palhaço, o erro é quase sempre o alvo que está mirando, mas seu erro deve ser exato.

Separar em duas proposições o elemento intelectual e afetivo repousa sobre uma premissa dualística, uma tentação às vezes dirigida por uma estratégia analítica. Este exercício classificatório não é necessariamente o recurso mais apurado para entender o fenômeno do riso ou da palhaçaria. Separar e isolar suas partes não são o único e nem sempre o modo mais apropriado para abordar um fenômeno. Quando se pensa sobre a experiência de recepção de uma plateia de palhaços, não é a ferramenta mais interessante, nem a melhor para perceber e avaliar a tarefa extremamente laboriosa de apresentar e compor um número. Na percepção do dramaturgo Charles Dibdins havia muito trabalho mental na palhaçaria de Grimaldi. Dibdin escreveu que havia muita mente em tudo que ele fazia. Comparou com o famoso ator David Garrick que quando representava um homem bêbado, ficava por inteiro bêbado, já Grimaldi quando fazia o palhaço era palhaço por inteiro. (FINDLATER, 1955, p. 155)

Não é pequena a carga intelectual e afetiva mobilizada pelo palhaço em sua dramaturgia e atuação. Assumir um corpo portador dos sinais do desviado, desvairado e perdedor, do estrangeiro, excêntrico, excluído, marginal e inferior, sem encobrir a carga negativa desses atributos, e ainda empreender uma aceitação prazerosa por sua plateia, significa ocupar o lugar tão privilegiado quanto inoportuno do poder de romper, subverter e reverter o circuito da economia simbólica do seu tempo.

Até que ponto podemos nos apoiar em teorias do riso para compreender a palhaçaria, e quando possível, como essas teorias podem ser relevantes? O vínculo entre palhaço e riso é proposto como um dos ângulos do nosso olhar sob a palhaçaria. Como sugeri, podemos enxergar palhaços como caçadores de riso profissionais. Nesse sentido, pode ser interessante entender as operações da palhaçaria aproximando nossa atenção para como os palhaços extraem o riso de suas plateias. O que é, afinal, esta presa chamada riso, e que relações relevantes podemos estabelecer entre teorias do riso e palhaçaria?

Um contrarresultado desta pesquisa pode vir a enriquecer as teorias do riso, já que a maioria dos teóricos não empreendeu nenhuma pesquisa sistemática, e muitas vezes, sequer fizeram qualquer uso da arte do palhaço como base para as suas análises. A maioria das teorizações do riso tem usado como referência a linguagem – especialmente exemplos do senso comum, análise de conversas, piadas verbais, chistes, comédia e literatura cômica; alguns examinam certos comediógrafos clássicos como Shakespeare, Molière, Rabelais e Aristófanes. Suspeito que um estudo sistemático apresentando a palhaçaria como um fenômeno dramático mais complexo pode ser útil para testar e contestar certas teorias e sugerir novas perspectivas sobre o riso que, às vezes, não se encaixam em nenhum dos pensamentos sobre ele estabelecido.

A esse respeito gostaria de observar que Boston (1974), por exemplo, em seu livro *An Anatomy of Laughter*, se queixa de que Hobbes, Bergson (1978) e Freud (1960) falham em cobrir toda uma área significativa do riso que é o riso da brincadeira lúdica, do prazer e da alegria, da simpatia e amizade do reencontro de velhos amigos, por exemplo. Boston (1974) reivindica que não rimos apenas do obscuro e do agressivo. Concordo e arrisco que se apenas ríssemos destas dimensões isto sinalizaria uma limitação na rica dramaturgia que reside no universo do cômico e da palhaçaria em particular. Porém, é também preciso estar atento, ao menos nos casos de Freud (1960) e Bergson (1987), ao fato de que estão tratando do riso cômico, não do riso de amigos se encontrando, a não ser que esta cena fosse transposta no palco. Ainda que fosse, os mesmos estão buscando princípios que expliquem padrões sociais (Bergson), e padrões psicológicos (Freud). De modo que elegem as ocorrências que se repetem com maior frequência, no interesse de encontrar indícios de tendências comportamentais e obsessões psíquicas.

Nesse capítulo venho discutindo vários aspectos relacionados à como os palhaços operam seu trabalho de ações, isto é, como tecem sua palhaçaria. Nesse movimento, devo sublinhar que a presença da figura do palhaço em seu número carrega um peso decisivo. Isso

reforça o argumento de que boa parte da produção dramatúrgica da palhaçaria consiste em como o palhaço expõe a sua presença ridícula no mundo, gerando reações absurdas em eventos, situações e tarefas ordinárias. Suas estranhas, absurdas ou exageradas reações podem se inclinar ao fantástico ou ao ingênuo, mas podem também assumir uma direção política e crítica. Podem denotar uma tendência lírica, romântica e sublime. Mas podem igualmente revelar uma tendência épica, dramática, rebelde, grotesca e violenta. Isso dependerá das escolhas dramatúrgicas que o artista optou por acionar em seu número, mas também dos processos de apropriação e recepção de suas plateias. Nem sempre haverá a mesma receptividade por diferentes públicos para o mesmo número e o mesmo artista. Embora possamos nos sentir alvo de diversas camadas de abordagens num mesmo show, em geral, a inclinação do humor segue numa determinada direção. Cada número expõe a sua inclinação e o que tem a dizer.

Em quase todas as apresentações de palhaços testemunhamos um ser humano, voluntaria e conscientemente, com tal engenhosidade, a distorcer e esticar, por meio de uma diversidade de artifícios técnicos, o ridículo em níveis absurdos. O ridículo e o absurdo são tão organicamente misturados que perdemos de vista onde um termina e o outro começa, ou qual é dominante em relação ao outro. Paradoxal ou ambigualmente, todas essas apresentações cômicas, embora decerto pertençam claramente ao território do faz de conta, são tão reais – sem ser realista ou naturalista – e quase sempre afetam a recepção das pessoas de tal modo que, como afirma Welsford (1935) sobre a apresentação do bobo, ela “derrete a solidez do mundo”. Aplicando essa metáfora no mundo do teatro, poderíamos dizer que a apresentação do palhaço inexoravelmente derrete a chamada “quarta parede” que existe entre palco e plateia. Em outras palavras, palhaços declaram que compartilham com o público o próprio fato de estar com ele, e raramente escondem que o seu propósito, naquele momento no palco, é precisamente o de entretê-lo.

Para transformar relações ordinárias com as coisas em relações estranhas, absurdas e grotescas com um nível de artifício que permita

saber exatamente por que, ou sentir precisamente quando as pessoas irão rir, o número e o palhaço provam estar bem antenados ao que é considerado senso comum e padrões “normais” de comportamento de seu público. Em outros termos, o palhaço corporifica uma consciência que revela como ele é ciente da manipulação das suas ações físicas no palco como via de comunicação com sua plateia. Ele prova, com a eficácia cômica da sua movimentação cênica, ter assimilado bem, por meios corpóreos, o modo como as suas plateias reconhecem visualmente as imagens dos seus padrões sociais e psicológicos.

Como um observador dotado de sensibilidade extrema para as cenas do seu próprio cotidiano, os palhaços brincam com as técnicas corporais que expressam esses padrões de conduta. Pois o *nonsense* só pode crescer da lama do senso comum. E o absurdo e surreal só pode surtir efeito ao se chocar com a expectativa de normas, normalidade e uma ideia de real e realidade ou naturalidade. Não devemos esquecer que existe uma técnica corporal construída social e culturalmente para muitas ações aparentemente “naturais” nas quais nos engajamos, como cortar um pão, por exemplo. Mauss (1938), escrevendo sobre “as técnicas do corpo”, já nos chamou atenção para o fato de que muitas ações físicas aparentemente naturais e cotidianas são de fato extremamente artificiais, sendo engendradas por processos culturais de longa duração que infundem uma impressão de “naturais”.

Vejamos um exemplo de como um palhaço desenvolve uma ação através da observação de atitudes corporais da sua plateia, quando membros desta são convidados a dividir o palco com ele. Durante uma oficina de *clown* ministrada por Fraser Hooper (2007) (Inglaterra) no *Circus Space*, em outubro-novembro de 2007, perguntei-lhe numa entrevista como manejava a interação com tantos espectadores ao longo de seu espetáculo. Talvez 80 % do show *Strawberry*, que vi encenado no Festiclown Compostela (FESTIVAL INTERNACIONAL DE CLOWN DE GALIZA, 2007) era feito de interação com alguém da plateia. Ele respondeu:

— Isto ocorre pela pratica de muitos shows. Especialmente na estação do verão quando estou trabalhando a maioria dos dias. Eu fico mais interessado em uma parte do show do que na outra e eu realmente puxo aquela rotina para ver aonde mais posso levá-la. Isso é encontrado a partir de improvisação, então a improvisação se torna o meu material. A outra coisa que acontece é que cresce o poder de saber o que a plateia vai fazer. Porque a situação já ocorreu. Por exemplo, eu costumava fazer uma rotina onde eu erguia meu braço direito no ar e frequentemente havia uma criança ao meu lado. Eu os fazia colocar o braço direito no ar e depois eles deveriam por seu braço direito no umbigo. Então eu os fazia juntarem tudo num gesto de cumprimento. Mas meu braço direito ia para cima e eu olhava para eles e ficava em pé bem próximo deles e por isso seu braço esquerdo se erguia. Então a única coisa que tinha a fazer era não olhar. Meus olhos se mexiam. Eu costumava olhar. Mas depois a única coisa que precisava fazer era pensar sobre a coisa. Depois de um tempo você pode deixar a plateia ver o padrão em vez de mostrar exatamente onde olhar. Se você apenas pensa, a plateia se sente mais inteligente. Então eu mudava de braços. Eu erguia meu braço esquerdo e a criança via que mudei de braços então ele erguia seu braço direito. E então a plateia via o jogo e o engano de uma criança. Eu acho que usei aproximadamente dez minutos antes que conseguíssemos colocar na sequência. Mas tudo vem de se eu fico próximo o suficiente da criança, eles não podem mexer este braço, é mais confortável mover o outro braço, mas tudo parece que veio deles, parece uma rotina fresca, mas de fato acontece.



Figura 16 – Fraser Hooper em número interativo no espetáculo *Insideout*, Londres, 2008.

Foto: Demian Reis (2008)

Hooper (2007) observou como as crianças reagiam ao seu jogo quando dividia seu espaço com elas e com o tempo notou que quando ele lhes pedia para imitá-lo elas erguiam o outro braço porque estavam próximo demais dele. A partir dessa constatação, Hooper elaborou uma reação a esse “problema” de comunicação com as crianças. Elas então ganham a condição de parceiras do palhaço, sujeitas ao riso da plateia que entende que todo o jogo foi montado pelo Hooper (2007). A não comunicação ou o desentendimento entre o palhaço e a criança se tornou tema explorado em mais de dez minutos de improvisação.

A ação física do palhaço mexe com a percepção das pessoas de tal modo que conduz seus sentidos a uma lógica não habitual, e com uma intensidade tamanha que induz ao riso. Ao final, plateia e palhaço compartilham uma experiência em que atitudes corporais e expectativas de como essas atitudes devam ser conduzidas são expostos comicamente. Em conjunto, palhaço e plateia expõem suas expectativas no momento

preciso do riso durante a apresentação. O riso é a evidência física de que as pessoas estavam conectadas e se divertindo com esta experiência de exposição e quebra de expectativas num momento particular preciso. Esse é um momento prazeroso. Não estou mencionando esta última consideração casualmente. Quando adoto o termo prazer nessas reflexões não estou operando com a sua conotação sexual. O fato de que associações conscientes e inconscientes do ato sexual nos dar prazer é irrelevante para a finalidade da minha argumentação. Embora podemos considerar que o riso é quase sempre um sinal de prazer, nem todas as conexões entre riso e prazer tem relação com a sexualidade.

Ao desdobrar por que e como o riso está relacionado ao prazer, Freud (1960) fez apontamentos pertinentes em seu estudo sobre os chistes e sua relação com o inconsciente, como vimos. Freud (1960) tem uma definição simples de riso que pode ser muito útil. O riso tem sua origem orgânica na infância, o sorriso com que o bebê nasce neurologicamente apto para sinalizar que está satisfeito com a quantidade de leite materno que bebeu. Após alguns meses, a criança desenvolve musculatura suficiente para manifestar o riso. O que importa é que o sorriso é o único recurso corpóreo disponível para sinalizar o prazer da satisfação:

De acordo com o que sei, a expressão característica do sorriso, que torce nos cantos da boca, aparecem primeiro no infante quando nos seios ele está satisfeito e saciado e deixa os seios para dormir. Aqui há uma expressão genuína das emoções, pois corresponde a uma decisão de não tomar mais nutrição, e representa como se fosse um 'basta' ou talvez um 'mais do que basta'. Este significado original de saciedade prazerosa pode ter trazido o sorriso, que é a final o fenômeno básico do riso, em sua posterior relação com processos de descarga prazerosos. (FREUD, 1960, p. 146-147)

Uso a definição de Freud (1960) da ação física do bebê sinalizar prazer e satisfação como a minha noção do significado emocional do riso: um sinal de que o espectador acessou prazer e manifesta esta satisfação fisicamente através do riso. A natureza do riso cômico, por vezes, como frizou Mendes (2008), parece uma espécie de concessão

de retorno ao prazer do patrimônio da infância. Acho interessante notar que, de todos os cômicos, o palhaço sempre é eleito como a preferência obsessiva das crianças. Será esse o riso de quem não quer deixar a pátria de prazer que a infância assegura? De todo modo, em geral, a lógica espetacular dos palhaços, parece conseguir se comunicar tanto com o público adulto quanto infantil.

