



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Demian Moreira Reis

CAÇADORES DE RISOS:
o mundo maravilhoso da palhaçaria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da UFBA como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora Prof. Dra. Cleise Furtado Mendes

Salvador

2010

Escola de Teatro - UFBA

Reis, Demian Moreira.

Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria / Demian
Moreira Reis. - 2010.
312 f. il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cleise Furtado Mendes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2010.

1. Dramaturgia. 2. Espetáculo. 3. Palhaço. I. Universidade Federal da
Bahia. Escola de Teatro. II. Mendes, Cleise Furtado. III. Título.

CDD 792



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

DEMIAN MOREIRA REIS

“Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria”.

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor
em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca
Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Cleise Furtado Mendes (orientadora)

Prof^º. Dr^º. Armindo Jorge de Carvalho Bião (PPGAC/UFBa)

Prof^ª. Dr^ª. Sônia Lúcia Rangel (PPGAC/UFBa)

Prof^º. Dr^º. Paulo César Miguez de Oliveira (IHAC/UFBa)

Prof^º. Dr^º. Mário Fernando Bolognesi (UNESP)

Salvador, 13 de julho de 2010.

Para minha mãe Neuracy Maria de Azevedo Moreira e meu pai João José Reis

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 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, Davi, 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 que consumiu até agora uma década de nossas vidas.

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 Ângela de Castro (*A Arte da Bobagem*), Chacovachi (*Como fazer um espetáculo de rua*), Jango Edwards (*Workshop com Jango Edwards*), Fraser Hooper (*Begginer’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 idéias 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 oitenta; o grupo Teatro de Anônimo (Rio de Janeiro), que desde 1996 realiza o projeto 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 idéias 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 terceiro 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. Meu agradecimento também à equipe do espetáculo *Sapato do meu Tio*, assunto principal do quarto capítulo, João Lima, Lucio Tranchesi e Alexandre Luis Casali.

Quanto aos apoios institucionais, sou grato ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da 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 tese. Quero agradecer ao apoio da FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela bolsa de doutorado concedida nos primeiros anos do curso e o auxílio à pesquisa; a CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo Estágio de doutorando PDEE no exterior e por assumir a continuidade da bolsa doutoral após meu retorno. Na Inglaterra, onde desfrutei da “bolsa sanduíche”, o professor Dr. Paul Heritage, do Drama Department da Queen Mary University of London (QMUL) me deu a supervisão necessária para aprofundar minhas pesquisas. Meu colega de doutorado da QMUL, Jim H. Reynolds, ajudou-me enormemente com a

revisão da versão inglesa do primeiro capítulo, que foi apresentado no PHD Colóquio organizado pelo Drama Department daquela universidade.

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 academia um ambiente propício também para desenvolver tanto a pesquisa quanto a carreira artística sem ver conflitos nessa operação de convergência. Bião provavelmente foi meu primeiro professor de palhaço. Conheci-o quando eu ainda era criança, entre 1981 e 1983. Nessa ocasião, meu pai e ele faziam pós-graduação na Universidade de Minnesota (EUA), tornaram-se amigos, e com frequência, quando minha mãe e meu pai saíam para algum programa de adultos, fiquei aos cuidados de Bião, que para me entreter usava muita mímica e teatro.

Ciane Fernandes foi sempre uma professora e amiga atenciosa. Ela e o Prof. Mário Bolognesi participaram da minha banca de qualificação e fizeram comentários valiosos para melhorar a tese. A Eliene Benício, por ter incentivado o movimento da pesquisa do palhaço logo depois do retiro através do apoio à criação do NPPAC (Núcleo de pesquisa e prática da arte clownesca) e aceito assumir minha orientação por ocasião da entrada no doutorado e os debates calorosos com Daniel Marques sobre comicidade, circo e a arte do palhaço.

A orientação da Profa. 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 atualidade. Sua orientação me deixou livre para criar um caminho próprio, mas foi sempre orientadora presente e, por isso, a tese deve muito a seu olhar preciso, suas intervenções certeiras e seus comentários consistentes.

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 odisséia de um doutorado.

Quero agradecer à existência, resistência e persistência de uma nova geração de palhaços que surgiu nessa primeira década do século XXI na Bahia.

Que esta tese possa servir de ferramenta, estímulo e incentivo a eles e outros artistas, pois ela resulta, também, de minha cumplicidade e colaboração com eles e elas, em especial os grupos Nariz de Cogumelo, Cia Pé na Terra, Malabares Mágicos, Viapalco, Tupiniquim, Rafael Rolim, Eduardo Ravi, Genifer Gerhardt, Yoshi Aguiar, Thiago Enoque, Maryvonne Coutrot, Nayara Homem, Celo Costa, Rowney Scott, Olga Lamas, Máira de Natali, Silvia Machete, Silvia Martini, Laure Garrabé, Andréia Guilarde, Cristina de Macedo, Rose Boaretto, Daniela Félix, Marcos Fernandes e todos do Coletivo Coração de Palhaço. Aos alunos das muitas oficinas que ministrei e do curso técnico de formação de palhaço da Sitorne - Estúdio de Artes Cênicas e a sua diretora Tuca, que teve a ousadia de abrigar esse curso, assim como seus fundadores, Alexandre, Lima e Felícia, por terem investido no desafio de reunir nossos saberes para inventar um curso mais longo para aprofundar diferentes aspectos da palhaçaria. À Cooperativa Baiana de Teatro, por servir como ferramenta na luta por melhores condições e oportunidades de trabalho para o teatro de grupo em Salvador. Aos grupos e profissionais com quem 2010 tive a oportunidade de dividir o picadeiro no Circo Picolino: Os paspalhões, o palhaço Economia, a Cia Picolino, a Anselmo e Luana Serrat, à Cia Fulanas.

E, finalmente, um agradecimento especial para quem escolhi como dois avôs da palhaçaria, o já falecido Trepinha, do Ceará, e o Pinduca, hoje com 95 anos e que teve a carreira mais longa de palhaço em Salvador, tendo exercido essa função por mais de 70 anos. Pinduca é, portanto, um verdadeiro tesouro da palhaçaria soteropolitana e que tive a sorte de descobrir antes do fim desta tese.

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)

Vivemos um momento em que a estupidez
humana é nossa maior ameaça. Palhaços não
transformam o mundo, quiçá 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 palhaço 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.

(Manifesto de diversos palhaços redigido
durante o evento O Riso da Terra, João
Pessoa, 2 de dezembro de 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, 1999: 90)

Resumo

O foco da tese volta-se para a arte do palhaço pelo seu aspecto dramaturgical. O trabalho artístico dos palhaços envolve a prática de uma verdadeira usina de procedimentos da dramaturgia que variam conforme o artista, sua tradição, seu espetáculo, e seus efeitos produzem outros tantos sentidos a partir da recepção da platéia de cada apresentação. Trata-se de assunto complexo, controverso e fascinante que nos obriga a enxergar, numa forma de arte que, quando bem executada, chega a nós, espectadores, como um acontecimento tão simples, banal, bobo e besta, que dificilmente acreditamos que sequer há trabalho por trás desse efeito cômico. Riso, ações cômicas, história do palhaço e, sobretudo exemplos da palhaçaria no cenário atual são os principais tópicos discutidos nessa tese.

Palavras-chaves: Dramaturgia; Espetáculo; Palhaço.

Abstract

The focus of this thesis is the art of clowning through its dramaturgical perspective. The artistic work of clowns involves the practice of an industry of dramaturgical procedures that vary with the artist, his tradition, shows, impact, and produce a number of other meanings according to the reception of the audience of each performance. It is a complex, controversial and fascinating theme for the diversity of views that it forces us to recognize in an art form which, when well executed, reaches us the spectators as such a simple, banal, silly and stupid event that we hardly believe there is any labor at all behind this comic effect. Laughter, comic action, history of clowns and especially examples of clowning nowadays are the main topics discussed of this thesis.

Key-words: Dramaturgy; spectacle; clown.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

O palhaço de José Celso Martinez Corrêa	17
Artista contemporâneo.....	19
Arte, artista, e acadêmico.....	20
Do mestrado ao doutorado.....	21

INTRODUÇÃO

A dramaturgia da arte do palhaço.....	22
Pausa para ajustar o foco.....	23
Palhaçaria no século XX.....	24
Plateia e comicidade.....	25
O riso e o espectador.....	26
Palhaçaria contemporânea?.....	27
Distorção, pedagogias e provocação.....	28
A definição de <i>palhaçaria</i> nesta tese.....	32
Palhaçaria e outras formas cômicas	34
O plano desta tese.....	36

CAPÍTULO 1.

CAÇADORES DE RISOS, PLATEIAS E PALHAÇARIA.....	39
Pensando palhaçaria como a dramaturgia do palhaço.....	40
Influência do palhaço no teatro do século XX.....	42
Palhaço e Palhaçaria.....	43
Da anestesia de Bergson à catarse de Mendes.....	47
O ridículo como princípio.....	53
O riso nesta tese.....	59
Risos cômicos.....	67
Teorias do riso e palhaçaria.....	72
Ações cômicas e o sinal do prazer.....	74
Exposição de valores e expectativas partilhadas.....	79

CAPÍTULO 2.

ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE JOEY GRIMALDI E

BENJAMIM DE OLIVEIRA.....	85
Pequeno cenário do palhaço moderno ocidental.....	86
Aspectos da palhaçaria de Joey Grimaldi.....	98
Consciência e desejo.....	105
Bobo: um criador da liberdade espiritual.....	111
Circo e palhaço na Inglaterra, França e Brasil no XIX....	114
Benjamim de Oliveira: um palhaço negro no Brasil da virada do século XX.....	124
Aspectos da palhaçaria de Benjamim de Oliveira.....	135
Grimaldi, Benjamim e Trepinha.....	147

CAPÍTULO 3.

MUNDO MARAVILHOSO:

o ridículo, o absurdo, o riso e o jogo na voz de artistas.....	149
<i>A Wonderful World</i> de Bernie Collins e Philippe Martz.....	150
A entrada.....	150
Os autores, suas metas, posições e influências.....	152
A arte do riso de Jos Houben.....	157
Tropeços.....	158
Acidentes.....	160
Em cadeia.....	161
Tabus.....	161
Entre homens.....	162
Dando aspecto humano a formas não humanas.....	162
Rindo de risos.....	163
Palestra/demonstração: o discurso sério versus o discurso não-sério.....	164
Cal McCrystal e sua palhaçaria.....	166
Jogando com a fragilidade.....	170
<i>A life in her day</i> de Hilary Chaplain.....	173
Jogando Xadrez com Chacovachi.....	177

Rei, Rainha e Rotinas.....	178
Piões e movimentos.....	179
O jogo de Chacovachi.....	184
A pré-convocatória (humano).....	185
A convocatória (Rei - energia).....	185
Rotinas: identidade (bispo), habilidades (cavalo) e participativo (torres).....	187
A passada de chapéu (Rei – dignidade).....	188
O riso de Chaco.....	191
Uma entrada de Leris Colombaioni.....	195
A clownaria clássica dos Colombaioni.....	196
À guisa de conclusão.....	203

CAPÍTULO 4.

A PALHAÇARIA EM <i>O SAPATO DO MEU TIO</i>	204
A influência do palhaço no teatro do absurdo.....	205
A peça, os artistas e sua comicidade.....	213
Tio e Sobrinho, uma dupla de branco e agosto.....	220
<i>Espelho quebrado</i> de Alexandre Casali e Lúcio Tranquese..	224
<i>Espelho quebrado</i> de Pipo e Rhum	227
<i>Espelho quebrado</i> dos irmãos Marx em <i>Duck Soup</i>	238
Riso e recepção.....	242
<i>O sapato</i> na cena baiana.....	246

CAPÍTULO 5.

PALHAÇOS PARA SEMPRE, TATARAVÓ E OBSERVAÇÕES SOBRE A PESQUISA E PEDAGOGIA DO PALHAÇO.....	249
Palhaço e <i>Clown</i> no Brasil.....	250
O ponto onde estou.....	255
Gênese dos Palhaços para Sempre (Retiro e primeiros 6 meses)..	256
Palhaços para Sempre, primeira fase (2000 - 2002).....	257
Palhaços para Sempre, segunda fase (2002 - 2005).....	258
<i>Tataravó</i> – travessia, perigo e imaginação.....	260

<i>Tataravó</i> – a peça	267
Palhaços para Sempre, terceira fase (2006 - 2010).....	270
Curso profissionalizante na arte do palhaço.....	273
Observações sobre a pesquisa de palhaçaria de Jon Davison.....	277
Impacto imediato.....	279
Efeito Stephen King.....	280
Espetáculo como máscara.....	280
Número e improviso.....	281
O enredo para o palhaço.....	282
O princípio da contradição.....	282
Considerações sobre o riso para o palhaço.....	284

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Palhaço, teatro, performer e palhaçaria.....	287
Quatro tipos cômicos da tradição aristotélica (bufões, impostores, ironistas e parvos).....	296
Quatro pólos da palhaçaria (bufões, enganadores, brancos e augustos).....	299

EPÍLOGO.

Caçando palavras.....	303
-----------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	306
Revistas e periódicos.....	310
Entrevistas.....	311
Vídeos e filmes.....	311
Internet.....	311

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Leo Bassi	61
Figura 2. Leo Bassi	63
Figura 3. Fraser Hooper.....	75
Figura 4. Joseph Grimaldi	99
Figura 5. Joseph Grimaldi	102
Figura 6. Joey Grimaldi	106
Figura 7. Joey Grimaldi.....	111
Figura 8. Joey Grimaldi	113
Figura 9. Foto lembrança de Benjamim de Oliveira	125
Figura 10. Benjamim de Oliveira em figurino	135
Figura 11. Benjamim de Oliveira representando Peri ...	138
Figura 12. Chacovachi	177
Figura 13. Chacovachi.....	192
Figura 14. Chacovachi	195
Figura 15. Nani e Leris Colombaioni	196
Figura 16. Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi	212
Figura 17. Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali	219
Figura 18. Lúcio Tranchesi	224
Figura 19. Divulgação do Circo Phenomenal	251
Figura 20. Fuinha e Bafuda.....	256
Figura 21. Divulgação do Palhaços para Sempre	258
Figura 22. Notícia do espetáculo <i>Supertezo</i>	259
Figura 23. Espetáculo <i>Tataravó</i>	260
Figura 24. Espetáculo <i>Tataravó</i>	267
Figura 25. Espetáculo <i>Tataravó</i>	269
Figura 26. Palhaço Pinduca	271
Figura 27. Bafuda e Tezo	272
Figura 28. Tezo, Biancorino, Tiziu e Bafuda	273
Figura 29. Cartaz de Cabaré Total	275
Figura 30. Notícia do Cabaré Total	276
Figura 31. Tezo e Economia	302

Figura 32. Demian Reis em pesquisa de campo	303
Figura 33. Tezo (Demian Reis).....	304
Figura 34. Matéria na MUITO – A Tarde -	305

APRESENTAÇÃO

O palhaço de José Celso Martinez Corrêa

Uma das pessoas mais significativas do teatro brasileiro, José Celso Martinez Corrêa, publicou uma matéria afirmando que o palhaço ocupa o posto máximo na hierarquia do teatro, o que corresponderia ao papa no catolicismo. Martinez estava reconhecendo o presidente Luis 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 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: acessado em 10 de maio 2010)

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 forma de ofensa praticada por 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 acham afetados, isto é, responsáveis por provocar prejuízos econômicos, morais e consequentemente afetivos. Mas essa não é a acepção do termo palhaço usado por Martinez. Ele vê o palhaço num lugar de extrema virtude artística, capacidade de interação e comunicação e, por isso, popularidade. Isto é, reconhecimento do seu mérito pelas suas plateias, diante de sua presença ao vivo, e a sua especial capacidade de ri de si mesmo. Esta tese transita principalmente pelos significados em torno do palhaço que perpassam a acepção usada por Martinez, 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 Martinez, 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 com que são pronunciados, anunciados e enunciados. Eles vêm embrulhados com um poder, com um efeito. Reside nesse poder do termo um potencial simbólico carregado por uma 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 reivindicam o 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 de 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 adquiriram 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. De certa forma, esta tese limpa a palavra palhaço para prepará-la com um novo tempero, 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.

Artista contemporâneo

A imagem que poderia simbolizar o artista contemporâneo não é a fotografia do artista e seu instrumento ou ferramenta de trabalho. Em vez disso, parece ser a de um artista com um *laptop*. 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 criou seus critérios de seleção a partir de um padrão de dinamismo material disponibilizado e condicionado pelas tecnologias de comunicação (Internet, celular, câmaras digitais), 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 adequar ao ritmo e velocidade da produção e multiplicação dos discursos 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 do acesso aos meios de produção da comunicação de massa, mais pessoas agem e têm visibilidade como produtoras culturais. Todos podem se aventurar a ser escritores, atores, diretores, músicos, dançarinos, vídeo-makers, desde que detenham os meios de produção ou encontrem parcerias capacitadas e que se associem aos seus projetos artísticos. É a chegada surpreendente, mas definitiva, da era dos projetos na esfera da arte. Esta tese, por exemplo, que é também discurso e registro de experiência, resulta 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. É um processo irreversível que configurou condições que informam a própria natureza da produção artística atual, inclusive fora das esferas acadêmicas.

Arte, artista e acadêmico

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 e com que finalidade enunciam a sua compreensão. A etnocenologia se preocupa 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. Etnocenologia, *performance studies*, semiótica, antropologia teatral e estudos de recepção, entre outros, são algumas correntes de pensamento que se destacam como os 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? No final, 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 condições terá de negociar com maior honestidade com seus leitores e espectadores. Estou

tentando desenvolver uma perspectiva autocrítica ao escolher um tema que está no centro do meu interesse e prática profissional. Eu sou palhaço.

Do mestrado ao doutorado

O deslocamento de foco entre minha pesquisa no mestrado e a do doutorado não pode ser descrito nem como continuidade, nem como ruptura radical, ou 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 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 dramáticos* apresentados pelo seu espetáculo. Mais especificamente, a palhaçaria, isto é, as ações cômicas do palhaço e a sua recepção. Como artista, me interessa descobrir novas abordagens dramáticas, 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 está na 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 na tese 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, a tese é ao mesmo tempo uma reflexão e um depoimento, permeados por 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 da arte do palhaço

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 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. Hoje, inclusive, é frequente falarmos em dramaturgia e composição do ator. A pesquisadora e 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 dramática definitiva do material encenado. Mas para que haja uma mudança no sentido da construção dramática, 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 contracena), e ainda dramaturgos compostos pela plateia (os espectadores). Pois temos que nos abrir para da 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 cômico 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 cômicas. 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 ator 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 oficinas de artistas com carreiras pessoais distintas 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 dramatúrgica 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.” (BIÃO: 1998: 15) No caso desta abordagem, me reporto à teatralidade do palhaço em situação de representação, buscando apreender a sua lógica espetacular.

Pausa para ajustar o foco

Um aspecto metodológico a ser elucidado é que o ângulo principal desta tese parte do meu ponto de vista como pesquisador. Uma abordagem que privilegiasse minha ótica como artista daria ênfase a outro ângulo de visão, considerando meus quinze anos de experiência contínua com as artes cênicas, dos quais 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 e 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 da descrição e reflexão sobre aspectos da sua dinâmica dramática, 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 dramática da palhaçaria. Mas, formulo discussões teóricas e proponho ferramentas conceituais que podem gerar consequências artísticas, assim como modos de pensar a palhaçaria.