Mas voltando para os adultos, para estimular esse prazer cômico com êxito, a apresentação do palhaço deve ser poderosa o suficiente para atingir a percepção da plateia com uma eficácia tal que consiga suspender diversas inibições mentais, isto é, defesas e restrições impostas pelo cérebro mediante longo processo de aculturação, experiência social que resulta numa arquitetura de censuras psíquicas pessoais. A esse respeito é interessante a noção que Bassi (2007) traz de que um dos efeitos do riso é que o cérebro perde o controle sobre o corpo ou, dito de outro modo, o riso liberta o corpo do controle consciente do cérebro. Que o prazer do riso cômico, na fase adulta, seja acessado por um mecanismo de desnudamento de natureza social, sexual, política ou moral vai depender, em última instância, do impacto do material da apresentação sobre sua plateia.

Para assegurar que o ciclo de prazer cômico se complete, uma série de condições deve ser criada tanto no atuante quanto no público. Uma dessas condições é que este deve atingir certo grau de relaxamento para poder liberar o riso – algumas teorias fisiológicas inclusive definem o riso como uma liberação de tensão psicofísica. Pode-se seguir ao longo do show uma dinâmica que alterna relaxamento e tensão, mas a plateia deve estar num estado receptivo suficiente para desenvolver alguma medida, se não de simpatia, ao menos de empatia com o atuante, mesmo que esse seja um bufão e atue nos acordes do palhaço antagonista. A simples presença do palhaço pode provocar a resistência da plateia. Com relação a esse aspecto da tensão, as observações de Avner Eisenberg, registradas em vídeo durante uma das suas oficinas de *clown*, são interessantes: o encontro do ator com o público une duas cargas de tensão de modo que, se o ator comunica medo, o sistema de recepção da plateia se fecha, pois ela assimila as emoções do ator. Para

lidar com esse fator, Eisenberg se apoia na respiração como técnica para descarregar essa tensão, diluindo assim a tensão dos espectadores. (A DISCOURSE....., 2004)

O estado de receptividade da plateia da qual falamos depende, por outro lado, da sua mente ser endereçada com clareza. Se os dispositivos empregados no número não são efetivos na recepção do espectador, esse não pode embarcar na trilha das lógicas capazes de suspender suas inibições e conseqüentemente liberar o prazer do riso, seja esse o prazer do jogo com as palavras, o jogo com formas de pensar ou outros jogos que brincam com formas de encenar e encarnar imaginários. O mesmo ocorrendo com o efeito das piadas, chistes e outras fontes de riso, como o jogo com a ideação. Para Freud (1960), chistes obscenos, por exemplo, são fontes de prazer via abordagem cômica. No ato de ouvir e contar chistes tendenciosos, os adultos visualizam o ato sexual para satisfazer seus impulsos de tocar nos órgãos genitais do parceiro desejado. Mas mesmo chistes de cunho hostil possuem, entre as suas condições técnicas, o elemento de acessar prazer:

Um chiste irá nos permitir explorar algo ridículo em nosso inimigo que não poderíamos, devido aos obstáculos no caminho, trazer adiante abertamente ou conscientemente; uma vez mais, então, a piada *irá evadir restrições e abrir fontes de prazer que se tornaram inacessíveis*. E irá ainda subornar o ouvinte com sua concessão de prazer em tomar nosso partido sem nenhuma investigação muito aproximada, assim como em outras ocasiões nós fomos subornados por piadas inocentes de modo a sobre-estimar a substância de uma afirmação expresso chistosamente. (FREUD, 1960, p. 103)

Para Freud (1960), acessar prazer é um dispositivo técnico não apenas relacionado a chistes tendenciosos e hostis, mas também aos inocentes. Isto se dá porque, em todos os casos, o chiste serve ao propósito de providenciar uma economia do dispêndio de inibições, no julgamento crítico e moral e outras formas de supressão que iriam demandar a engrenagem do pensamento crítico habitual para produzir a sua compreensão. Essa economia de dispêndio é responsável pelo efeito prazeroso da maioria dos chistes. A economia de despesa em

inibição ou supressão parece ser o segredo do efeito prazeroso das piadas tendenciosas e esses efeitos perpassam também nos mecanismos de prazer dos chistes inocentes.

EXPOSIÇÃO COMPARTILHADA

Dizer que há uma experiência de exposição de padrões de pensamentos e expectativas compartilhadas não é afirmar que necessariamente a plateia está de acordo com as tendências do palhaço. Por exemplo, em diversas ocasiões Grimaldi atuou como um ladrão, os espectadores riam e amavam vê-lo agir desse modo, o que não significa que aprovassem o furto. Aqui está o que uma testemunha ocular, W. J. Thoms, teve a dizer sobre as apresentações de Grimaldi nesse aspecto:

Ele era o próprio galã dos ladrões – o furto se tornou uma ciência em suas mãos – você perdoava o roubo pelo humor com que era perpetrado. Ele abstraía uma perna de carneiro da bacia de um açougueiro, com tal leveza de espírito indiferente – ele jogava uma estupidez roliça em seu semblante, enquanto astúcia de observação espreitava em seus olhos semicerrados – ele extraía um relógio, ou um lenço, com tal devoção para a tarefa – e, no entanto, mantinha um olhar precavido na vítima de sua trapaça – ele parecia tão imbuído do espírito da especulação, que você via nele, meramente como uma porção da sua natureza, e para o qual ele não era acusável ou responsável. (DISHER, 1925, p. 101)

Disher (1925, p. 101) adicionou que “Suas plateias eram forçadas a duvidar se a honestidade não seria uma espécie de preconceito.” Se recorrermos aos espetáculos de punição da justiça inglesa existentes no tempo de Grimaldi, aos nossos olhos de hoje, se tratava de um período que apresentavam entretenimentos brutais. Apesar de haver um declínio de sentenças de mortes a partir de 1750 em Londres, podemos registrar que na Inglaterra do século XVIII como um todo, execuções públicas ainda eram um modo muito popular de se passar uma tarde, uma média de três a seis enforcamentos em cada província

(county) realizados duas vezes por ano. (HAY et al, 1988, p. 57) A espetacularização da punição era estratégia de inibição e disciplina moral corrente dirigida à massa trabalhadora desprivilegiada, homens eram suspensos por correntes em locais especificamente definidos para tais espetáculos. Sujeitos famintos eram transportados por roubarem pão enquanto indivíduos impopulares considerados ofensivos eram apedrejados até a morte em troncos e no pelourinho. (FINDLATER, 1955, p. 26) A maioria das sentenças de morte do período em que Grimaldi viveu era decorrente do crime de furto.

De todas as ofensas, a maior delas era o atentado a propriedade. Apesar de não haver uma polícia regular, a elite proprietária possuía um enorme arsenal de leis para ameaçar e intimidar os ladrões com o chicote, o exílio, a prisão e a forma de punição mais temida: a pena de morte. Ironicamente, uns dos locais de ação predileta dos ladrões de bolso eram durante as sessões públicas de enforcamento. De fato, segundo o historiador Hay e colaboradores (1988, p. 18), uma enxurrada legislativa visando proteger a propriedade e punir quem a ameaçasse era um dos fatos da Inglaterra do século XVIII. A Gloriosa Revolução de 1688 estabeleceu não a liberdade dos homens, mas a liberdade dos homens com propriedade. Seu apologista, John Locke, declarou que o governo não tinha outra finalidade se não proteger a propriedade. Mas propriedade e riqueza não existem fora de um contexto social, assim como o furto só pode ser definido no interior de uma gama de relações sociais e as conexões entre propriedade, poder e autoridade são tão próximas quanto cruciais.

A política de terror, pela via das leis criminais, era um dos instrumentos ideológicos que a elite governista usava para impor sua autoridade, proteger sua propriedade e manter o seu poder sobre a massa trabalhadora não proprietária. Isso não significa que a execução exemplar de vilões da nobreza não tenha ocorrido, e que muitos pequenos proprietários e lavradores tenham usado dessa mesma lei para condenar usurpadores que lhe saquearam, mesmo porque, os grandes proprietários possuíam muito mais condições de proteção de seu patrimônio, estando muito menos expostos ao ataque. Mas é

importante frisar que os membros que compunham o júri e os que eram indicados como juizes, necessariamente tinham que ser grandes proprietários. Quem controlava a instituição das leis criminais eram os membros da monarquia, aristocracia, pequenos proprietários e alguns mercadores, ou seja, três por cento da população.

Parece-me apropriado resumir aqui um dito de Timothy Nourse (HAY et al, 1988), que expressou uma crença da pequena classe proprietária da primeira metade do século XVIII: que três coisas devem sempre ser mantidas abaixo: um cão de guarda, um cavalo e um *clown*. Para ele, sendo o *clown* o animal mais infeliz dos três. Esses, para ele, se tocados com gentileza nos picam, mas sendo apertados com força são inofensivos. Essa referência ao lugar e o modo como tratar um palhaço deve ser localizado como apenas a expressão de uma das vozes e olhares da pequena classe proprietária, sedenta em se firmar como uma elite. Ela não representa um olhar do conjunto desta classe sobre esta figura. Por outro lado, esse comentário, não parece ser dirigido ao palhaço que identificamos como profissional das artes cênicas que começa a se definir na virada do século XIX, com a proliferação de casas de entretenimento, teatros e cabarés nos centros urbanos como Londres e decisivamente com o advento do circo, dos quais Philip Astley é considerado um dos pioneiros. Mas não devemos ingenuamente considerar que essa noção do emergente inglês representa uma voz isolada da percepção do lugar social do palhaço, e toda a carga pejorativa e de baixo *status*, como sabemos, vem acompanhando a história da maioria dos palhaços fielmente.

Voltando para nosso palhaço profissional Joey Grimaldi, esse não ignorava a moralidade dominante, ou as leis criminais que vigoravam em seus dias, como entrevemos em suas *Memoirs*. Mas ele era capaz de compartilhar com suas plateias o próprio ato do furto com tamanho humor físico, demonstrando estar tão enfeitado de fissura, com tanta devoção para cumprir sua tarefa – e ao mesmo tempo mantendo uma vigilância maliciosa sobre a vítima da sua trapaça, que embalava a todos no riso. Agora, se pensarmos no roubo do mesmo modo como é praticado hoje ou em qualquer tempo, sabemos que, quando não

se trata de assalto a mão armada, o ladrão não quer que a sua vítima tome conhecimento e flagre o seu ato de furto, e nem que haja outras testemunhas. Então partimos de uma noção consensual de que o ladrão quer esconder sua ação de roubar de qualquer testemunha possível, por motivos óbvios. Oferecer tanta visibilidade a uma ação criminosa, que em condições normais esperaríamos ser uma ação executada com extrema discrição, compõe um quadro que nos impõe de imediato uma estranheza: um homem no palco dividindo com a plateia a sua ação de furtar e também demonstrando que tem os olhos na vítima. Grimaldi brinca com as pessoas com seu jogo de furtar, denuncia uma meticulosa teatralização do crime e quanto mais detalhes cênicos oferece no seu ato de furto, mais delicia o seu público.

É o clássico uso do dispositivo do jogo na abordagem de suas plateias. Em seu livro sobre uma exploração prática da comédia física, John Wright vai além, explicando que palhaços declaram que estão sustentando uma situação de jogo e oferece o exemplo da sua experiência como espectador da palhaça brasileira Angela de Castro (WRIGHT, 2006, p. 45-46):

Palhaços também declaram o jogo toda hora. Veja Angela de Castro fazer uma entrada, e ela vai provavelmente andar um passo ou dois, olhar em volta, e então olhar para a plateia, o suficiente para dizer, 'Até aqui tudo bem'. Então ela pode ver uma cadeira, e então irá nos olhar de novo, como quem diz, 'Olha para aquilo', depois ela provavelmente irá andar para a cadeira, e sentar, e olhar para nós de novo, 'Perfeito'. Cada pequena ação é declarada como um jogo. Se ela pensasse que alguém teria perdido algo, ou se alguém iria rir, ela provavelmente iria parar e jogar o jogo novamente. Uma vez que o jogo foi declarado, a plateia reconhece que você está jogando e tudo parece que está realmente acontecendo. Por que está. Você está jogando. Em vez de suas ações terem valor pelo seu potencial de ilusão, terão o valor do que são. A força das suas ações em vez de estarem no que implicam simbolicamente está no que expõe a partir da lógica do jogo reconhecido pela plateia. Quando o palhaço declara o jogo ele o faz de modo a exercer um efeito na plateia.

Grimaldi demonstrou uma consciência aguda de como criar uma situação de jogo na relação que entretinha com a sua plateia. Ele sempre mantinha um olho na fantasia e outro na realidade, nunca permitindo que ela esquecesse por muito tempo que a apresentação era um jogo e que os espectadores estavam jogando também. (DICKENS, 1968) O fato de Grimaldi ser conhecido como um palhaço posicionava-o num lugar carregado de uma potência simbólica que lhe permitia se divertir com a sua interpretação de ladrão, a ponto de denunciar toda ambivalência, arbitrariedade, irreverência e transgressividade da imagem dessa figura, de modo a deixar transparecer quase uma desconsideração e um desrespeito com a moralidade e costumes estabelecidos. A posição simbólica do palhaço é de livre acesso a fantasias e desejos, como a criança é livre dos constrangimentos sociais que recaem tão pesadamente sobre o mundo de responsabilidades e expectativas dos adultos.

Sobre a carga ambivalente inscrita na atitude adulto-criança do palhaço, Willeford (1969) discorre que o bobo age frequentemente como uma criança, na medida em que seus objetos de desejo e aversão não combinam com os padrões de valores de adultos responsáveis e, por vezes, não parecem encaixar em nenhum padrão. É nesse sentido que é intrínseco ao bobo o impulso antinatural ou anticultural da criança. Essa disposição chega a um ponto de ambiguidade no qual a infantilidade deixa de ser uma condição do instinto para se tornar uma expressão da personalidade. Segue desenvolvendo que o bobo, embora infantil, é um adulto, e na condição de adulto-criança ele aparece como um grotesco que quebra e funde a ordem, que é a imagem humana do adulto responsável e estabelece o caos, que está vinculado a infantilidade pensada como algo extrínseco ao adulto.

Voltando para a relação da plateia com o palhaço, já vimos que ela não necessariamente concorda com as convicções e inclinações humorísticas do palhaço ou tem simpatia pelos seus sentimentos, mas o que os espectadores comungam entre si, quando a apresentação é exitosa, é uma situação de empatia por estar compartilhando a condição de testemunhas de um acontecimento lúdico juntos. Os espectadores são convidados a compartilhar essa condição de testemunhas coparti-

cipantes dos jogos propostos pelo palhaço na atualização do presente. Nessas condições, os espectadores se divertem tanto com as suas vitórias como com suas derrotas.

No jogo do ladrão, os olhos de Grimaldi (apud DISHER, 2005) operam um papel importante, triangulando suas ações com a plateia. Uma das descrições da expressão facial de Grimaldi desenhava a sua face redonda como a lua, roliço como um queijo holandês, parecia ainda mais redondo devido ao seu corpo curto e musculoso. Seu sorriso começava no canto de seus olhos arredondados, embaixo de sobranceiras firmes em arco, acima de suas bochechas gordas. Sua boca fechada não era tão grande embora seus lábios fossem bem delineados. Sua expressão engajava franqueza e sua voz tinha múltiplos tons. Disher (1925), ainda registrou que ele ficava de pé com o nariz torcido para um lado, com seus olhos quase fechados embora piscando em êxtase enquanto sua língua vibrava espaçosamente em sua boca de alegria. Dizem que seu queixo era capaz de cair em queda livre de um modo alarmante. Além de surpreender com o movimento das suas orelhas a partir do abaixar do seu queixo. Suas pernas eram eloquentes, com apenas quatro passos no palco impunham uma elegância notória. Um dos seus devotos exclamou que a fala poderia ser jogada fora da sua apresentação de palhaço visto que cada membro dele tinha uma linguagem.

Como vemos, Grimaldi engajava seu corpo por inteiro em sua palhaçaria e, de acordo com muitas testemunhas, com tamanha eficácia que a fala era dispensável. Então, o trabalho verbal não parecia caracterizar a alma do seu humor. Empregar as características físicas do seu corpo era uma ferramenta mais importante na sua atuação. Suas ações cênicas quebravam convenções, criticavam comportamentos, denunciavam abusos e arbitrariedades dos valores vigentes.

As cargas, convenções e padrões sociais que o palhaço quebra podem ser relacionados às nossas crenças religiosas, às nossas noções de gênero e sexo, à política, a tabus de classe e quaisquer outros temas que sua comicidade toca. Meu argumento é que o processo de expor esses padrões, no caso da técnica de ações do palhaço, será frequentemente

seguir os impulsos das ações que são vistas pela plateia como bestas, ridículas e absurdas. Em outras palavras, palhaços distorcem as ações físicas cotidianas do corpo humano lidando com objetos, situações e relações de modo que sua plateia as veja como formas estranhas e ridículas. O riso sinaliza que os espectadores se tornaram testemunhas expostas a essa operação. O sucesso do trabalho de ações do palhaço em obter o riso confirma os padrões que consolidaram a sua sobrevivência no tecido dos valores contemporâneos, especialmente devido ao fato de que geralmente a plateia ri junto, em grupo, embora a explosão de risos solitários também seja fenômeno frequente. Podemos tomar o riso do espectador como um sinal de que ele/ela não falhou em sentir o que a sua moldura mental reconhece como um modo ridículo, absurdo e estranho de retratar a vida social e nesta se comportar.

Gostaria de sublinhar que a palavra social não foi empregada aqui casualmente. Embora haja momentos em que as pessoas riem sozinhas, solitariamente, para os propósitos deste livro interessa o riso do espectador e, mais especificamente, o fenômeno do riso que se manifesta no evento social constituído pelas apresentações de palhaços. Porque o riso que interessa ao olhar que aqui desenvolvo se manifesta num contexto social formado por uma plateia, penso que o riso de palhaçaria pode ter uma relação especial com teorias sociais do riso como as desenvolvidas por Bergson (1987), Freud (1960) e Billig (2005). Quando a imaginação do espectador sinaliza, através do riso, que reconheceu padrões estranhos e ridículos, talvez não possamos ir tão longe e saber exatamente quais são os padrões operando nele, mas podemos afirmar que a apresentação do palhaço foi capaz de tocar o que constitui certo horizonte de suas expectativas, porque ele foi eficaz em denunciar aqueles padrões, seja explodindo, seja exagerando-os, invertendo ou simplesmente oferecendo um olhar diferente e desproporcional desses padrões. Se esses padrões de expectativa não fossem reconhecíveis pelo grupo formado pela plateia, os espectadores não ririam juntos. Wright (2006) aponta de modo esclarecedor o fator coletivo da experiência de riso da plateia:

Nós rimos porque todos alcançamos a mesma conclusão ao mesmo tempo. Só podemos rir juntos quando encontramos um entendimento comum ao mesmo tempo. Naquele momento, empatia é mais importante do que qualquer outra coisa. A comédia está constantemente tentando ser a ponte daquele intervalo experimental, ou ao menos nos deixar sinalizar uns para os outros – no escuro. (WRIGHT, 2006, p. 44)

Eu não iria tão longe afirmando que todos nós chegamos à mesma conclusão, mas certamente atravessamos um trajeto imaginário familiar, sentimos cócegas em algum lugar do nosso imaginário comum. O comportamento cômico do palhaço é exitoso quando ele surpreende o senso comum com o seu senso de lógica. São as fricções e os contrastes do senso de lógica do palhaço com o corpo de valores compartilhado pela plateia que produzem a experiência da catarse cômica.

Considerações finais

No hospital, o palhaço é um pouco de cada um de suas milenares manifestações. Ele não é uma coisa só.

Por isso entendo que estamos testemunhando o nascimento de uma nova forma de arte, inovadora, que amplia o escopo da atuação desse artista: ele é um pouco curandeiro, um pouco palhaço de circo, um pouco bobo da corte, um pouco menestrel, um pouco pajé, um pouco anjo e um pouco demônio...

Esta figura, o palhaço, está saindo do circo para ganhar o mundo!

Está procurando os lugares onde as pessoas estão em dificuldades, ambientes limites como os hospitais, que são metáforas perfeitas para as crises que a humanidade cultiva.

Com sua lógica própria, baseada no olhar da criança com a experiência do adulto. Com essa capacidade de dizer tudo aquilo que é difícil de ouvir, e a facilidade em ser aceito, sem oprimir. Com o jeito amoroso de ver o próximo, como se este fosse o convidado mais importante da festa da vida dele.

Isso sem preconceito de classe, sem distinção de raça, cor, credo – há uma incondicionalidade gritante no palhaço que faz com que ele busque o contato verdadeiro, para que possa brincar junto conosco.

E o hospital é o primeiro lugar onde ele é chamado, porque ali a crise é aparente.

Tudo isso me leva a pensar que num futuro próximo, o palhaço vai entrar em outros locais como escolas, prisões, empresas, todos os lugares onde seja necessário rever nossa relação com o mundo, com a vida.

Onde for preciso transformação, o palhaço vai estar lá!

(NOGUEIRA, 2006, p. 139)



Teatro essencialmente nasce do encontro da arte de ator com o espectador. Esta afirmação de Jerzy Grotowski (1976), entre outros, apenas serve para fazer notar que o ator e o espectador são os únicos elementos que não podem faltar numa apresentação teatral. Sem o ator e o espectador não tem como haver teatro. Embora haja quem conteste essa asserção, para efeito dos exemplos que elenquei aqui ela prevalece. O próprio teatro, tanto no sentido arquitetônico como de forma de arte, foi erguido em função da presença de atores e seus espectadores. Não quero com isto afirmar que o melhor teatro é aquele que diviniza o ator como um santo e nem o que coloca o ator no topo de uma hierarquia dos elementos criativos da encenação teatral. O que estou querendo chamar a atenção é que existem diversas tendências e tradições teatrais, mas todas elas empregam o ator de uma maneira ou de outra em suas produções.

Existe uma diversidade de tendências teatrais, inclusive muitas com influências de outras artes, e as fronteiras entre os gêneros de arte no mundo atual estão cada vez mais borradas, a ponto de percebermos certa hibridização em quase todas as produções artísticas. Poucos, hoje, arriscam seriamente fincar a bandeira do purismo em seu quintal. Seria pouco criativo tentar encontrar diferenças na atitude criativa do palhaço e do ator. Para começar teríamos que definir que trabalho de ator e que trabalho de palhaço. Ou, o trabalho de que ator e que palhaço. Por isso me pareceu interessante ver como alguns artistas enxergam a questão.

Para Bassi (2006), por exemplo, o ator usa a si mesmo para mostrar outra coisa, outra pessoa, personagem, enredo etc., ao passo que

o palhaço é a própria coisa a ser mostrada, e isso é que interessa ser visto e não outra coisa. É esse seu “jeito” de viver a coisa que o torna interessante de ser visto, revelador de aspectos da humanidade. É este modo poético de proceder que diverte e encanta as pessoas. Mais do que o que ele faz, como ele faz as coisas é onde está sua singularidade. Bassi (2006, p. 107) diferencia desse modo:

Um ator de teatro está em conexão com a história, com seu papel, com sua personagem, e não necessita buscar conexão com o público, porque o público é observador. Com o palhaço, o público é cúmplice, é um jogo e ele entra nesse jogo.

Para ele o palhaço não é um ator, é uma pessoa que desenvolve sua própria identidade. Visto desse modo, talvez a definição do *performer* se aproxima do palhaço, que não representa, mas se apresenta, rompendo a barreira da convenção ficcional que normalmente estabelece uma separação entre o público e o ator.

Mas também posso refutar a generalidade da colocação de Bassi e questionar se ela resistiria à diversidade das experiências teatrais empreendidas no decurso do século XX. Pouco provável. Vimos no trabalho de McManus (2010) como o próprio Brecht integrou os dispositivos dos palhaços no modo de atuação de seus atores. Prefiro pensar no palhaço como um tipo especial de ator cômico que está sempre em trânsito, seja no teatro, no circo, nas ruas ou nas telas de cinema e televisão. Embora reducionista, o ditado “todo palhaço é um ator, mas nem todo ator é um palhaço”, encerra algumas moedas de verdade. Assim como “a diferença da comicidade do humorista e do palhaço é: o humorista conta a piada, enquanto o palhaço é a piada.” Com isso quero pontuar que a forma do palhaço trabalhar no palco, no picadeiro ou na rua a sua dramaturgia cômica é notavelmente distinta de outras formas de expressão cênica. É claro que os atores, assim como os dançarinos hoje – e mesmo desde antes, como vimos nos outros capítulos, durante a efervescência artística em torno das grandes feiras das capitais da Europa moderna – misturaram dispositivos que transitam por uma diversidade estética e técnica. Mas se não for

possível reconhecer diferenças nos recursos de composição, as escolhas artísticas serão apagadas até serem diluídas num todo homogêneo que vê tudo como igual.