Palhaçaria no século XX

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 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.” (SILVA, <http://www.pindoramacircus.com.br>)

A dificuldade em reconhecer, detectar e descrever a riqueza técnica e estética presente na palhaçaria é sintomática do tratamento dado às artes que nos incitam ao riso. Apesar dessa dificuldade, recorrente na história do século XX, a maioria dos

precursores de novas abordagens teatrais foi influenciada pela palhaçaria clássica na revitalização de suas visões. Entendendo por palhaçaria clássica aquela oriunda principalmente das tradições circenses, como o Picolino e o próprio Piolin no Brasil, ou tradições de famílias que herdaram estes saberes, 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, atuante na 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 publicou um estudo sobre a evolução da teatralidade circense entre 1870 e 1910, acompanhando a trajetória de Benjamim de Oliveira. (SILVA, 2007) Mário Bolognesi tratou da palhaçaria circense brasileira atual, trazendo para o picadeiro dos estudos palhaços como Jurubeba, Piquito, Biribinha, Bebê e Economia. (BOLOGNESI, 2003) O ator e palhaço Marcio Libar 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). (LIBAR, 2008).

Plateia e comicidade

Por comicidade na palhaçaria se entende 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, apesar de ocuparem 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 importância extrema na continuidade, renovação e

definição da palhaçaria, devemos concordar que tanto as condições das apresentações (rua, circo, teatro, cabaré), quanto a sua formação cultural e social, influem consideravelmente no imaginário dos shows. 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 feiura, 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 bio e fisiológicas. Mas tudo isso é mostrado de modo divertido, toda essa dramaturgia da vida, ou vida dramaturgicada, 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 cômica 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.

O riso e o espectador

Com o termo *riso* quero enfatizar a inclusão do espectador como fator criativo da experiência cômica e organicamente envolvido nas consequências teóricas desta discussão. Por outro lado, é preciso indicar que este estudo não pretende explicar o fenômeno do riso. Este foi o objetivo da maioria dos 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 do espectador. Parece-me que o efeito risível pode advir de uma pluralidade inesgotável de estímulos cômicos. Estou mais inclinado em perceber a natureza da comicidade do palhaço sem perder de vista que se trata de fenômeno dinâmico em permanente estado de transformação. O riso me interessa 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 apenas de buscar entender os significados cômicos da palhaçaria, o que me projetaria na mão única da crítica cômica, atividade vizinha ao crítico literário. 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 cômicas usadas nessas obras para obter a catarse cômica. Meu trabalho se aproxima do perfil da sua pesquisa, só que trata de números e espetáculos.

Palhaçaria contemporânea?

Para mim não existe tal coisa. Há apenas palhaçarias de ontem e de hoje. Um palhaço “pós-moderno”, que tenha recebido uma formação nas escolas de Lecoq e Gaulier, ou na Escola de Barcelona, não é mais interessante porque seus espetáculos abordam temas considerados atuais ou são feitos com técnicas e objetivos distintos dos palhaços de circo e da palhaçaria desenvolvida em famílias de tradição circense e outros artistas autodidatas. São apenas abordagens distintas. Fronteira entre abordagens distintas é uma redundância porque todos somos fronteiras uns dos outros. Não me interessa produzir juízos de valor baseados na caracterização estética de diferentes grupos e empreendimentos artísticos. Muito menos em deixar passar despercebida a beleza das diferenças. A reflexão que proponho está menos interessada em classificar as diferentes cenas de palhaçaria em termos de antigo, moderno e contemporâneo, e mais

em descrever e interpretar seus dinamismos dramaturgicos, contrastar suas comichidades e seus dispositivos cômicos, expor suas diferenças técnicas, sem valorar ou estabelecer rótulos. Esta opção metodológica da pesquisa me parece mais ética, frutífera e criativa para o reconhecimento da contribuição de artistas anteriores, ou simplesmente o reconhecimento de que existem diferentes práticas artísticas.

Diversos praticantes da cena de teatro do século XX, conscientes do poder teatral da palhaçaria, aplicaram os dispositivos dramaturgicos desta, 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 dessas 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. 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 grupo de teatro Lume (Brasil), ou de reconhecidas tradições familiares como os Colombaioni (Itália), os Fratellini (França), e os Biriba (Brasil).

Distorção, pedagogias e provocação

Hoje, há uma distorção que domina o entendimento 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 de todo tipo.

A proliferação desse olhar, tanto em meios acadêmicos como extra-acadêmicos, sobre práticas e apropriações autointituladas 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 cômico, mímico e dramaturgo Dario Fo, por exemplo, em seu *Manual mínimo do ator* (2004), demonstra certa irritação com essa tendência contemporânea dominante:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconumais 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. (FO, 2003: 304)

A metodologia de Lecoq deu grande amplitude e peso ao 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 marcar 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 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 favorecia a lógica da ingenuidade, que nasce de situações extremas de constrangimento como o 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 a 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, a 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 professor em 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 podemos encontrar em Jesús Jara, que deixa clara sua posição em trecho do seu livro sobre o clown:

Antes de nada, quiero aclarar que el término clown, de origen inglés y sinónimo de payaso, lo utilizo en su concepción global. No me refiero, pues, al personaje de cara blanca que representa la autoridad y las normas frente a su pareja, Augusto, que representa la transgresión; y con el que ha formado una de las parejas más populares de representaciones de payasos, especialmente en el circo. Augusto es, en mi opinión, el verdadero payaso o clown, tanto por su completa personalidad como por su actitud y comportamiento. (JARA: 2000: 20)

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 às características, atitudes e comportamentos do augusto. Quero chamar a atenção que Jara percebe o termo clown como sinônimo de payaso, assim como o autor dessa tese entende clown como sinônimo de palhaço.

Nesse ambiente pedagógico não parece haver muito oxigênio para o palhaço branco e outras possíveis inclinações de palhaçaria se desenvolverem. Parece que nessa disputa simbólica 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 deformidades 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.

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 recentemente em uma oficina no Rio de Janeiro. 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 a atitude submissa, flexível, ingênua e tímida 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. Alguns dos problemas atuais da palhaçaria são a 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 rica e poderosa.

Um olhar atento para muitas apresentações que fazem uso da palhaçaria, ou que simplesmente se apropriam da figura simbólica do palhaço, mostra que parece haver uma crença de que a combinação de uma presença psicofísica aberta, aparentemente sem medo de se expor, e a improvisação são condições suficientes para dar forma aos conflitos, fragilidades e contradições humanas de modo risível. Infelizmente, isso virou uma fórmula aplicada com uma frequência que muitas vezes satura, empobrecendo as trilhas dramáticas que podem levar a outros lugares de exposição da nossa humanidade. O perigo a ser evitado é aceitação de que o estado de alegria autosuficiente, o amor próprio, a ingenuidade, a vergonha, a rebeldia e a anarquia pessoais se tornem material interessante o suficiente para ser apresentado. O fator variável sendo apenas a personalidade de quem estiver em cena. Em certo sentido essa é uma visão de alienação terrível: a imposição 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 opressor produzida por uma mente alienada. É uma visão que, às vezes, reduz a imagem

do ser humano a carneiros dispostos a serem dominados pelos pastores das igrejas e instituições morais, sociais, políticas e ideológicas. 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 estará sempre sentado na cadeira do branco, adulto, opressor, equilibrado e controlado. É uma atitude que se conforma em apenas provocar no espectador o riso social de Henri Bergson (©1900), 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.

A definição de *palhaçaria* nesta tese

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. (Decreto Lei n. 82.385, 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”. 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, se

afastando do princípio inevitável 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 ou estímulo do riso do outro. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria. É possível abordar a palhaçaria como um gênero dramático, embora este não seja meu objetivo principal aqui. 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 é uma das reações físicas do espectador que sinaliza sua receptividade, seu divertimento 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 de 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, 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 lúdico 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 e pesquisar palhaçaria. Dividindo os elementos que

formam a base do que gera palhaçaria, temos: (1) o palhaço; (2) a indução da plateia a um estado lúdico, despertando sua atenção através do riso; (3) consciência – toda essa operação é orquestrada com consciência técnica ou técnica artística; (4) a exposição de sua pessoa como objeto e estímulo 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.

Retomando. Entendo a palhaçaria como dramaturgia da arte do palhaço e defino o palhaço como um atuante que conduz uma plateia a um estado lúdico via uma técnica de exposição de si como objeto de riso, o que 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 pré-existem 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 dramática. No entanto concordo com J. L. Austin 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.” (AUSTIN: 2004: 136) Aviso recebido e assimilado.

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.

Palhaçaria e outras formas cômicas

Estou interessado numa 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.

Talvez uma das diferenças dramáticas mais marcantes entre o show do palhaço e outros shows que usam a 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 fixar sua identidade. Nesse sentido, um dos maiores prazeres do palhaço vem do ato de destruir de modo cômico a imagem da sua personalidade como verdade sólida, fixa, previsível 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.

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 *comediante* é mais abrangente e rica o suficiente para enxergarmos nela vários galhos de uma árvore, incluindo o galho do palhaço. O comediante ou o cômico pode ser o palhaço, o Mateus, o bonequeiro, os personagens da *Commedia del'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*.

Já 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 dramáticas. Não há uma técnica do corpo pré-estabelecida 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 nos infinitos sentimentos do ser humano. 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.