A homogeneização pode ser uma característica perniciosa da cultura de massa contemporânea, na medida em que destrói a visibilidade da complexidade e diversidade. Enquanto o movimento de hibridização conserva, reformula e inova reunindo e recombinao diferenças, a homogeneização apaga e aniquila-as. O modo como o palhaço desenvolve a sua cena é diferente, sim, senão, palhaço não seria palhaço, seria apenas um ator cômico ou comediante. Ao longo deste livro, ofereci exemplos e argumentos que evidenciam a especificidade cênica do palhaço.

O palhaço é a sua própria casa profissional. Quando penso “ator” não sou tomado por uma figura específica que represente este fazer, nenhuma personagem com características específicas simboliza as diversas tendências teatrais do ator, sejam elas comédia, tragédia ou drama. Quando menciono “palhaço”, nesta expressão está implícita uma forma de arte conduzida por uma figura cômica determinada. Mesmo que a forma dessa figura seja diferente para cada época e lugar, ou seja, se hoje é a imagem de alguém usando um nariz vermelho, na Londres da virada do século XIX era alguém que tinha alguma característica da indumentária ou maquiagem parecida com o *Clown* de Joey Grimaldi. Então existe uma ligação vital entre o gênero e “uma figura cômica”, ou de outro modo, sem a figura do palhaço este gênero nunca existiu. Foi o aperfeiçoamento artístico do palhaço, a partir da abordagem de diferentes artistas, que gerou uma forma cômica única, capaz de hoje ser reconhecida como um gênero específico. Assim como existem festivais de teatro, dança, teatro de rua e cinema, existem, hoje, diversos festivais no mundo voltados especificamente para a arte de palhaço. Só no Brasil, para mencionar os dois mais famosos: Anjos do Picadeiro, organizado pelos grupos de teatro de Anônimo no Rio de Janeiro, e o FestClown, realizado pelo SESC de Brasília.

Além disso, como demonstrei, os palhaços corporificam o sujeito e o objeto do riso. Na história, vemos que a maioria dos palhaços passou

a atuar profissionalmente em circos a partir do final do século XVIII. O ambiente dos circos estimulou a imaginação dos palhaços, o desenvolvimento de uma dramaturgia das *reprises* baseado na paródia de diversas habilidades e o virtuosismo de técnicas circenses como malabarismos, saltos, ginásticas, trapézios, interação com animais, e a parceria com os demais artistas circenses. Com frequência, também profissionais do circo mais idosos, que não conseguiam mais realizar as proezas e os números que exigiam aptidão e destreza física, se tornaram palhaços a parodiar o que seus corpos não podiam mais fazer. Mas se no início os palhaços apenas conectavam os “números” principais dos outros artistas com pequenos entreatos, aos poucos conquistaram cada vez mais espaço, cativando a sua plateia, a ponto de em muitas tradições circenses, como no Brasil, os circos os tornarem a atração principal, o atrativo decisivo para capturar o público. Foi a idade das *entradas*, cujos temas extrapolavam o universo do circo e ampliavam o uso de diálogos.

Alguns palhaços, como Grock, por exemplo, se tornaram tão independentes que se deram até ao luxo de sair do circo e ocupar teatros, cabarés e casas de espetáculo a um custo bem menor do que o circo exigia e com a atenção unicamente voltada para o seu trabalho. Grock e outros palhaços, muitas vezes, se tornaram os próprios donos de circos, assumindo os riscos empresariais que esta empreitada exigia. Hoje se veem palhaços em diversos contextos, circos, cabarés, teatros, ruas, hospitais e empresas. Na Europa, durante a estação do verão, que vai de julho a setembro, é possível assistir a apresentações de palhaços tanto em festivais de teatro, circos, como em praças, ruas e espaços públicos de cidades de grande fluxo de turismo. Neste último caso, será mais fácil encontrá-los sozinhos ou em duplas por uma questão de praticidade e economia, arrodados pela sua plateia, o verdadeiro solo de onde brota sua arte. Talvez o palhaço seja o artista que mais precisa do espectador para deflagrar a sua arte. Posso afirmar que até hoje os palhaços não perderam a sua alma de andarilho, errante que se abriga onde pode; onde há espaço para oxigenar as pessoas ao seu redor. Sim, acredito que o seu trabalho, quando bem feito, ajuda as pessoas a respirar melhor.

No contexto deste livro usei palhaço para me referir a um ator cômico específico, reiterando que o palhaço está sempre em trânsito. Trânsito no teatro, no circo, nas ruas, nos shows e também nas telas de cinema e TV. Podemos também vê-lo como um *performer*. Estou adotando a acepção de *performance* e *performer* definido por Richard Schechner (2003, p. 25): “Na arte, o *performer* é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é exibir-se ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem.” Para o autor, as pessoas têm vivido, no século XXI como nunca antes, através da *performance*. Hoje, vivemos imersos numa cultura da mídia tecnológica e de massa que favorecem um comportamento cada vez mais performático nas formas de se comunicar e relacionar uns com os outros. Parece haver algum paralelismo do palhaço com esta definição do *performer*. Tratar qualquer obra como *performance* significa investigar o que esta obra faz, como interage e se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas como ações, interações e relacionamentos. A ótica da visão aqui apresentada se debruçou sobre a arte do palhaço a partir de suas *performances* privilegiando a observação de seus aspectos dramatúrgicos.

Eis o paradoxo:

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada *performance* é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. O que dizer das réplicas e clones, mecânica, digital ou biologicamente produzidos? Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. Se é assim, nos eventos filmados e

digitalizados, tanto mais em relação à *performance* ao vivo, onde não só a produção mas também a recepção variam de instância para instância. E mais ainda em relação à vida diária, onde o contexto é, necessariamente, incontrollável. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

Posso pensar numa apresentação de um palhaço como uma série de ações que desenham uma partitura, esta partitura de ações é o comportamento restaurado de Schechner (2003). Apesar de ser rerepresentada diversas vezes, cada apresentação constitui uma experiência única, não apenas porque é impossível se repetir cada detalhe exatamente igual, mas porque também a interatividade gera uma série de novas reações irrepitíveis. É a repetição com uma diferença. A interatividade é um aspecto do jogo na apresentação de palhaços que permite uma resposta particularmente ativa da plateia, como vimos na fala de Chacovachi (2007 a, b), como num jogo de xadrez, nunca há duas partidas iguais. Esse modo de recepção da apresentação vai variar de uma noite para outra de modo a tocar sensivelmente no rumo da comicidade. A eficácia da apresentação dependerá, em grande parte, da reação dos espectadores, mas também o próprio sentido de uma ação que envolve uma relação com os espectadores pode sofrer alterações que ao final produzem significados diferentes.

Tentarei oferecer um exemplo da minha própria experiência como palhaço para ilustrar o argumento da interatividade na recepção. Numa apresentação da cena *A Refeição*, número de minha autoria, realizada no dia 28 de maio de 2007, na sala 5 da Escola de Teatro no Projeto Ato de Quatro,¹⁸ há um momento em que faço uma dança de sedução para alguma espectadora no intuito de interagir com ela através de um jogo com um abanador. Diferente das outras apresentações realizadas no mesmo mês, nesta, a pessoa escolhida resistiu a brincar (interagir) com o Tezo (nome do meu palhaço), a minha reação diante do impasse foi sinalizar que o tempo estava passando, apenas apontando o dedo

18 Projeto Ato de Quatro é um espaço criado para que os alunos da Escola de Teatro da UFBA possam experimentar suas cenas teatrais no contexto de apresentação de uma sala equipada para tal. Essas cenas são apresentadas todas as segundas de cada mês, de modo que o aluno terá quatro chances para aperfeiçoar a sua cena.

para o meu pulso. O riso foi obtido porque, ao realizar esta ação, compartilhei a minha derrota com a plateia, a dificuldade que a espectadora estava me colocando ao recusar brincar com Tezo e declarando a minha posição de preocupação com o andamento do tempo do espetáculo. Acabei desistindo de interagir com a espectadora e escolhendo outra. Ou melhor, após interagir com ela busquei interagir com outra, de modo que essas reações dos espectadores afetaram a experiência que eles viveram nesse episódio do número na apresentação daquela noite. A recusa da espectadora rendeu um riso a mais, motivado pela resistência imposta à Tezo. Outra conclusão que posso tirar em relação ao aspecto da interatividade, é que às vezes reações imprevistas, inclusive com conotação de recusa de receptividade, não aceitação e negação, podem gerar novas fontes de riso. Aliás, o palhaço deve buscar tornar todo tipo de reação dos espectadores oportunidades para converter em risos. Com esse procedimento a sua apresentação tende a crescer e se tornar mais rica de experiências genuínas.

Ao apreender a comicidade produzida pelo palhaço, observamos diversos exemplos de como a imaginação poética desse artista opera, como a sua lógica é construída na cena, que relação estabelece com o público, e, que a obtenção do riso, confirma certa parcela de investimento do público no espetáculo. Para Leo Bassi, por exemplo, 95% da comicidade só pode ser descoberta com o público. Se a mentalidade em relação à sexualidade muda, tem que mudar a estratégia de comicidade direcionada à ela:

A cada geração o público muda, a mídia mudará, o mundo está totalmente diferente, então o que pode servir da tradição que faça rir um público há 50 anos, mas hoje não significa nada. Há coisas que são eternas, mas as coisas eternas são 5% e as que mudam são 95%. Estou seguro que se um dia Charles Rivel, na Europa, agora por milagre, ressuscitar da tumba, para fazer o seu mesmo espetáculo o melhor espetáculo de Charles Rivel, para um público de jovens, eles vão se entediar, não seria cômico. Estou seguro que na Europa eu faço coisas e as gentes riem, mas se na história uma máquina do tempo me levasse a cem anos atrás, iam chamar a polícia, a Inquisição, e me queimar no fogo, é louco, é louco. (BASSI, 2006, p.112)

Apesar da transitoriedade dos valores, como responder ao fato da permanência de tantos tipos, situações, esquemas, recursos, gestos, procedimentos, como é certo que acontece na comicidade, seja a dos palhaços, ou a de outras formas artísticas? Devem ser os 5% de coisas eternas. Existe um arsenal de recursos que se tornaram disponíveis através de uma herança que, por caminhos tortuosos, chegaram aos palhaços de hoje. Essa tradição de repertórios, este reservatório de saber cênico, que por vezes foi transmitida via herança familiar, mas, às vezes, foi reinventada e redescoberta por precursores de novos caminhos, ainda assim, constituem um acervo vinculado a um gênero cômico específico, diz respeito a um modo particular de se articular o imaginário cênico.

Com frequência me deparei, em festivais ou nas ruas de alta circulação de turismo na Europa, como em Barcelona, nas Ramblas, com *performances* cuja figura cênica construída não lembrava em nada a figura tradicional que associamos ao palhaço, porém, o modo como ela acionava a imaginação cômica obedecia a princípios em que reconhecemos a técnica cênica da palhaçaria. Do mesmo modo, hoje somos expostos a muitas figuras que fazem uso da “vestimenta tradicional de palhaço”, mas sua atuação não tem nenhum vínculo com o que venho reconhecendo aqui como certo *modus operandi* clownesco. É a queixa que ouvimos de Leris Colombaioni (2006, p. 130), por exemplo: “Outra preocupação é que vejo tanta gente vestida de palhaço, mas não vejo nenhum palhaço verdadeiramente.” Para ele “[...] quando se retomou o discurso do palhaço, se percebeu que faltava qualquer coisa, que não havia continuidade, que faltava um elo na corrente.”

Mas a perspectiva deste trabalho não foi considerar unicamente a clownaria clássica. Embora diversas experiências teatrais contemporâneas tenham explodido e borrado os limites do que tradicionalmente podemos reconhecer como pertencente à dramaturgia do *clown*, é possível reconhecer dispositivos recorrentes presentes no modo de construir a ação clownesca transplantados e usados em outros contextos teatrais e performáticos. Assistir ao modo como estes procedimentos operaram nessas experiências performáticas me interessou, mesmo

quando essas experiências não eram reconhecidas como pertencentes ao gênero clownesco, como no teatro do absurdo, por exemplo. Inclusive porque é mais do que esperado que as formas artísticas passem por transformações e atualizações inevitáveis. Mas também não quero ignorar que na percepção dos palhaços de tradições de circo, essas experiências, às vezes, desvirtuam o sentido “verdadeiro” da arte de palhaço. Quando um palhaço de tradição, como Leris Colombaioni, diz que tem muitos artistas que usam a roupa de palhaço, mas não são palhaços de “verdade”, é porque segundo seus critérios estéticos não reconhece a palhaçaria acontecendo naquela *performance* ou, dito de outra forma, não reconhece a clownaria clássica – para usar uma expressão do próprio Leris, segundo seus parâmetros.