O plano desta tese

No primeiro capítulo, localizo no trabalho de ações cômicas do palhaço o coração da sua dramaturgia. Sugiro que o termo palhaçaria pode servir para nos referirmos a esse aspecto do trabalho do palhaço e sigo definindo conceitos auxiliares. 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 recepção da plateia e o ridículo estão entre os principais princípios presentes nas ações cômicas dos palhaços, e por isso ganharam tanta atenção.

Após esclarecer no primeiro capítulo a definição de alguns termos, conceitos e objetivos relevantes, no segundo capítulo, discuto aspectos da palhaçaria do inglês Joey Grimaldi na virada do século XIX, e do brasileiro Benjamim de Oliveira na virada do século XX. Aproveito esse capítulo para rastrear as origens dos termos clown e palhaço e mostrar como foram definidos com conotações diferentes em diferentes contextos históricos e geográficos. 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 o advento do circo moderno.

Esta tese coloca em evidência o palhaço como uma usina de procedimentos dramaturgicos. Estou reconhecendo esse arsenal de princípios, 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, além do testemunho presencial de espetáculos e entrevistas realizadas ao longo da primeira década do século XXI. O terceiro 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.

No quarto capítulo faço um breve comentário sobre a influência do palhaço no teatro do absurdo, para em seguida analisar detidamente a palhaçaria no espetáculo *O sapato do meu Tio*. Em seguida 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. Donald McManus 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. O tema de McManus é uma investigação do clown como protagonista no teatro do século XX. Para isso, logo em sua introdução, constata que a diversidade do palhaço presente em todas as culturas, tempos e países apresenta um problema para a sua definição. Para ele, a maioria dos estudiosos e

historiadores buscou uma definição a partir da descrição de *gags* e pontos de similaridade de tradição para tradição.

No quinto capítulo traço um breve relato de minha experiência artística com a palhaçaria, que coincide com o trajeto do grupo Palhaços para Sempre, que completou uma década de existência em 2010. Descrevo as diversas fases de pesquisa do grupo, 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 diversas observações que resultaram da pesquisa teórica para a tese e de minha experiência artística com a palhaçaria até hoje.

CAPÍTULO 1

CAÇADORES DE RISOS, PLATEIAS E PALHAÇARIA

Quando era jovem pensava que com a Arte seria possível mudar o mundo.
Buscava constantemente o espetáculo que poderiaspertar 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.
Fazendo o palhaço 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 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, o sangue que tenho sobre esta camisa, tão patético e inútil em seu simbolismo 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.
(BASSI, O Discurso Final, Leo Bassi)

Pensando palhaçaria como a dramaturgia do 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. Nesta tese examino como a palhaçaria opera suas estratégias e dispositivos cômicos em espetáculos, números e cenas distintas. Estou interessado em flagrar como diferentes palhaços articulam a dramaturgia das suas encenações. Argumento que palhaços estabelecem um engajamento com a sua plateia que assume direções dramatúrgicas muito peculiares.

Observo especificamente os números e comportamento cênico dos palhaços no palco. Examino, por exemplo, aspectos das *ações cômicas* de Joey Grimaldi e outros palhaços para discutir aspectos de algumas teorias do riso, investigando como e por que o riso da plateia responde à apresentação dos palhaços. As fontes principais são a literatura de outros pesquisadores, biografias, oficinas que participei e entrevistas com palhaços profissionais e apresentações que presenciei.

Destaco da *palhaçaria* o aspecto dramatúrgico. Para os propósitos desta tese, *palhaçaria* é o termo que uso para descrever *o trabalho das ações cômicas*, ou a *construção das ações cômicas* dos palhaços. Mas a amplitude do termo *palhaçaria* pode ser vista para além do aspecto dramatúrgico. 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 unicamente o trabalho de palco. Em português, o termo que me parece mais indicado para traduzir *clowning* seria palhaçaria, o que nos obriga a remeter à expressão *apresentação de palhaço* ou *trabalho de palco* quando nos interessar separar analiticamente este aspecto.

Então temos *trabalho de ações cômicas* se referindo ao aspecto dramatúrgico da palhaçaria, e *ofício de palhaço* relacionado à palhaçaria como um todo, 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 e 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 cumpre um propósito analítico. Finalmente, opto pelo termo número para me referir à cena cômica do palhaço. *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 nesta tese devem ser entendidos como praticamente sinônimos dos nossos termos em português esquete, cena, quadro e número, que nos remetem a uma peça de palhaçaria, cuja extensão 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, esquetes,

números, entrada, rotinas ou *gags* que cumprem a função dramaturgica de fazer as transições entre outros números apresentados nos espetáculos circenses.

Influência do palhaço no teatro do século XX

Em 2003, Donald McManus publicou *No Kidding!: clown as protagonist in twentieth-century theatre*. 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, 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 dramaturgicas usadas recorrentemente pelos palhaços em suas encenações. McManus 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. (MCMANUS, 2003: 12)

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. O livro de McManus's 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. 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. (MCMANUS, 2003:142-43)

A lógica do palhaço tem uma natureza dramaturgica que tem sido aplicada por escritores cômicos desde Aristófanes, passando por Shakespeare, Brecht, Meyerhold, Dario Fo, Carlo Goldoni etc., sem mencionar os romancistas. As estratégias dramaturgicas dos palhaços oferecem pontos de partida para o atuante desenvolver a sua palhaçaria, assim como a dramaturgia teatral favorece condições criativas para os atores. Imagino que as emoções que a dramaturgia da tragédia deseja suscitar sejam 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 ou proposto enredo, quando as lógicas de palhaços foram aplicadas às peças teatrais de Shakespeare, Brecht, Beckett e Dario Fo, elas foram usadas, sobretudo como protagonistas da negação da narrativa e da imposição de uma história. Ao observar o palhaço usar suas estratégias dramaturgicas em seu próprio espetáculo, devemos 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, contradição de uma narrativa central ou principal a ser desmascarada?

Palhaço e palhaçaria

A influência do palhaço e da palhaçaria em produções e dramaturgias teatrais não é o foco deste capítulo. Este exercício será realizado no capítulo 4 ao analisarmos a peça *O Sapato do meu Tio*. Em vez disso, aqui interessa flagrar como o palhaço empreende a sua operação dramaturgica para atender os objetivos artísticos do seu próprio show. Os palhaços, como a maioria dos artistas do palco, são profissionais que têm uma das suas motivações principais nos desejos e fantasias dos espectadores. Os palhaços e comediantes especificamente atendem ao desejo dos espectadores de rir, por meio da imaginação cômica. 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 pessoa 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 que trabalha em diversos contextos públicos e privados, desde

hospitais, festas particulares (constantemente em aniversários), casas de teatro, ruas e praças, eventos culturais, cabarés, asilos e creches, e praticamente em qualquer lugar onde haja gente. Toda a sua comicidade está relacionada a como apresentar a lógica de sua ligação com o mundo. Essa lógica geralmente se mostra visivelmente diferente, distante, contrastante e estranha aos modos que seus espectadores têm de ver e agir nas lógicas habituais e cotidianas. Quando este contraste de lógicas é apresentado com clareza, ele evidencia estranheza, diferença, desproporção, distância e arbitrariedade das lógicas habituais dos espectadores. Esta perturbação ou choque nos chega sem insinuar e nos expor a perigos, sem nos ofender seriamente, e rimos. Rimos porque este choque de lógicas chega ludicamente aos nossos olhos como ridículo, absurdo e grotesco.

Para explicitar esse processo, farei uma breve 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 chamado 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 proposta controversa, sobretudo se considerarmos que ao longo da sua vida ele não viajou sequer ao continente europeu, não saiu das ilhas britânicas. 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 decisiva. Enid Welsford avalia o seu papel na história da palhaçaria deste modo:

Palhaço (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: 308-309)

Welsford 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 obteve o efeito cômico se relacionando de um modo *absurdo* e *original* com as coisas. No mesmo parágrafo, Welsford 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 de palhaçaria. Um artista que através da mobilização cômica 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 no 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 cômica. Esta ação pode ser as suas várias reações para solucionar um problema ou como ele se comporta dentro de uma dada situação.

A fala de um palhaço atual pode esclarecer como podemos enxergar este aspecto da relação da personalidade da pessoa do palhaço com a construção da sua figura cômica. No London Mime Festival 2008, após os palhaços Bernie Collins (EUA) e Philip Martz (França) apresentarem *Wonderful World*, houve um debate durante o qual Collins afirmou que suas personagens eram versões exageradas deles mesmos. Faremos um comentário mais detalhado desse espetáculo no terceiro capítulo. Uma vez que o sucesso do palhaço depende em grande medida de sua generosidade em partilhar e expor a sua pessoa através de ações cômicas nas diversas relações e situações que o 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 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 popular. (WELSFORD, 1935: xiii)

Mesmo hoje, quando visitamos festivais, 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 cômicas é sempre apresentado com o fôlego da sua individualidade, 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 pacato e sentimental 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: 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? A resposta por hora será a licença permitida pela lógica da sua imaginação enquanto palhaço. Através da sua lógica imaginária o palhaço se permite apresentar todos os aspectos da humanidade. E as atitudes moralmente reprováveis e/ou socialmente reprimidas e censuradas por serem

consideradas vícios inaceitáveis pelo senso crítico do público, tendem a liberar muitos risos. As apresentações dos palhaços permitem que suas plateias se tornem prazerosamente conscientes de autocensuras psíquicas, interdições e repressões 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 Henri Bergson, mostrando a direção da sua tese principal e algumas das suas limitações. Esse esforço será auxiliado pela leitura que Cleise Mendes 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 (23ª edição de 1924) - estou usando a tradução da edição francesa 375 - 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: 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 Bérqson 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?”. (Ibid, 1987: 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 do riso como característica da especificidade humana, a estudiosa Alice Viveiros de Castro menciona que Millôr Fernandes complementa ironicamente a afirmação adicionando que é rindo que ele mostra o animal que ele é. (CASTRO, 2005: 15.) E aí Castro 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.” (Idem: 15) Castro 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 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 no tópico “Insensível... a quê?” do primeiro capítulo do seu livro *A Gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*.