Por outro lado, vimos como não é apenas o imaginário que o artista evoca que define a sua região estética e técnica, mas o modo como os espectadores veem e percebem este imaginário em cena. A cena contemporânea parece ser dominada pela experiência de um artista que mescla, se apropria e transita por uma diversidade de formas artísticas em sua frenética busca de novas linguagens e formas expressivas. As fronteiras da mímica, acrobacia, malabarismo, música e *clown* sofreram um inexorável processo de hibridização. Isto não é privilégio da cena contemporânea, como vimos outros momentos históricos. Mas, se perdemos a consciência de que constituem saberes distintos, sobretudo pensando nos horizontes pedagógicos, estes conhecimentos perderão suas qualidades distintivas e seus contornos próprios; deixaremos de percebê-los como fenômenos que guardam especificidades.

Ninguém pode evitar que o mundo seja dominado por um artista exposto a uma diversidade técnica cada vez maior de influências e de informações cada vez mais acessíveis. Parece que vivemos na era de um *performer* que transita pelas técnicas elaborando estéticas que negociam, confrontam e interagem com as fronteiras dos saberes artísticos. Mas essa investigação foi uma chance para me aproximar da técnica cênica própria dos palhaços tanto de ontem como de hoje. Essa técnica cênica, esse modo de compartilhar a sua experiência de estar no mundo, essas palhaçarias movimentam a imaginação do espectador de modo peculiar.

Ao longo do livro, e principalmente no quarto capítulo, elegi três aspectos recorrentemente envolvidos na construção da ação dos palhaços em seus números. Percebi que eram dispositivos que reapareciam nos números, e por isso concluí que cumpriam uma função importante. Como em toda pesquisa, é preciso delimitar o recorte de seu campo de investigação para escolher aspectos a serem aprofundados. O ridículo (que pode assumir uma proporção grotesca), o absurdo (que é visto como sinônimo de surreal e tudo que vemos na escala do estranho e esquisito) e o jogo (como estratégia de conexão com a plateia e improvisação), foram três dispositivos presentes em dosagens distintas dependendo do artista, da apresentação e do número. Verifiquei que, quase sempre, estes dispositivos estão presentes, tenha o palhaço consciência ou não, pois, às vezes, em entrevistas, os palhaços demonstram não reconhecer que usam determinado princípio em seu trabalho, mas os artistas não detem o controle total sobre a diversidade de sensações, sentidos e efeitos capturados pelos sensores da recepção de seus espectadores.

O primeiro aspecto foi a exposição do ridículo, direcionada por uma via lírica, ingênua ou grotesca; a segunda é que as ações deste *performer* apresentavam uma lógica não habitual, absurda ou surreal, capaz de desmontar, deslocar, desconstruir e surpreender as expectativas da plateia; finalmente o jogo para desenvolver uma cumplicidade e conexão dinâmica com o espectador e que lhe confere a sensação de estar incluído na atualização do número como acontecimento presente. Os acordes desses espetáculos foram tocados num tempo cômico. Todas essas características engatilham o desejo e a fantasia obtendo o riso e, se possível, a gargalhada como indícios destas realizações. O riso foi percebido como um mecanismo, uma reação corporal que sinaliza a catarse cômica que se operou no espectador. A ocorrência dessa catarse é uma prova, uma manifestação física do envolvimento, da conexão do espectador com o palhaço, e de que o espetáculo exerceu um efeito, sem que com isso possamos entrever ou determinar se para o bem ou para o mal, pois não há como controlar a recepção e modos de apreensão

de cada espectador. Mendes (2008) sintetiza bem a complexidade do método cômico do ponto de vista dos pactos com o público:

O método cômico de introduzir fraturas e divisões em seus objetos pode, sem dúvida, ser apenas um ritual que reafirma as crenças do espectador, mantendo uma margem segura para ‘negociar’ a fácil adesão do riso; mas esse modo de ação exige no mínimo uma atitude de flexibilidade e tolerância para que o observador aceite ver determinados valores e comportamentos tratados jocosamente, em seu caráter efêmero, precário, contingente. O resultado desse tratamento pode ser libertário ou repressivo, desejo de integração ou exclusão sarcástica; mas nada impede que a atividade do comediógrafo, como a de qualquer outro artista, tenha fins morais, sejam eles quais forem, para o bem ou para o mal, que ele deseje mais ou menos sinceramente ou mais ou menos conscientemente ‘consertar’ a sociedade em que vive, punindo seus ‘desvios’, sempre segundo seu próprio padrão de julgamento, é claro. A força cômica – deslocamento, reversibilidade, incongruência etc. – encontra-se à sua disposição, seja qual for a direção em que será exercida. (MENDES, 2008, p. 213)

Não há como definir um efeito cômico como melhor do que o outro. Existem diferentes abordagens e diferentes palhaçarias geradas pela técnica e sensibilidade de diferentes artistas. Há diferentes forças ou intensidades de efeito na plateia. A palhaçaria de cada apresentação foi percebida diferentemente, mas o que é comum sobre esse efeito cômico é que aconteceu diante dos olhos e ouvidos dos espectadores, de modo que a maioria risse no mesmo momento. O riso coletivo sinalizou que algo fez efeito em todos, mais ou menos no mesmo momento. Esse efeito de riso decorreu também de um tempo cômico bem executado. Os efeitos dizem muito a respeito do número em particular, mas o riso apenas foi acionado onde a técnica cômica operou com sucesso na recepção dos espectadores.

O ridículo, o absurdo e o jogo têm sido base da comicidade de diversas formas teatrais, mas nesta pesquisa interessou apreender o modo específico pelos quais diferentes palhaços se apropriaram deles em seus números e espetáculos. Este esforço foi realizado não para distinguir o que deve ser certificado como pertencente a um gênero de

autenticidade inviolável, e sim para tornar o leque das nossas escolhas artísticas mais visíveis e conscientes. Os procedimentos artísticos de palhaços expõem processos de pensamento e modos de leitura do mundo. Os palhaços articulam o seu número por meio de dispositivos cênicos precisos, e a leitura que o espectador faz da sua cena denota como o mundo o toca e ele toca o mundo. A questão colocada foi se era possível reconhecer que dispositivos usados são próprios da palhaçaria.

É uma operação delicada distinguir como os palhaços usam o ridículo, o absurdo e o jogo, do modo como os comediantes se apropriam deles. Vimos, no caso do palhaço, como o ridículo e o absurdo brotam da sua própria figura, onde sujeito e objeto se tornam risíveis. Ambos os procedimentos cômicos, de palhaços e outros comediantes, podem ser vistos sob a ótica da cena teatral, mas operam de modos distintos. Essa observação não tem como finalidade valorar ou estabelecer critérios de julgamento, mesmo porque há diversos comediantes que são também palhaços geniais, assim como a maioria dos palhaços domina uma diversidade de técnicas artísticas, mas distinguir um procedimento de outro foi útil para reconhecer diferentes operações artísticas.

Para tanto não me restringi apenas aos espetáculos baseados exclusivamente na técnica do palhaço. Analisei a presença da palhaçaria em espetáculos teatrais, como *O sapato do meu Tio*, a palestra-show *The art of laughter*, de Jos Houben, e a comédia física *Cooped*, do grupo Spymonkey. O espetáculo *Inventário* do Doutores da Alegria, a que assisti em 2007 no Festclown de Brasília, também fez amplo uso da técnica do palhaço, seus atores adotaram procedimentos clownescos intercalados com outros procedimentos cômicos e não cômicos. O foco principal do meu olhar, entretanto, se manteve na observação dos “dispositivos da palhaçaria” utilizados nesses espetáculos e não em seus demais aspectos.

Para efeito de conclusão, aponto uma relação entre os recursos de composição que dizem respeito ao caráter das personagens na herança filosófica aristotélica no tratamento da comédia e as tendências cômicas arquetípicas encontradas na palhaçaria. Consigo estabelecer uma ponte entre esses tipos cômicos e tendências arquetípicas cor-

respondentes nos diferentes palhaços vistos. Parece que cada período elege uma tendência cômica mais do que outra, e as formas cômicas seguem mudando sua história. Vimos, sucintamente, como o *clown* roubou a cena que antes era dominada pelo Arlequim, no final do século XVIII, depois a cena se voltou para a famosa dupla cômica de branco e augusto, de fins do século XIX até metade do XX, a partir de quando passou a dominar o interesse pelo augusto.

A tradição aristotélica de tratamento da comédia ficou registrada no opúsculo do século X *Tractatus Coislinianus*, onde são apontados três tipos cômicos: o impostor ou fanfarrão (*alazón*), o ironista ou autodepreciador (*eirón*) e o bufão (*bomolóchos*) (MENDES, 2008). A própria tradição aristotélica, de onde o *Tractatus* provavelmente deriva, acrescentou um quarto tipo cômico: o camponês ou o rústico (*ágroikos*). Se me aproximo desse quadro, sem dúvida, de imediato vincularei o palhaço, como é visto atualmente sob o signo do augusto, ao quarto tipo cômico: o camponês, o rústico ou parvo. Mendes (2008) lembra que se estabeleço uma conexão desses tipos cômicos com o tratamento das paixões no contexto da ética aristotélica, posso inferir que esses tipos são também tipos éticos que representam quatro vícios por excesso ou por falta. Para Aristóteles ([196-?]) a virtude moral é um equilíbrio entre dois vícios. Por exemplo, a coragem seria uma virtude entre a covardia e a excessiva autoconfiança. Os dois vícios seriam próprios do impostor que peca por excesso de fanfarronice, às vezes, para esconder seu caráter medroso. Segundo Mendes (2008, p. 155),

Na tradição da comédia, observa-se que a maioria das personagens obstrutoras são variantes do impostor, como o pai irritado e autoritário (*senex iratus*), o soldado fanfarrão (nome genérico herdado do *Miles Gloriosus*, de Plauto), o sábio pedante, o almofadinha, o cientista louco, ou na versão feminina, figuras como a megera, a mulher fatal, a ‘perua’ emproada, etc.

O justo orgulho seria a virtude de estar entre a vaidade oca e a humildade exagerada. Esses dois vícios servem para compor o caráter do ironista. Esta figura que frequentemente faz o papel de criado ou amigo esperto para arquitetar a vitória sobre o impostor obstrutor,

também aparece como herói ou heroína inocente. O ironista e o impostor formam uma dupla em oposição, mas Mendes (2008) chama atenção que o primeiro, ao se colocar numa atitude de ironizar tudo e a todos a sua volta, incluindo a si mesmo, apela para uma sensação de superioridade que é capaz de gerar um grande poder de adesão da plateia, ao mesmo tempo em que fica protegido por uma espécie de escudo contra o ridículo. “Uma cena sempre bem sucedida é aquela em que um ironista aponta com sarcasmo os excessos de um impostor (que se julga mais belo, mais inteligente, mais forte do que o espectador percebe que ele é).” (MENDES, 2008, p. 155) Do modo como o ironista foi descrito aqui me vem de imediato o perfil da maioria dos *Stand-up-comedians* de hoje.

O homem virtuoso também seria o espirituoso, mas apenas na justa medida entre a bufonaria e a ingenuidade exagerada. No extremo da gaiatice exagerada está o bufão, na rusticidade demasiada, o parvo, tolo ou, posso arriscar, o palhaço augusto. Aristóteles ([196-?], p. 262), em *Arte retórica*, adverte que o bufão é um cômico-escravo e não é digno do “homem-livre”, enquanto a ironia sim, pois ironizamos para nos deliciar, mas bufoneamos para deliciar os outros. Uma nova oposição está colocada entre o ironista e o bufão, enquanto o ironista transfere o objeto do riso para o outro, a força do bufão está justamente em explorar o riso de si mesmo. Ele próprio é o sujeito e o objeto risível. Essa sua característica de encarnar o sujeito e objeto do riso o aproxima do parvo, que apenas se diferencia por não transmitir para plateia a sensação de consciência de estar sendo ridículo, pois no caso do parvo, que sofre por excesso de ingenuidade, se o mesmo soubesse que estava sendo ridículo, prontamente obstruiria a ação que o expunha. “O parvo, por sua *incompreensão* das relações mais simples, nem ri nem quer nos fazer rir (não poderia desejar isso). Mas nós rimos *através* dele.” (MENDES, 2008, p. 157) Atitude que diverge do bufão, que sabe que a plateia percebe que está agindo de modo ridículo. Talvez seja esta característica da ironia, de transferir o objeto do riso para o outro, o motivo porque que a maioria dos palhaços orienta, em oficinas – salvo quando visam atingir objetivos específicos –, os iniciantes a evitar a

racionalização que favorece a ironia, pois a força cômica, tanto do bufão como do Augusto, está em expor, descobrir e explorar o ridículo de si mesmo como objeto do riso dos outros (espectadores).

Mas, Mendes (2008, p. 155) tem mais a acrescentar sobre o bufão, esta figura que habita um espaço de transgressão profissional por excelência:

O bufão, em sua loquacidade, sua vivacidade exuberante e exaltação corporal, é figura que ultrapassa claramente os limites da dramaturgia cômica. Ele é a 'vertigem do cômico absoluto' de que fala Baudelaire. Transformado em instituição social, como o Bobo das cortes européias, é um paradoxo vivo que tem intrigado historiadores e antropólogos. Como pode alguém ter a *função* de ser louco, ter o *dever* da incongruência? O Bobo não pertence à corte nem se opõe a ela; ninguém mais perto do poder, ninguém mais longe dele. Ao mesmo tempo um solitário, que não fala em nome de qualquer grupo, e um elemento obrigatório da festa.

Então o bufão e o parvo formam outra dupla que se contrapõe. Sendo que a transgressividade do parvo aparece de modo inconsciente. A sua inocência é excessiva, o que o aproxima do anjo. No céu cristão, por exemplo, só há lugar para o parvo, enquanto no céu grego, o próprio pai dos deuses, Zeus, é um fanfarrão sexual. O próprio Bakhtin detectou vários gêneros narrativos paródicos e bufos nos quais surgem em paralelo ao trapaceiro alegre ou pícaro, a figura do tolo, do "autêntico pateta", cuja incapacidade de compreender os discursos elevados ou a pomposidade das linguagens canonizadas (religiosa, política, jurídica, etc.) produz o estranhamento necessário para que se perceba o pedantismo institucionalizado. Mendes segue analisando esses quatro tipos éticos no contexto da dramaturgia cômica; em meu caso, interessa encontrar seus traços na comicidade dos espetáculos de palhaços. Deixo como hipótese conclusiva que esses quatro tipos cômicos encerram e delimitam os principais contornos arquetípicos que o palhaço manifestou sob diferentes formas cômicas ao longo da história.

No riquíssimo rol dos nomes que identificam as figuras do palhaço e do *clown*, ao longo da história e ainda hoje, estão bufão, grotesco,

bobo da corte, augusto, excêntrico, *fool*, *merryman*, *tony* e jogral. E por que não aumentar a confusão com Mateus, Bastião, Catirinas e o Preto Velho dos reisados e outras danças dramáticas tradicionais brasileiras? E o riso dos Hotxuás, palhaços sagrados dos índios Krahôns, que ainda vivem hoje nas aldeias no norte do estado de Tocantins. Cada um deles é figura cuja arte performática faz amplo uso de dispositivos da palhaçaria. Reitero que não pretendo estabelecer nem fronteiras rígidas nem cercas de arame farpado, para frontierizar regiões cômicas, mesmo porque se trata de território minado e movediço, tanto por razões históricas quanto geográficas e culturais como pela natureza da palhaçaria como fenômeno criativo e de recepção. O objetivo principal desse olhar recai sobre como funciona a poética dos palhaços e não sobre como determinada manifestação clownesca ocorreu num lugar histórico e geográfico preciso. Poético aqui no sentido de *poiesis*, de criação. Quando Rémy (1997) define que *clown* usado no plural quer dizer palhaços e no singular o *clown* branco com seu parceiro, o *clown* augusto, está se pautando fundamentalmente na experiência francesa. Essa interpretação já não serve para a realidade inglesa, muito menos a brasileira, onde a figura definida como palhaço branco não é reconhecida.

Acompanhamos, ao longo deste livro, uma diversidade de procedimentos de palhaçaria, partimos da minha própria experiência no grupo Palhaços para Sempre e o espetáculo *Tataravó*, acompanhamos o palhaço inglês Joey Grimaldi na virada do século XIX, passamos pelo palhaço brasileiro Benjamim de Oliveira da virada do século XX, chegamos na virada do século XXI nos detendo no espetáculo *O sapato do meu Tio*, e depois outros espetáculos de palhaçaria, propriamente, do cenário internacional. A definição de palhaçaria, caracterizada principalmente pelo desenvolvimento de ações cênicas nas quais o palhaço se apresenta como alvo do riso, provou resistir e ser uma variável constante em todos os exemplos escolhidos. Enquanto há múltiplos significados desta forma de arte, as técnicas empregadas por cada artista também são variadas, mas o princípio do palhaço se colocar como objeto do riso para a construção da sua ação cênica provou ser recorrente em todos

os exemplos aqui expostos. Para cumprir esse método cômico, o uso de maquiagem e indumentária compondo uma figura grotesca foi um dos dispositivos empregados. Porém, exemplos atuais de comediantes físicos, como Jos Houben e o grupo Spymonkey, e bufões como Bassi (2007) têm investido, às vezes, na eliminação completa de elementos que ressaltam uma figura com contornos grotescos, isto é, não apenas sem nariz vermelho, mas também sem nenhuma indumentária particularmente incomum. Apesar dessa estratégia de minimizar a carga de estranhamento da maquiagem e indumentária, os mesmos continuam operando com o princípio fundamental da palhaçaria, de organizar seu comportamento cênico, isto é, suas ações cômicas, se colocando como objeto de riso da plateia.

Outro aspecto que, a meu ver, é um desdobramento da análise da palhaçaria nos exemplos oferecidos neste livro, é que é possível reconhecer uma escala de ao menos quatro polos que vão em direções claramente diversas em termos do temperamento, da função e técnica cômica. Ou seja, podemos observar que dramaturgicamente a técnica do palhaço se desenvolve em quatro direções arquetípicas muito próprias e contrastantes. Essas quatro polaridades podem ser mais bem visualizadas se pensarmos no investimento de quatro tipos cômicos que aparecem na história do palhaço. As qualidades que esses tipos cômicos representam com frequência, se apresentam em pares, mas no caso dos espetáculos atuais e solos que vimos elas se encontram pulverizadas no mesmo artista. As tendências expressas por esses tipos cômicos são o bufão, o enganador, o branco e o augusto.

A clássica dupla antagonista do branco e augusto ficaram em evidência na história do palhaço moderno da segunda metade do século XIX para a primeira metade do XX. Mr B e Mr P em *A Wonderful World*, e o Tio e o Sobrinho em *O sapato do meu tio* são exemplos dessas tendências. Nani Colombaioni também costumava trabalhar como augusto com seu filho Leris Colombaioni. Resta o bufão e o impostor. Enquanto o bufão não tem a menor intenção de esconder quem ele é, ou necessidade de fingir ser outra coisa além dele mesmo, o enganador abusa da mentira, da trapaça e do disfarce. Leo Bassi,

Jango Edwards, Dario Fo e Bicudo são bufões bem distintos vistos aqui. O Arlequim seria um exemplo na história do polo técnico do impostor. A comicidade de Joey Grimaldi provavelmente tinha forte influência dessa tendência, pois ele mesmo tinha a sua formação imersa na tradição do Arlequim, da qual foi herdeiro direto. Considero Chacovachi, como ele mesmo afirma, fortemente ligado a esta tendência de jogar com a plateia como enganador. O impostor potencializa e dinamiza o dispositivo do jogo. Arriscaria que Chacovachi reinventou uma forma de impostor livre de suas duplas históricas. Vejo-o talvez como a vertente mais pura da tendência do palhaço enganador a que tive acesso até hoje.

Essa escala é uma abstração que apenas indica tendências de palhaçarias. A seguir proponho as características que cada um reúne, sem perder de vista que na vida real essas qualidades se encontram misturadas. O augusto é o celeiro da ingenuidade, do caos inofensivo, do estado mais receptivo, e se coloca numa atitude dominada diante de seu público e de seu parceiro. É, na maioria das vezes, tímido e leve. Sua idade é a da criança que vê tudo como pela primeira vez. Seu clássico parceiro branco, em contraste com ele, tem os olhos irônicos do adulto, ama a ordem, carrega o peso da responsabilidade, e seu comportamento cênico é impositivo e dominador em relação ao parceiro e a sua plateia, além de exibir um autoapreço exagerado.

O impostor é, sobretudo, um mentiroso, um jogador, é extrovertido, usa muita lábia, paródia, malícia e sedução para conquistar seus propósitos e saciar seus desejos. Age e se movimenta sob o combustível da sensualidade, como quem vive numa eterna adolescência, pronto para embarcar na próxima conquista ou seduzir os outros a celebrarem mais um dia de festa. É um mentiroso e fanfarrão nato, a sua verdade está na sua ousadia de usar a manipulação ao extremo para a alegria dos espectadores, que percebendo a sinceridade de sua intenção cômica, acabam amando ser enganados e às vezes até expostos ao ridículo por

ele, mesmo quando esse demonstra ser mesquinho e inescrupuloso. Arlequin seria o exemplo histórico mais próximo de um tipo cômico com essas qualidades em abundância. Sobre a conexão especial do Arlequin com uma sexualidade desenfreada, a atriz pesquisadora Claudia Contin (2008, p. 267) deixou uma pista valiosa a partir de uma leitura cuidadosa de iconografias do século XVI até o XVIII:

Trata-se de elementos fortemente grotescos que, também, asseguram a estas máscaras uma espécie de preciosa capacidade de autoprocriação. Em nenhuma destas imagens a masculinidade de Arlecchino (ou de qualquer um de seus companheiros) aparenta estar verdadeiramente negada na essência de seu corpo e de seu caráter; parece mais se tratar de uma utópica abertura aos poderes femininos negados à masculinidade, quase como se fosse uma emancipação sexual do macho.

O bufão não tem mais nada a perder, é como um velho que já viveu todas as idades cômicas, das quais ele é uma síntese. De todos, é o que além de demonstrar ter consciência de que gosta de ser objeto de riso, desenvolveu o gosto de experimentar a plateia como seu próprio objeto de riso, também. É o mais crítico de todos, e a sua mensagem é tão importante quanto à forma como ele a endereça. Jango Edwards, Leo Bassi e Dario Fo são exemplos de bufões com naturezas bem distintas. O seu caos, ao contrário do augusto, é ofensivo, e os bufões podem levar a agressividade ao extremo. Em relação ao público, são invasivos, dominadores e impositivos. Por isso, os bufões conseguem explorar o riso de nervosismo, riso que os outros tipos cômicos não cultivam. Apesar dessa aparente hostilidade, a plateia ama a sinceridade brutal do bufão e pode chegar a espasmos de riso com o vulcão de comicidade que algumas apresentações conseguem alcançar.

A escala de diferentes perfis de palhaços apresentada, apesar de constituir um ideal, ajuda a apreender uma diversidade de qualidades cômicas que sempre existiu e ainda resiste nos cenários da palhaçaria atual.



Figura 17 – Tezo (Demian Reis) e Economia (Milson Laborda) na Terceira Mostra do Picolino, Circo Picolino, Salvador, 2010.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Epílogo

Estou em Londres em meu aposento no campus do Queen Mary College (Universidade de Londres), que beira o Regent's Canal e, em um breve intervalo da minha rotina de redação noturna, vou para a varanda e vejo três casais. Dois casais de patos deslizam sobre as águas do canal Regent e um casal de raposas que os estão caçando. Enquanto as raposas caçavam comida, eu caçava palavras para descrever o trabalho de caçadores de risos vivos e outros já mortos. Os risos das ações dos palhaços nos palcos e picadeiros, além de atestarem o êxito do efeito cômico, são reações físicas que sinalizam que os espectadores estão conectados à apresentação de modo prazeroso. Trata-se de um momento em que a plateia sente, num tempo coletivo, cócegas no seu imaginário. Isto é, o palhaço a ajudou a escorregar, tropeçar, e ver o mundo e a condição humana a partir de pontos de vista inusitados. Possivelmente brincou e rearranjou a sua lógica habitual. Com certeza a tocou.

Espero ter lançado alguma luz sobre quanta imaginação teatral, técnica e esforço foram e ainda são empregados por artistas como Joey Grimaldi e Benjamim de Oliveira, Grock, os Fratellini, Charles Rivel, Nani e Leris Colombaioni, Chacovachi, Bernie Collins, Philip Martz, Jos Houben, Leo Bassi, Fraser Hooper, Angela de Castro, Hilary Chaplain, Gardi Hutter, Jango Edwards, Jon Davison, Picolino, Piolin, Pinduca, Xuxu, Bicudo, Trepinha, Economia, Márcio Libar, Biancorino, Bafuda, Lala, Fuinha, Tezo, Tiziu, os grupos Spymonkey, Teatro Lume, Teatro de Anônimo, Doutores da Alegria e Palhaços para Sempre, entre outros, apenas para divertir um grupo de pessoas durante algumas dezenas de minutos. Para esses artistas a sobrevivência depende de sua astúcia em caçar risos dos seus contemporâneos através da sua palhaçaria.