A terceira premissa de Bergson 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 partilharem determinados valores, dificilmente poderão ser surpreendidas rindo juntos. O duplo fato, estar em grupo e partilhar 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 interpenetração, ainda mais num mundo cada vez mais globalizado como hoje. 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 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. (MENDES, 2008: 14)

A diretriz principal de Bergson é 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 é um gesto social que sinaliza a correção do desvio, do vício, da rigidez mecânica fixado nas atitudes humanas.

Bergson 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.” (BÉRGSON, 1987: 16) O autor está pensando em D. Quixote e nos constantes choques do *seu* mundo sonhado com a *sua* realidade vivida. Bergson 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. (Idem: 16)

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, 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. (Idem: 19)

O riso de Bergson segue pretendendo restabelecer a continuidade das formas cômicas desde as “graças do palhaço aos artificios 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 ser rejeitado por tantos estudiosos como Mikhail Bakhtin, por exemplo, é que de certa forma em sua definição só a espaço para a sua conotação negativa. Bergson só consegue compreender o riso como o cacete de um policial.

Podemos abordar o riso sem considerar a obra de Bergson como o fez Bakhtin, 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 aborda o riso de Bergson em sua tese. 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 menciona o teatro e até mesmo a arte de palhaço.

É precisamente nesse ponto que Mendes confronta Bergson. Na sua busca em compreender a catarse cômica, Mendes anuncia sua tarefa: desfazer uma ideia reproduzida em Bergson, 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”. 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 idéia de que certa anestesia afetiva é um pré-requisito do efeito cômico. (MENDES, 2008: 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. Assim Mendes 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.” (Idem: 13)

Para Mendes as emoções às quais Bergson 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 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 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 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.” (Idem: 14)

Mas se o efeito cômico depende dessa distância estratégica, na qual o espectador não “cole” suas reações à vivência da personagem, Mendes 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 às paixões da personagem, impedindo sua visão crítica. Mas Mendes alerta que tal método não almeja o “espectador neutro” de Bergson, 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.” (Idem: 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 mostra como ela própria utilizou à risca, como estratégia dramática para minimizar a simpatia para com a personagem cômica, a receita de Bergson, 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.” (Idem: 20) Desse modo, Mendes testa e confirma a eficácia de “... um dos processos apontados por Bérqson para impedir a empatia do espectador, que consiste em “*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.” (BÈRGSON, 1987: 75)

Ao longo deste trajeto Mendes confrontou a noção de anestesia afetiva como pré-requisito para o alcance da catarse cômica. Ela finaliza devolvendo o crédito de Bergson, 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 das falhas das personagens cômicas não poderiam acarretar no espectador nem terror e nem piedade, apenas a punição do ridículo.

O modo como Mendes demonstrou com a sua própria obra a aplicação dos princípios cômicos de Bergson, revelaram uma estratégia bastante eficaz de empregar sua própria produção dramatúrgica para compor sua argumentação que estuda o fenômeno da catarse na comédia. A autora é dramaturga e comediógrafo. Essa formação e prática profissional a distinguem 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. O que poderia se tornar uma limitação de um olhar especializado passa a integrar o próprio discurso crítico, servindo como dupla munção; na fonte da dramaturgia cômica encontrou as trilhas teóricas do seu estudo, nos rastros deixados pelos comediógrafos.

O ridículo como princípio

Do ponto de vista da dramaturgia do palhaço interessa observar até que ponto as teorias da comicidade e do riso, tanto de Bérqson, Mendes, como outros, podem ajudar a compreender as cenas apresentadas pelos palhaços. Como bem colocou Castro 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. (CASTRO, 2005: 11)

Mendes, no final da introdução da sua tese, coloca que apesar da sua escolha de estudar a catarse partindo das obras cômicas, a sua leitura pode servir para que outras obras sejam revisitadas, reviradas e revigoradas em uma transposição para outro sistema de signos que podem abranger a televisão, o teatro, o cinema entre outras formas artísticas. Assim, aproveitou as estratégias de abordagem do cômico e da comicidade suscitadas e costuradas em seu estudo sobre a catarse cômica na comédia, para lançar um olhar também sobre a produção dramatúrgica 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

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. (MENDES, 2008: 74)

Castro, 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.” (CASTRO, 2005: 12) 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... (Idem: 12-15).

No tópico “o baixo como princípio”, em *A Gargalhada de Ulisses*, Mendes oferece um procedimento que parece bastante útil; reconhecer como uma característica pode operar como princípio. Nesse tópico Mendes 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 lhe 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 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. (BAKHTIN, 1987: 18-19.)

Para Mendes é próprio da comédia a sua planície 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.” (MENDES, 2008: 58) Esses dois princípios são recorrentes nas obras dos palhaços. No próprio exemplo 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 sem senso. Ao *se esconder* o palhaço de fato *se expõe*.

Se para Mendes 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. Isto é um modo de dizer que uma das lentes constitutivas da ótica cômica do palhaço é o princípio do ridículo. Na ótica desta tese, o ridículo estaria mesmo na ordem da especificidade cômica do palhaço.

No tópico “as paixões da comédia”, Mendes 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”. (MENDES, 2008: 41) Gostaria de chamar atenção para Frye 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 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 de que é preciso que não haja simpatia para que possamos ser afetados pelo riso 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 daremos mais atenção posteriormente. 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 projetados pela mesma figura. O Gordo e o Magro (*Larry 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 aos olhos da plateia parece um segundo augusto de tão patético que é o seu comportamento. 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 a moeda fundamental, mas algo a mais deve assegurar a atenção do espectador, seduzi-lo a manter-lo conectado as façanhas dos comediantes, enfim pregar o seu interesse nas peripécias das personagens. Talvez esta seja a estratégia da simpatia; tornar a plateia cúmplice, aproximá-la, na percepção de Frye.

Mas quem são os palhaços branco e augusto que assolaram o século XX? Mário Fernando Bolognesi aponta seus rastros em seu livro *Palhaços*. Trata-se de uma dupla cômica que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas. Os historiadores divergem quanto a quando foi que surgiu a figura distintiva, mas para efeito da nossa discussão a descrição do branco em oposição ao augusto de Bolognesi será suficiente:

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes 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.

O termo *augusto* tem sua raiz na língua alemã e foi utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim, quando Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro. O público, então gritou: ‘Augusto!, Augusto!’. *August*, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda que se faziam de ridículas. O Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta freqüentemente de modo desajeitado, rude e indelicado. No Brasil, encontra-se no termo *palhaço* o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda

que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown*. (BOLOGNESI, 2003: 72-74)

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 quando este indica a existência de *gradações e nuances afetivas* em torno das paixões, “terror e piedade” mencionadas por Aristóteles. (FRYE, 1973: 43-44) 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 no augusto, que é misturado com simpatia. 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 da comicidade e do riso pode servir para apreendermos a cena da palhaçaria, as suas lógicas, o seu universo, se nos dermos licença para percebermos, nestas cenas, uma paisagem onde floresce a dramaturgia cômica 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 cômica 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, desloca sentidos, desmonta expectativas, inverte padrões, desfaz e denuncia lógicas, introduz novos hábitos, abala e transforma certezas, desestabiliza, desarma e subverte. Tudo isso na sua busca em incitar o riso. Tudo isto para tecer a comicidade da sua cena. Tudo isto para seguir sua sina de caçador de risos.

Talvez ainda não tenha sido percebida a assombrosa força criativa inscrita no princípio do ridículo. 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 de visão onde se desdobram diversas facetas da comédia do palhaço. A esperança é que essa leitura esteja apontando novos olhares sob uma tradição teatral antiga, buscando apreender sentidos que talvez tenham nos escapado. Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, ao pensar o desejo e o poder, não está descobrindo algo novo.

Muitos outros perceberam que a humanidade desde sempre girou em torno destas rodas. Mas ele teceu uma visão que detectou como estas dimensões operavam na própria produção dos discursos. (FOUCAULT, 1996) Isto foi revolucionário. Ele nos ofereceu um novo olhar sobre onde o desejo e o poder se manifestam; em tudo e em quase todos os lugares, inclusive na própria produção dos discursos e disciplinas.

Um olhar novo sobre temas e questões antigas. Foi o assunto que Alvin Gouldner mencionou em relação às grandes mudanças: "... as mudanças fundamentais em qualquer ciência comumente resultam, não tanto da invenção de novas técnicas de pesquisa, mas antes de novas maneiras de se olhar para os dados, dados estes que podem ter existido por longo tempo." (PÁDUA, 1997: 76) Às vezes o revolucionário está simplesmente na transformação de nosso olhar sobre uma coisa que sempre existiu, mas nunca foi notado.

O riso nesta tese

A minha abordagem do riso está associada ao trabalho criativo do palhaço. Em outras palavras, o riso que interessa nesta tese é o riso que resulta das reações da plateia às apresentações de palhaços. O motivo para que esse riso seja especificado é ser 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 e da Teoria Literária. Para os propósitos desta tese, o riso será examinado pela sua importância no âmbito da palhaçaria.