Figura 18 – Demian Reis em pesquisa de campo no Festiclown de Galícia, Santiago de Compostela, Espanha, 2007.

Fonte: Arquivo pessoal. (2007)

Referências

A DISCOURSE on *Clowning*. Direção: Avner Eisenberg. Produção: Peter Hulton. Exeter: Arts Documentation Unit, 2004. DVD (103 min.)

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDRADE, Elza. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. 2005 272 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, [196-?].

AUSTIN, John L. *Sentido e percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

———. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBA, Eugênio. Nas entranhas do monstro. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 8 n. 8, p. 66-73, 2005.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A dictionary of theatre anthropology the secret art of the performer*. New York: Routledge, 1991.

BARBOSA, Zé A.; CARMONA, Daniela. *Teatro: atuando, dirigindo, ensinando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

BASSI, Leo. *La revelación*. Barcelona: Barataria: 2007.

BASSI, Leo. Entrevista com Leo Bassi [agosto, 2006]. Entrevistadores: Sávio Moll e Flávia Reis. *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria*, São Paulo, n. 2, 2006.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril, 1976.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BILLIG, Michael. *Laughter and ridicule: towards a social critic of humor*. London: SAGE, 2005.

BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

———. Apropriação do palhaço? *Boca Larga: cadernos dos doutores da alegria*, São Paulo, n. 2, p. 7-11, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOSTON, Richard. *An anatomy of laughter*. London: Collins, 1974.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURNIER, Luís O. *A arte de ator: da técnica á representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso. *Repertório Teatro e Dança*, Salvador, v. 8, n. 8, p. 18-28, 2005.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr., 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 4 set. 2012.

BRONDANI, Joice. *Clown: joguetes de Beckett*. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v 8, n. 8, p. 111-115, 2005.

BRASIL. Decreto n. 82.385, de 5 de Outubro de 1978. Regulamenta a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-82385-5-outubro-1978-431530-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 set. 2012.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CASTRO, Alice V. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

———. Memória, pesquisa e edição: a história escrita por quem faz. *Revista anjos do picadeiro*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 87-112, 2007.

CASTRO, Giovanna. Isso é um trabalho para Supertezo. *Correio da Bahia*, Salvador, 31 maio 2003.

- CARL, George. *Georg Carl: performing on danish television 1975*. 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=029szjgA-8g>>. Acesso em: 4 set. 2012.
- CASALI, Alexandre Luis; TRANCHESE, Lúcio. *O sapato*. Salvador, [2006]. (Roteiro da peça de teatro)
- CASALI, Alexandre Luis. [28 de março, 2007]. Entrevistador: Demian Reis. Brasília. 1 arquivo de áudio wma.
- CHACOVACHI. [30 de março, 2007a]. Entrevistador: Demian Reis. Brasília. 1 arquivo de áudio wma.
- CHACOVACHI. [30 de março, 2007b]. Registro de oficina cedido a Demian Reis. Brasília. 1 arquivo de áudio wma.
- CHAPLAIN, Hilary. [30 de março, 2007]. Entrevistador: Demian Reis. Brasília. 1 arquivo de áudio wma.
- COLLINS, Bernie. [19 de janeiro, 2008]. Registro de debate pós show no London International Mime Festival cedido a Demian Reis. 1 arquivo de áudio wma.
- COLOMBAIONI, Leris. [10 de dezembro, 2007]. Entrevistador: Felícia de Castro. Salvador. 1 arquivo de áudio wma.
- COLOMBAIONI, Leris. *Entrevista com Leris Colombaioni*. [agosto, 2006]. Entrevistadores: Morgana Masetti, Cláudia Zuccheratto e Edson Lopes. *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria*, São Paulo, n. 2, 2006.
- CONTIN, Claudia. Perseguindo Arlecchino. *ouvirOUver*, Uberlândia, n. 4, p. 244-269, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2045/1697>>. Acesso em: 4 set. 2012.
- CORRÊA, José C. M. Tropicália, sob o signo de escorpião. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2009. Caderno 2. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,tropicalia-sob-o-signo-de-escorpiao,463737,0.htm>>. Acesso em: 10 de maio 2010.
- DAVISON, Jon. *jontxu... to be – solo clown impro*: In this clown impro, my aim was to be with the chair rather doing things with chair. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8lUF4uVPkco>>. Acesso em: 11 set. 2012.
- DELEUZE, Gilles. Pós-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações: 1970-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 219-226.

- DELEUZE, Gilles. *Masochism: an interpretation of coldness and cruelty*. New York: G. Braziller, 1971.
- DICKENS, Charles. *Memoirs of Joseph Grimaldi*. London: Macgibbon & Kee, 1968.
- DISHER, Maurice W. *Clowns and pantomimes*. London: Constable, 1925.
- DORNELES, Juliana L. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. 2003. 114 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2370>>. Acesso em: 3 set. 2012.
- DOURADO, Paulo. Los catedráticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 8, n. 8, p. 44-65, 2005.
- DUCK Soup. Direção: Leo McCarey. Produção: Herman J. Mankiewicz. Interpretes: Groucho Marx; Harpo Marx; Chico Marx e outros. Los Angeles: Paramount Pictures, 1933. DVD (68 min.)
- ESSLIN, Martin. *Teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.
- ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS, 1., 2001, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2001. (Produzido e dirigido pelo palhaço Xuxu, Luiz Carlos Vasconcellos)
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1974.
- FINDLATER, Richard. *Grimaldi: king of clowns*. London: Macgibbon & Kee, 1955.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética da performatividade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE PALHAÇOS (Festclown), Brasília: SESC, 2007.
- FESTIVAL AVIGNON, 60., 2007, Avignon . *Anais...* Avignon, 2007. Disponível em: <<http://www.festival-avignon.com/fr/>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CLOWN DE GALICIA. Santiago de Compostela: Culturactiva SCG, 2007. Disponível em: <<http://www.festiclown.org/>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- FEVERESTIVAL DE BARÃO GERALDO, 2., 2004, Campinas.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Jokes and their relation to the unconscious*. London: Hogarth Press, 1960. v. 8.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973.
- GAULIER, Philippe, *The Tormentor*. França: Éditions Filmiko, 2007.
- GREINER, Christine; BIÃO, Armino. *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- HARRIS, Sue. Dancing in the streets: the Aurillac festival of street theatre. *Contemporary theatre review*, London, v. 14, n. 2, p. 57-71, 2004.
- HAY, Douglas et al. *Albion's fatal tree: crime and society in eighteenth-century England*. London: Penguin books, 1988.
- HOOPER, Fraser. [15 de novembro, 2007]. Entrevistador: Demian Reis. Londres. 1 arquivo de áudio wma.
- JARÁ, Jesus. *El clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: PROEXDRA, 2000.
- JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JACKSON, Joe. *Joe Jackson 2/2: here performing at Stockolm circus building for the Swedish TV show "Clowns" in 1978*. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eMS5Qe2t6DE&feature=related>>. Acesso em: 4 set. 2012.
- JOSEPH Grimaldi as *Clown Joey*. 1820. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Grimaldi.jpg>. Acesso em: 11 set. 2012.
- KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. 2004. 421 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- LECOQ, Jacques et al. *El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral*, Chile: Cuarto Propio, 2001.

LECOQ, Jacques; CARASSO, Jean-Gabriel; LALLIAS, Jean-Claude (Org.). *The moving body: teaching creative theatre*. London: Methuen, 2000.

LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LIMA, João. [28 de março, 2007]. Entrevistador: Demian Reis. Brasília. 1 arquivo de áudio wma.

LITTLE, Kenneth. Masochism, spectacle, and the “broken mirror” clown entrée: a note on the anthropology of performance in postmodern culture. *Cultural anthropology*, Arlington, v. 8, n. 1, p. 117-129, fev., 1993.

LONDON INTERNATIONAL MIME FESTIVAL, 31., 2008, Londres. *Anais...* Londres: Institut français du Royaume-Uni; CULTURESFRANCE, 2008. Disponível em: <<http://www.mimelondon.com/2008/Images/mime2008-web.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2013

MACEDO, Cristina A. *Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante*. Salvador: Quarteto, 2008.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTIN, Robert B. *The triumph of wit: a study of victorian comic theory*. New York: Oxford University Press, 1974.

MARTZ, Philippe. [19 de janeiro, 2008]. Registro de debate pós show no London International Mime Festival cedido a Demian Reis. 1 arquivo de áudio wma.

MARX, Brothers. Duck Soup: mirror: a clip from the groucho Marx Movie, Duck Soup! It' the Mirror sequence with Goucho and Harpo! 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rdQ9jh5GvQ8>>. Acesso em: 10 de jan. 2008.

MASETTI, Morgana. *Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 2003.

_____. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athenas, 1999.

MAUSS, Marcel. *Anthropologie et sociologie*. Paris: Press Universitaire de France, 1938.

MCCRYSAL, Cal. [29 de fevereiro, 2008]. Entrevistador: Demian Reis. Londres.

MCMANUS, Donald. *No kidding!: clown as protagonist in twentieth-century theatre*. Newark: University of Delaware Press, 2010.

- MENDES, Cleise F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MORETTI, Giovanni. *Un clown sul divano: la forza dell' ambivalenza nell'incontro terapêutico*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MITCHELL, Timothy. *Colonizing Egypt*. Cambridge: University of Cambridge Press. 1988.
- NOGUEIRA, Wellington. *Doutores da alegria: o lado invisível da vida*. São Paulo: Rona, 2006.
- OLIVEIRA, Benjamim. Galeria de imagens de *Benjamim de Oliveira. Mundoclown*. 2007. Disponível em: <http://mundoclown.com.br/node/405/image_gallery>. Acesso em: 13 set. 2012.
- OS DOIS LADRÕES. Diretor: Carlos Manga. Intérpretes: Cyl Farney; Eva Todor; Irma Álvarez; Lenita Clever; Ema D'Avila; Jaime Moreira Filho; Sergio Roberto; Jaime Costa; Oscarito. [S. l.]: Atlântida, 1960.
- PÁDUA, Elisabete M. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prático*. Campinas: Papirus, 1997.
- PALHAÇO anônimo italiano. 8 de ago. 2006. Pedagogia do palhaço. Disponível em: <http://pedagogiadopalhaco.zip.net/arch2006-04-02_2006-04-08.html>. Acesso em: 19 de mar. 2013.
- PANTANO, Andréia A. *A personagem palhaço*. São Paulo: UNESP, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PORTAL literal. *Lembrança de Benjamim de Oliveira representando diversos papéis*. 2002. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/>>. Acesso em: 13 set. 2012.
- POPOV, Oleg. *Ma vie de clown*. Paris: Stock, 1968.
- PUCETTI, Ricardo. O riso em três tempos. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2006.
- _____. O riso dos Hotxuás. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2006.
- REIS, Demian M. *A criação de um corpo-em-vida: explorando as fontes orgânicas da atuação*. 2002. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2002.

- _____. Etnocrenologia e a criação do ator-dançarino. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, n. 3, p. 60-66, 1999.
- _____. [Parabéns pelos dez anos de palhaçaria!]. 2009. Disponível em: <<http://demianreis.blogspot.com/2009/08/parabens-pelos-dez-anos-de-palhacarias.html>>. Acesso em: 4 set. 2012.
- _____. *Caderno de anotações*. Salvador, 2003. [Caderno pessoal de anotações de pesquisa]
- RÉMY, Tristan. *Clown scenes*. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.
- RIVEL, Charles. *Poor clown*. London: Michael Joseph, 1973.
- ROBB, David (Org.). *Clowns, fools and picaros: popular forms in theatre, fiction and film*. New York: Rodopi, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?: as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.
- SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. *Da discussão Clown ou Palhaço às permeabilidades do clownear-palhaçar*. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O percebejo*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SILVA, Ermínia. *Piolin e suas histórias*. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1868:piolin&catid=150&Itemid=290>. Acesso em: 12 maio 2010.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, Daniel Marques. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. 2004. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- STOTT, Andrew McConnell. *The pantomime life of Joseph Grimaldi: laughter, madness and the story of Britain 's Greatest comedian*. Canongate: Reino Unido, 2010.
- SOURIAU, Étienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

- TAMAOKI, Verônica; AVANZI, Roger. *O circo nerino*. São Paulo: Códex, 2004.
- TRANCHESI, Lucio. [28 de março, 2007]. Entrevistador: Demian Reis. Brasília.1 arquivo de áudio wma.
- TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn Books, 1976.
- WELSFORD, Enid. *The fool: his social and literary history*. London: Faber and Faber, 1935.
- WETTACH, Charles Adrien. [Grock]. *Grock: king of clowns*. London: Methuen, 1957.
- WILLEFORD, William. *The fool and his scepter: a study in clowns and jesters and their audience*. London: Edward Arnold, 1969.
- WRIGHT, John. *Why is that so funny: a practical exploration of physical comedy*. London: Nick Hern Books, 2006.
- WUO, Ana Elvira, A linguagem secreta do clown. Revista Integração, São Paulo, v. 15, n. 56, p. 57-62, jan./ mar., 2009. Disponível em: <ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/57_56.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2013.

Índice onomástico

- A** ABREU, Agamenon de 179, 184, 193
ADAYME, Jayme Pedro 142
ALBERTI, Verena 148
ALEGRIA, Doutores da 8, 28, 46, 301, 364
ALENCAR, José de 153, 157, 165
ALMEIDA, Almir Rodolpho
 ver Pinduca 10, 304, 373
ALMEIDA, Carol 54, 70
ALMEIDA, Irineu de 155, 158
ANDRADE, Mário de 24
ANDRADE, Oswald de 24
ANÍSIO, Francisco
 ver Chico Anísio 49
ANÔNIMO, Teatro de 28, 46, 96, 373
ANTONIO, Flavia Marco 50, 55
 ver também Fuinha 55, 373
ARISTÓFANES 300, 335
ARISTÓTELES 306, 311, 313, 318, 365, 366
ARMSTRONG, Louis 231
ASSAD, Álvaro 221
ASSIS, Machado de 147
ASTLEY, Philip 99, 345
AURIOL, J. B. 152
AUSTIN, John L. 35
AVANZI, Nerino 271
 ver também Picolino 10, 24, 46, 58, 182, 222, 271, 272, 372, 373
AVANZI, Roger 222, 271
 ver também Picolino II 222, 271
AVNER, Eisenberg 29
AZEVEDO, Arthur 147

- B** BACHELARD, Gastón 65
BAKHTIN, Mikhail 31, 309
BARBA, Eugênio 21
BASAURI, Aitor 8, 248, 253
BASSI, Leo 28, 195, 234, 281, 304, 322, 359, 369, 371, 373
BATAILLE, Georges 148
BAUDELAIRE, Charles 101, 102, 103, 104, 106, 114, 148, 367
BAUSCH, Pina 21, 333
BEAN, Mr. 79
BEBÉ 25
BECKETT, Samuel 21, 24, 27, 169, 172, 299
BEGNINI, Roberto 79
BERGMAN, Ingmar 47
BERGSON, Henri 32, 239
BIÃO, Armino 9
BILLIG, Michael 327
BITTENCOURT, Jarbas 179, 193
BOAL, Augusto 21
BOLINA, Tony 161
BOLOGNA, Pietro 111
BOLOGNESI, Mário 9, 25
BONDÍA, Jorge Larrosa 65
BONFITTO, Matteo 181
BOSTON, Richard 331
BRECHT, Bertold 24
BRONDANI, Joice 215
BROOK, Peter 21
BURNIER, Luis Otávio 29, 31, 46, 96, 236
BUSTAMANTE, Sergio 322
 ver também Bicudo 28, 322, 370, 373
BYLAND, Pierre 236, 252
- C** CARL, George 212, 213
CARLOS, Roberto 151
CARO, Marc 79
CARVALHO, Rino 179, 193
CASALI, Alexandre Luis 38, 53, 55, 59, 60, 65, 70, 75, 178, 179,
180, 182, 188, 198

CASTRO, Alice Viveiros de 135, 306
 CASTRO, Angela de 258, 346, 373
 CASTRO, Felícia de 50, 55, 56, 58, 59, 70, 75, 179, 240
 ver também Bafuda 55, 58, 373
 CAVAROZZI, Fernando 263
 ver também Chacovachi 14, 22, 25, 83, 87, 88, 260, 262, 263, 264,
 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,
 279, 280, 281, 282, 283, 289, 304, 322, 358, 370, 373
 CHAPLAIN, Hilary 14, 121, 258, 373
 CHAPLIN, Charles 238
 CLOWN, Dr. 56
 COLLINS, Bernie 29, 229, 232, 303, 373
 ver também Mr. B. 229, 231
 COLOMBAIONI, Alberto 286
 COLOMBAIONI, Leris 22, 25, 31, 96, 189, 240, 284, 285, 288,
 289, 292, 293, 360, 361, 369, 373
 COLOMBAIONI, Nani 83, 189, 234, 240, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292, 293, 326, 369
 CONTIN, Claudia 371
 COOK, Dutton 113
 CORRÊA, José Celso Martinez 15, 21
 COSTA, Marcelo 10, 55, 60, 70, 182
 ver também Trilili 55, 60
 COUPEAU, Jacques 24, 27

D DAVISON, Jon 38, 78, 79, 373
 DEBURAU, Jean-Gaspard 104, 105, 131
 DECROUX, Etienne 287
 DELEUZE, Gilles 18, 216
 DIAS, João Porto 50, 52, 53, 54
 ver também Lala 373
 DIBDIN, Charles 112
 DICKENS, Charles 107
 DIMITRI, Jakob 28
 DISHER, Maurice 107
 DOURADO, Paulo 224
 DUBOIS, John Baptiste 111
 DUCROW, Andrew 127

- E** EDWARDS, Jango 28, 234, 322, 370, 371, 373
 ESSLIN, Martin 173
- F** FELLINI, Frederico 286
 FERNANDES, Millôr 306
 FERREIRA, Juca 15
 FILHO, Antunes 21
 FINDLATER, Richard 107
 FISCHER-LICHTE, Erika 196
 FO, Dario 24, 28, 95, 169, 299, 370, 371
 FOOTTIT, George 131
 FOUCAULT, Michel 148
 FRATELLINI, Albert 28, 132
 FRATELLINI, Paul 175
 FREITAS, Antônio 144
 FREUD, Sigmund 148, 320
 FRYE, Northrop 316
- G** GARDI, Hutter 292
 GAULIER, Philip 22, 27, 29, 46, 132, 239
 ver também Tabarin 157, 158
 GIRARD, Anthoine 158
 GOLDONI, Carlo 300
 GONTARD, Claude 127
 GREINER, Christine 23
 GRIMALDI, Giovanni Battista Nicolini 98
 GRIMALDI, Giuseppe 98
 GRIMALDI, Joey 13, 24, 38, 98, 99, 106, 107, 122, 131, 134, 136, 285, 2
 97, 301, 345, 355, 368, 370, 373
 GROTOWSKI, Jerzy 21, 353
- H** HACKLER, Ewald 180
 HANDKE, Peter 38, 178, 180
 HARDY, Oliver 317
 HARRIS, Sue 379
 HAY, Douglas 344, 345
 HOBBS, Thomas 86, 327
 HOMEM, Nayara 57

HOOPER, Fraser 28, 268, 304, 337, 339, 373
HOUBEN, Jos 14, 29, 232, 237, 238, 240, 246, 364, 369, 373
HUGHES, Charles 99

I IRWIN, Bill 258

J JARA, Jesús 30
JAUSS, Hans 194
JUNIOR, Joe J. 212
JURUBEBA 25

K KEATON, Buster 174
KELLY, Emmett 170
KING, Stephen 81
KREISS, Stephan 248

L LABORDA, Milson 372
LAUREL, Stan 317
LECOQ, Jacques 22, 24, 27, 46, 83, 132, 232, 299
LEVI-STRAUSS, Claude 148
LEWIS, Jerry 79
LIBAR, Marcio 25
LIMA, Elaine 54, 70
LIMA, João Batista
 ver também Tiziu 55, 373
LITTLE, Kenneth 216
LOCKE, John 344
LUME 28, 46, 51, 53, 68, 165, 191, 222, 237, 373

M MACEDO, Cristina Alves de 139
MAFFESOLI, Michel 93
MANGA, Carlos 220, 381
MARCEAU, Marcel 27
MARQUES, Aicha 54
MARTIN, Robert Bernard 331
MARTIN, Steve 79
MARTZ, Philippe 8, 111, 229, 232, 329
 ver também Mr. P. 230

MARX, Groucho 217, 218, 219, 220, 378
MARX, Harpo 217, 218, 378
MASSEY, Petra 248
MATHEWS, Tom 101
MAUSS, Marcel 337
MCCRISTAL, Cal 29
MCMANUS, Donald 38, 169
MENDES, Cleise 9, 21, 86
MEYERHOLD, Vsevolod 24, 299
MITCHELL, Timothy 217, 381
MONTAGNER, Domingos 221

N NASCIMENTO, Edson Arantes
 ver Pelé 151
NEVES, Eduardo das 154
NIETZSCHE, Friedrich 148
NOGUEIRA, Wellington 352
NOURSE, Timolthy 345
NUÑEZ, Pepe 220

O OLIVEIRA, Benjamim de 13, 25, 38, 99, 135, 136, 137, 139, 144, 150,
151, 152, 154, 157, 159, 160, 161, 165, 257, 368, 373, 381, 382

P PADILLA, Raphael 131
PARK, Toby 248, 255
PASSOS, Geraldo
 ver Biriba 28
PINTO, Abelardo 132
 ver também Piolin 24, 132, 373, 382
PIQUITO 25
PLATÃO 311
POLTRONA, Tortel 25, 28, 234
POQUELIN, Jean-Baptiste
 ver Molière 335
PUCCETTI, Ricardo 22, 29, 51, 68, 222, 237, 248

- R** RABELAIS, François 103, 335, 375
 RADUNSKY, Ivan 175
 ver também Bim 175, 176
 REIS, Demian Moreira 50, 52, 57, 58, 60, 65, 69, 70, 75, 77, 182, 262,
 339, 372, 374, 377, 379, 380, 383
 ver também Tezo 58, 60, 61, 62, 66, 69, 70, 165, 358, 359, 372,
 373
 RÉMY, Tristan 100
 RITTER, Joachim 148
 RIVEL, Charles 132, 163, 189, 282, 359, 373
 RODRIGUES, Nelson 21
 RUIZ, Roberto 96
- S** SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas 44
 SAHLINS, Bernard 100, 107
 SAMPAIO, Fernando 222
 SANTO, Fábio Espírito 193
 SAVARESE, Nicola 184
 SCHECHNER, Richard 357
 SCHNEIDER, Alan 174
 SCOTT, Rowney 10, 55, 70
 SELLERS, Peter 79
 SEMPRE, Palhaços para 37, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 69, 368, 373
 SHAKESPEARE, William 75, 98, 157, 300, 335
 SILVA, Erminia 24, 25, 139, 238
 SILVA, Luiz Inácio Lula da 15
 SILVEIRA, Teófanos 292
 ver também Biribinha 25, 292
 SIMIONI, Carlos 29, 51, 68, 222
 SIMONAL, Wilson 151
 SOARES, Jô 49
 SÓCRATES 320
 SOSMAN, Pipo 198, 203
 ver também Pipo 198, 203, 204, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 215,
 217, 219, 220
 SOURIAU, Étienne 208
 SOUSA, José Gomes de
 ver Trepinha 10, 165, 373

SPENCER, Herbert 327
SPINELLI, Afonso 154
SPROCANI, Enrico 198, 203
 ver também Rhum 198, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213,
 214, 215, 217, 219, 220
SPYMONKEY 28, 248, 271, 364, 369, 373
STOCKLES, Denise 21
STOTT, Andrew McConnell 107, 382
STREHLER, Giorge 169

T TAMAOKI, Verônica 271
TRANCHESI, Lucio 8
TRAPALHÕES, Os 49

V VASCONCELOS, Luis Carlos
 ver Xuxu 28, 373, 378
VOLTAIRE 103

W WELSFORD 121, 122, 302, 303, 336
WETTACH, Charles Adrien 168
 ver também Grock 132, 169, 175, 222, 236, 302, 303, 314, 316,
 356, 373, 383
WILLEFORD, William 94
WRIGHT, John 239, 257, 346

Z ZIGRINO, Francesco 46

	COLOREÃO
Formato	17 x 24 cm
Tipologia	Scala 11/15,6 (texto) Euphorigenic (títulos)
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	400



Não é pequena a carga intelectual e afetiva mobilizada pelo palhaço em sua dramaturgia e atuação. Assumir um corpo portador dos sinais do desviado, desvairado e perdedor, do estrangeiro, excêntrico, excluído, marginal e inferior, e ainda, sem encobrir a carga negativa desses atributos, empreender uma aceitação prazerosa da plateia, significa ocupar o lugar tão privilegiado quanto inoportuno do poder de romper, subverter e reverter o circuito da economia simbólica do seu tempo.

Demian Reis