O palhaço lida com o riso como uma das respostas principais que medem, como um termômetro, e sinalizam, como uma bússola, como seu espetáculo está afetando a sua plateia. Esse foco analítico não deve encobrir o fato de que se ela ri em diversos espaços de atuação do palhaço (circo, teatro e rua), é porque 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 tomo emprestado expressões, discuto questões e faço observações teóricas para enriquecer a análise das ações cômicas do palhaço, salientando certos aspectos

dramatúrgicos. Por exemplo, *trabalho de ações cômicas* foi inspirada na expressão *joke-work* (“*trabalho do chiste*”) elaborada por Sigmund Freud em seu estudo sobre a relação entre os chistes e o inconsciente. Freud 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 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: 88)

Mas para Freud 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 agenciarem a via do prazer do riso. Freud 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, por exemplo, são conhecidos pelo modo às vezes impactante que exibem a sua nudez, genitálias, e até ânus, para provocar e fazer o tema da sexualidade vir á tona. 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 formas econômicas injustas. O uso do chiste, 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 por palhaços, podendo ser indicado 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.



Figura 1. Leo Bassi em *La Revelación*, Festival Internacional de Clown de Galicia, Santiago de Compostela – Espanha, 3 de agosto de 2007.

Por exemplo, esse chiste que Leo Bassi lança em seu espetáculo *La Revelación* visa atacar 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 está sustentado no tom irônico com que critica essa moral:

En ese mismo momento pasan Adán y Eva.

La serpiente dice:

- Hola, Dios os está engañando; hay que comer de esta fruta...

Pero no se lo dice a los dos, se lo dice a Eva. Eso no es lógico. Adán fue creado en primer lugar y a imagen y semejanza de Dios. La serpiente tenía que haber hablado con él. Pero, no! Habla con Eva. Conclusión, la serpiente la considera más débil y más aficionada a su maldad. Esto es discriminación de género! Así que la serpiente y la mujer van juntitas las dos. Vaya usted a saber hasta dónde pueden llegar la serpiente, tan escurridiza, y Eva juntas... En qué recónditos lugares penetra la serpiente para persuadir a Eva... Una idea seguramente muy antigua que nos cuesta mucho superar. Entonces la serpiente le dice a Eva:

- Cómete la fruta.

Y qué hace Eva? Ella sabe que va a morir porque Dios se lo há dicho por lo menos quince veces.

- Cómete la fruta! –insiste el bicho.

Y que hace Eva? Discute mucho? Nooooo. Acepta de inmediato:

- Sí! Dame um cacho.

- No solo nació mal y es mala, encima es tonta!

- Eva se come tranquilamente la fruta y le dice a Adán:

- Come tú también.

Leo coge una manzana e imita a Eva comiendo con lascivia.

Adán intenta resistirse pero en los ojos de Eva ve que, si no come, esa noche no folla.

El pobre Adán se encuentra con una de las decisiones más decisivas de toda la historia de la humanidad. Por un lado el Paraíso, Dios, la fruta gratis, la conversación con los babuinos... Por el otro, follar. Después de una reflexión que dura... tres segundos, elige follar. (Bassi, 2007: 83-84)

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 e ataque 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, legítima e sustenta uma cultura que subjuga a condição feminina à masculina. Na

introdução do texto do espetáculo *La Revelación*, Bassi 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.



Figura 2. Leo Bassi em *La Revelación*, Festival Internacional de Clown de Galicia, Santiago de Compostela – Espanha, 3 de agosto de 2007.

Além de empregar a sua comicidade com a técnica do chiste e o humor com eficácia, Bassi 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 exista la transformación de la sonrisa en carcajada se necesita una chispa, algo que catalice la reacción. Es un momento muy complejo, donde lo que empieza siendo divertido para la razón, termina contagiándose a todo el cuerpo, haciendo que el cerebro pierda el control de sus emociones. Es, también, un momento de gran vulnerabilidad del que se ríe porque la mente ya no está vigilante, está indefensa, ha bajado la guardia. Por eso, para rendirse a la carcajada, la persona busca

instintivamente señales que supriman la tensión, muestras de complicidad, y el cómico, consciente de esa necesidad, lanza con sutileza pruebas de la inocuidad de su presencia. En primer lugar, intenta convencer al público de su total sinceridad y espontaneidad a la hora de compartir con él su alegría, explicando los chistes como si el espectador fuera un amigo íntimo al que se los cuentas por primera vez. Este esfuerzo por ocultar lo que hay de trabajo y creatividad por debajo de la comicidad y mantener así la magia de la risa es una de las grandes contradicciones en esta profesión. Además, cuando uno se entrega, como yo, al humor bufonesco, el mensaje subliminal de no agresividad que mandamos para pacificar las resistencias psíquicas contra la risa, implica una relación todavía más compleja, y quizás incluso perversa: la humillación de nuestro propio ego. (BASSI, 2007: 15-16)

O entendimento de Bassi parece conter todos os elementos da teoria dos chistes de Freud, 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 como estratégia para criar uma cumplicidade com seus interlocutores. A condição que Bassi 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 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 do adulto sério, cuja norma é regida pelo senso crítico.

Podemos entrever dois princípios que produzem o efeito de prazer espirituoso 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 se trata de um *chiste inteiramente feito pelo ouvinte*. Gostaria de salientar que não são poucos 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. Ricardo Puccetti inclusive nomeia essas ocasiões de presente dos deuses, mas adverte que os palhaços não devem contar com essa ajuda divina. Na maioria das ocasiões, a dramaturgia cômica 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 investido para obter aquele efeito. Esta é a chave da pedagogia da clownaria clássica de Nani Colombaioni, por exemplo.

Há discussões interessantes, assim como reducionismos teóricos, nesses estudos sobre o riso. O raio de alcance se amplia à medida que o interesse em estudos do humor e do cômico aumenta. Hoje, o tema do riso atinge diversas disciplinas. A minha abordagem se interessa pela sua relevância para a palhaçaria, pois meu interesse recai sobre a sua importância para a comicidade dos palhaços. Mas o que palhaço e palhaçaria têm a ver com 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. Hoje, diversas formas cômicas se desenvolveram e se multiplicaram enquanto a tragédia, no sentido aristotélico, quase desapareceu. Embora a comédia e

formas cômicas tenham hoje adquirido bem mais 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 irei avaliar 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 interessam a este trabalho quando estão vinculados a palhaçaria. A pesquisa e o pensamento 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 finalmente as teorias sociais de Bérghson, Freud e Michael Billig. A teoria da superioridade basicamente vê no riso principalmente uma reação que resulta de uma visão de escárnio e degradação pelos outros. 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 pode estar ocorrendo nos processos de recepção 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 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 através de sua técnica cômica, incorporando em seu próprio corpo a imagem dessa carga, porém dando a ela outra trajetória, alterando o curso das pré-disposições lógicas esperadas pelos espectadores. Sem a realização dessa operação e a produção desse efeito no público, dificilmente o palhaço desenvolveria uma perspectiva profissional. Todavia, uma pesquisa crítica sobre a palhaçaria não deve atentar unicamente para seus efeitos, mas *como* ela obtém sucesso e falha em seus efeitos.

Para certificar a efetividade das ações cômicas de palhaços com as plateias arrisco afirmar que o ridículo é ingrediente quase nunca ausente. Entendendo o ridículo

na sua definição mais próxima do latim, *ridiculu*, aquilo que provoca riso ou escárnio. Não se trata de buscar necessariamente fazer e dizer coisas ridículas, mas quando alguém está trabalhando com palhaçaria no palco ou na sala de ensaio, 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 êxito na pesca de risos. 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.

Devido a esse vínculo entre o riso e o ridículo, busquei aqui e ali estabelecer uma conexão entre palhaçaria e alguns aspectos das teorias sociais do riso. O riso aqui não foi visto como um tema em si mesmo. O interesse aqui residiu na sua importância como reação que os palhaços anseiam caçar nas suas plateias. Isso não é o mesmo que dizer que o objetivo último de todo palhaço seja unicamente obter o riso, custe o que custar. Mas o riso atesta a eficácia técnica do efeito cômico. O motivo *por que* se ri depende de diversos elementos que vão além do próprio número, mas venho explicitando como o trabalho de ações cômicas é eficaz em estimular o riso do público. Cada apresentação do palhaço envolve conteúdos poéticos que vão além do riso. No entanto, o riso é visto por ele como um sinal físico que informa a dinâmica da recepção e, às vezes, pode servir para mensurar ou medir graus de engajamento e intensidades de impacto que a sua apresentação está tendo. O riso se tornou uma medida e um medidor muito orgânico, que expõe como valores, molduras mentais, morais, políticas e imaginárias se movimentam e afetam a recepção das plateias no momento exato em que os risos se manifestam.

Risos cômicos

Após a apresentação do espetáculo *Wonderful World*, no London Mime Festival – 2008 (Festival de Mímica de Londres), houve uma discussão aberta ao público, em que Philippe Martz, um dos dois atuantes, respondeu a alguém da plateia sobre se ele pensava que palhaço era uma forma de arte que estava morrendo. Ele respondeu que acreditava haver ciclos da arte – “há um ponto em que certo tipo de palhaço tem que morrer para que outro nasça”. (MARTZ, 2007: debate) 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 especialistas 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 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. Michael Billig, 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 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. (BILLIG, 2005: 211.)

Já com relação ao tema do comportamento considerado sério e apropriado, em oposição ao não-sério e bobo, William Willeford, 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. (WILLEFORD, 1969: 32)

Sempre haverá pessoas expressando comicamente uma suspeita vigilante perante atitudes consideradas ultrapassadas e tornadas automáticas 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, expor 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 Martin Bernard, por exemplo, escreveu sobre o triunfo do *wit* na Inglaterra desde a comédia vitoriana (MARTIN, 1974). O trabalho de Martin 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 *fluido*, 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 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. (BOSTON, 1974: 60-61)

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 Bérghson, e por ora quero pontuar que nesse debate me posiciono ao lado de Maurice Disher (1925) e Mendes (2008), entre outros, em vez de Bergson (©1900) 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: viii)

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. 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 *Wonderful World* em Brasília - Brasil (FestClown - 2007), do que em Londres e Avignon (Festival D'Avignon - 2007). Mas 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 patamar de riso e forma um corpo de disposições e modos de manifestar sua receptividade própria do 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 engajadas, no meu entendimento, existe muito *wit* na palhaçaria porque existe muito engajamento intelectual no trabalho do número 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 de que alguma leitura seja feita, por mais 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 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 levianamente 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 intenções 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, certamente não é a ferramenta mais interessante, nem a melhor para perceber e avaliar a tarefa extremamente laboriosa de

apresentar e compor um número de palhaço. Na percepção do dramaturgo Charles Dibdin 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: 155)

Não é pequena a carga intelectual e afetiva gerenciada pelos palhaços em sua dramaturgia e atuação. Assumir ser um corpo portador dos sinais do desviado, desvairado e perdedor, do estrangeiro, excêntrico, excluído, marginal e do inferior, de modo a, sem encobrir a carga negativa desses atributos, empreender uma aceitação prazerosa da sua plateia, são seguramente formas de ocupar o lugar tão privilegiado quanto inoportuno do poder de romper, subverter e reverter o circuito da economia simbólica do seu tempo.

Teorias do riso e palhaçaria

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 Richard Boston, por exemplo, em seu livro *An Anatomy of Laughter*, se queixa de que Hobbes, Bergson e Freud 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 reivindica que não rimos apenas do obscuro e do agressivo. (BOSTON, 1974: 41-42) 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 e Bérghson, ao fato de que estão tratando do riso cômico, não do riso de amigos se encontrando, a não ser que esta cena fosse posta no palco. Ainda que fosse, os mesmos estão buscando princípios que expliquem padrões sociais (Bérghson), 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 a como os palhaços operam seu trabalho de ações cômicas, 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 dramaturgicamente 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 dramaturgicas e cênicas que o artista optou por acionar em seu número, mas também de como suas plateias reagem e se apropriam em seus processos de recepção. 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, detectamos a inclinação do humor 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, voluntária e conscientemente, com tal engenhosidade, a distorcer e esticar, através de vários artificios 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 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 derrete a chamada “quarta parede” que existe entre palco e plateia. Em outras palavras, palhaços declaram que partilham 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 cômico prova estar bem antenado 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. 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. Marcel Mauss, 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”. (MAUSS, 1938)

Ações cômicas e o sinal do prazer

Agora ofereço um exemplo de como um palhaço desenvolve uma ação cômica 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 (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, Espanha – 2007) era feito de interação com alguém da plateia. Ele respondeu:

Isto ocorre pela prática 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. (HOOPER, 2007: Londres)



Figura 3. Fraser Hooper em número interativo no espetáculo *Insideout*, Londres, 2008.

Hooper 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 estava 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 todo o jogo que foi montado pelo Hooper. Eventualmente essa situação pode gerar material para até dez minutos de improvisação. A não-comunicação ou o desentendimento entre o palhaço e a criança se torna um tema explorado comicamente.

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 partilham uma experiência em que atitudes corporais e expectativas de como essas atitudes devam ser conduzidas são denunciadas 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 partilharam uma quebra de expectativas num momento particular, preciso. Geralmente esse é um momento prazeroso. Não estou mencionando esta última consideração casualmente. Quando adoto o termo prazer nessas reflexões quase nunca estou entendendo e operando com a sua conotação sexual. Nascemos com uma predisposição de sentir prazer em diversas direções, apenas na adolescência as inclinações do prazer sexual começam a se impor. O fato de que associações conscientes e inconscientes do ato sexual nos dar prazer é irrelevante para meu argumento e reduziria prontamente o seu alcance para uma dimensão restrita à sexualidade que não compõe a finalidade da minha argumentação.

Ao desdobrar por que e como o riso está relacionado ao prazer, Freud fez apontamentos pertinentes em seu estudo sobre os chistes e sua relação com o inconsciente. Freud 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: 146-147)

Usarei a definição de Freud 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 bem frizou Mendes, parece uma espécie de concessão de retorno ao prazer da pátria e 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 e o patrimônio 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 obstruções psíquicas pessoais. A esse respeito é interessante a noção que Bassi 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 invocado 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 comicidade do palhaço se estabelece a partir de uma

postura de contrariedade com a 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. (EISENBERG, 2004: Vídeo)

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, 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: 103)

Para Freud, 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 habitual e racional 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. (FREUD, 1960: 119)

Exposição de valores e expectativas partilhadas

Dizer que há uma experiência de exposição de padrões de pensamentos e expectativas partilhadas não é afirmar que a plateia está sempre de acordo com as inclinações ou 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: 101)

Disher adicionou que “Suas plateias eram forçadas a duvidar se a honestidade não seria uma espécie de preconceito.” (DISHER, 1925: 101) Se recorrermos aos espetáculos de punição da justiça inglesa existentes no tempo de Grimaldi, se tratava de um período de entretenimentos brutais. Apesar de haver um declínio de sentenças de morte 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, 1988: 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: 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 Douglas Hay, 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. (HAY, 1988: 18.) 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 juri e os que eram indicados como juízes, 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, 3 por cento da população.

Parece-me apropriado resumir aqui um dito de Timothy Nourse, 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 (palhaço). Para ele, sendo o palhaço o animal mais infeliz dos três. Esses, para ele, se tocados com gentileza nos picam, mas sendo apertados com força são inofensivos. (HAY, 1988: 25) 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 partilhar 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 discricção, 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 com o dinamismo da sua personalidade.

Aportamos outro dispositivo clássico da palhaçaria na abordagem de suas plateias: brincar com jogos. Em seu livro sobre uma exploração prática da comédia física, John Wright vai além, explicando que palhaços *declaram* que estão brincando com jogos e oferece o exemplo da sua experiência como espectador da palhaça brasileira Angela de Castro:

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. (WRIGHT, 2006: 45-46)

Grimaldi demonstrou uma consciência aguda de como brincar com jogos 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: 25) 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 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. (WILLEFORD, 1969: 119-20) 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. (WILLEFORD, 1969: 121)

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 partilhando a condição de *testemunhas* de um acontecimento lúdico *simultaneamente*. Os espectadores são convidados a compartilhar essa condição de testemunhas

coparticipantes dos jogos propostos pelo palhaço. Nessas condições, os espectadores se divertem tanto com as suas vitórias como com suas derrotas e punições.

No jogo do ladrão, os olhos de Grimaldi 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 sobrelhas 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: 91) Disher 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. (DISHER, 1925: 92)

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 confecção de suas ações cômicas. Ações cômicas que 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 seu número 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 cômicas 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 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 desta tese 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 a esse estudo 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, Freud e Billig. 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 neles, 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. Como John Wright escreve em livro que registra a sua exploração prática da comédia física:

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: 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 senso de lógica partilhado pela plateia que produzem a experiência da catarse cômica na palhaçaria.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS DA PALHAÇARIA DE

JOEY GRIMALDI

E

BENJAMIM DE OLIVEIRA

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: 211)

Entretanto, é importante assinalar que Benjamim de Oliveira particularizou e ampliou de tal maneira a teatralidade circense que não há como não reconhecê-lo como um dos importantes protagonistas deste processo. Por isso, sua história revela outras histórias de outros artistas (circenses ou não), que também produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas, em particular o teatro e a música, no Brasil, do final do século XIX e início do XX. (SILVA, 2007: 21)

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, a 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 (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 da poética cômica dos palhaços.

Mesmo quando definições que usamos são bem intencionadas, no sentido de esclarecer temas de estudo, abordagens metodológicas e posições teóricas, parece inevitável que elas tendam a congelar numa imagem sólida demais os “objetos” de pesquisa, 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 desta tese não é organizar a casa conceitual da arte de palhaço. O movimento talvez seja de provocar a bagunça de sentidos e percepções a ela atrelados numa certa direção.

Até agora os historiadores rastrearam 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 Vice; este último tinha as qualidades de outro tipo de camponês, que era velhaco, canalha, fanfarrão, pecador incorrigível e covarde, ou seja, representava as fraquezas humanas. (CASTRO, 2005: 51) 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: 62) 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 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”. (WILLEFORD, 1969: 12) 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.

Em relação a essa intersecção do olhar urbano sobre o mundo camponês, encontrado no olhar do novo habitante das cidades sobre o antigo habitante do campo, algo parece ressoar nas observações pontuadas pela *performer* e coreógrafa Ciane Fernandes ao se referir às origens do caminhar estético vinculadas as *performances* de rua na contemporaneidade:

Este caminhar e(sté)tico está nas origens da humanidade, na separação entre agricultores latifundiários e pastores nômades, gerando duas percepções do espaço e do tempo. Os primeiros tornaram-se os moradores da cidade e “arquitetos” do mundo, enquanto os nômades, habitantes dos desertos e espaços vazios, os “anarquitos”, responsáveis pela transformação da paisagem. (CARERI, 2003: 29). Os primeiros representam o *Homo Faber*, aquele que se apropria da natureza para construir um novo universo artificial, e os nômades representam o *Homo Ludens*, que usa o lúdico para construir relações efêmeras entre a natureza e a vida. Este dualismo é cada vez mais diluído na história da humanidade, com êxodos obrigatórios de todos os tipos, como o do tráfico de escravos, e todas as migrações resultantes de guerras e colonizações. Praticar o caminhar e(sté)tico nos espaços urbanos de hoje é um ato político que lida e transforma nossa história e a da arte. (MEDEIROS, ORG. 2007: 10)

Para Francesco Careri, a atividade de andar através da paisagem com o fim de controlar o pasto dará lugar ao primeiro mapeamento do espaço e, também, àquela atribuição dos valores simbólicos e estéticos do território que levaram ao nascimento da arquitetura da paisagem. Portanto, ao ato de andar atravessando e interagindo com espaços diversos, vão associados, desde sua origem, tanto à criação artística como a uma certa rejeição ao trabalho, e portanto à *obra*, o que mais tarde seria desenvolvido com os dadaístas e surrealistas parisienses; uma espécie de pereza lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* antiartística que cruza todo o século XX. (CARERI, 2003: 33)

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, Ermínia Silva, 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. (SILVA, 2007: 45)

O cenário conceitual se torna mais complexo ao assimilarmos o *clown* do modo como, por exemplo, o cômico e dramaturgo italiano Dario Fo 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 jogralesas, fabuladores e *clowns*; e, posteriormente, depois de um incesto, a *Commedia* pariu dezenas de outros *clowns*. (FO, 2004: 305) Podemos dizer que Fo 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 sub-combinações, 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: 44) Isto lembra outra expressão para designar o palhaço que é cara de couro, visto que era uma figura que recebia 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 R. Ruiz 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.¹ (RUIZ, 1987: 12) 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 Dario Fo, que também não

¹ Interessante que justamente um dos ensinamentos de Leris Colombaiani hoje é que o palhaço precisa aprender a cair. Tive a oportunidade de participar da oficina “Clownaria Clássica” ministrada por Leris Colombaione, 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.

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. (FO, 2004: 305) Ou seja, tanto o termo *clown* como *pagliaccio* 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 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 Dario Fo, o que importa é que tanto os *clowns*, os jograis, como os cômicos *dell'arte* têm seu foco 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. (FO, 2004: 305)

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 demonstração de habilidades e virtuosismo, por exemplo, no perigoso trapézio. A função principal dos *clowns* no circo era estabelecer um contraponto cômico e grotesco 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 dramática 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 cômico 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 cômica 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 dramática. 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, prolongando e aumentando a 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 por um ator inglês do teatro de variedades, o clown Joseph Grimaldi (1778-1837). Joey Grimaldi foi, no auge de sua carreira nas décadas de 1810 a 1820, o palhaço 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 posso formular que o clown moderno é filho de um Arlequim italiano, mas 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. 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 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 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 ele jamais ter pisado 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 palhaçaria de Grimaldi, 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 (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 grotesco. 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 de caras pintadas.

Ainda na França, na segunda metade do século XIX, o termo passou a indicar especificamente o clown branco, enquanto o palhaço mais idiota e 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 que se assemelha ao bêbado.

Mas 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, em 1855, que registrou ter ficado profundamente marcado pela primeira apresentação de pantomimos ingleses a que assistiu no Teatro de Variedades. (BAULDELAIRE, 2005: 25) Segundo Tristan Rémy, 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. (RÉMY, 1997: 6) 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 se atém, num primeiro momento, às diferenças de temperamento cômico entre ingleses, franceses, alemães, italianos e espanhóis. Seu ensaio, aliás, me interessa especialmente, pois assim como eu, enveredou na reflexão de um espetáculo cômico 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”. (BAUDELAIRE, 2005: 26)

De certa forma enfrento a mesma limitação na medida em que não posso reproduzir por meio da escrita a realidade proporcionada pelo espetáculo. Este argumento de Baudelaire 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 *performance* estou diante de outra *performance*, 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 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 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. Lembrando que o termo *grotesco* 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. (REPERTÓRIO, 2005: 23-24)

Baudelaire 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 o caráter do francês é manter uma distancia 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 *performance* do Pierrô inglês, ou seja, parece que essa apresentação não obteve o êxito que os clowns ingleses da década de cinquenta obtiveram, segundo Rémy. Daí também a dificuldade em encontrar na França um cômico feroz ou um grotesco absoluto. Baudelaire está convencido de que este viés de comicidade não é próprio da espirtualidade 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 espirtualidades nacionais estabelecidos por Baudelaire, 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.

Pensar em termos de “espirituosidades nacionais” é incorrer em generalizações que, ao classificar, reduz a traços 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 homogeneizam, 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 espirtuosidade nacional.

Para ficar mais claro a que qualidade cômica Baudelaire 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 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 um dos princípios *clownescos* clássicos para obter a dilatação do ridículo: a hipérbole, o exagero ou 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 Deburau 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, colocou grosseiramente, sem gradação, sem transição, duas enormes placas de ruge 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 des 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: 25-26)

Posso identificar ações cômicas 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 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: 26) A meu ver, o que Baudelaire chama de vertigem é o poder 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 principais 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 de seu pai. Sua indumentária era exageradamente excêntrica, o suficiente para se distanciar da leveza e candura da personagem da *Commedia dell'arte*. (BOLOGNESI, 2003: 64) Já Ermínia Silva assim resume: “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 tufos de cabelos e a roupa colorida, ricamente enfeitada, que se tornariam símbolo do *clown*.” (SILVA, 2007: 46) Sahlins 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. (RÉMY, 1997: vi) Concluindo, para descobrir 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 primária desta seção 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, as publicações de Maurice Disher (1925) e Richard Findlater (1955) tornaram disponíveis ainda mais informações sobre Grimaldi. Mas Findlater nos adverte, quanto à edição das memórias de Grimaldi por Dickens, que fora uma tragédia que o maior romancista e o maior palhaço inglês tivessem se encontrado em 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. (FINDLATER, 1955: 228-229) 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 guinés, em 1873, a última notícia que se tem deles. (DISHER, 1925: 117)



Figura 4. Joseph Grimaldi como Clown, 1820. (acessado em 7 de junho de 2010 na http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Grimaldi)

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

contemplan 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, a maioria das formas cômicas de entretenimento ao vivo era referida como pantomima.

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 pré-estabelecidas 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.

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 tão 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 é 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 para o aprendizado de palhaçaria 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 provocar o efeito cômico do riso 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 *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 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 em 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 quarenta e dois anos. (FINDLATER, 1955: 46)

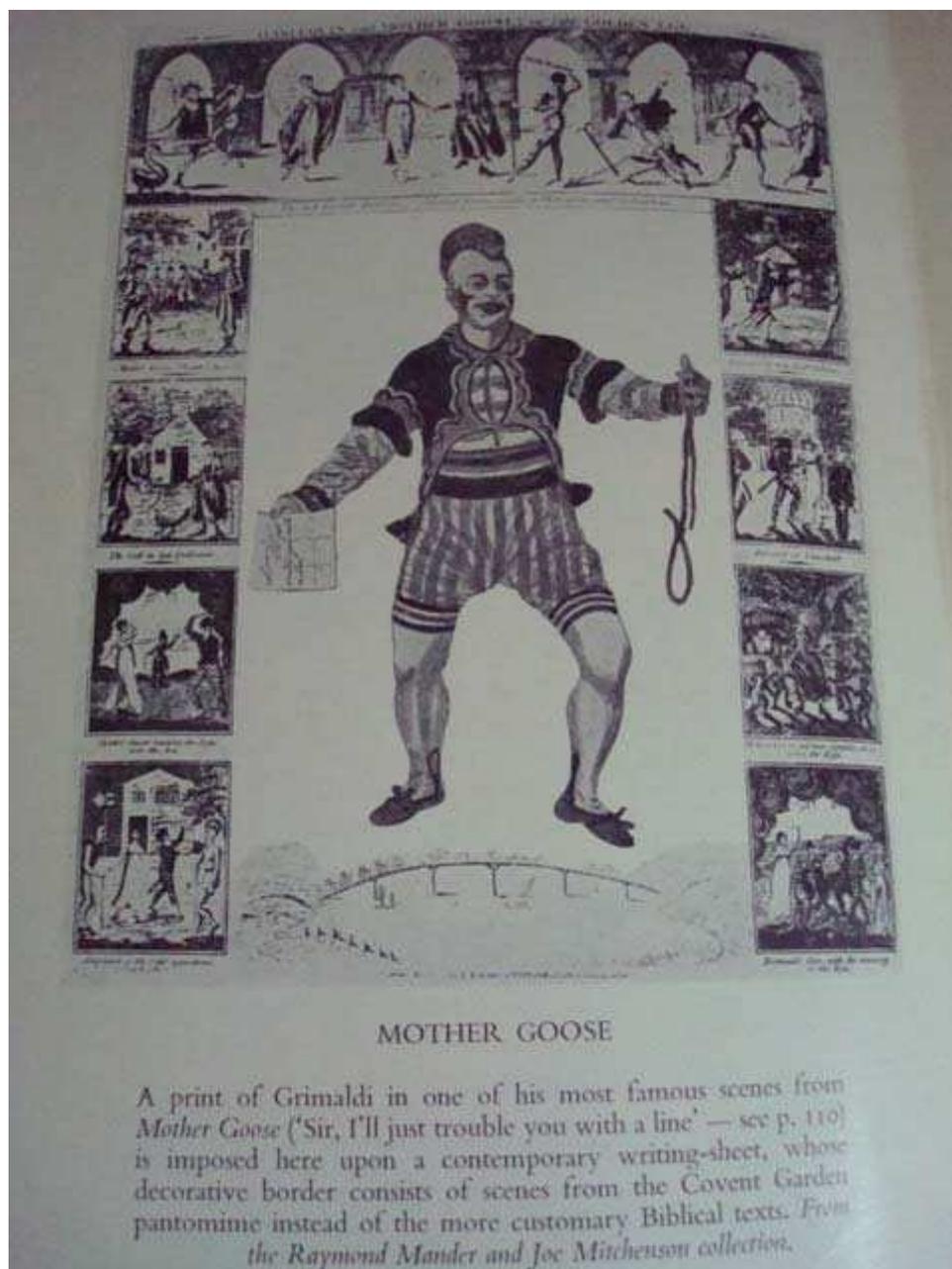


Figura 5. Joseph Grimaldi em *Mother Goose*, encenação que projetou sua carreira artística. (FINDLATER, 1955)

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 quarenta anos de idade. A regularidade e intensidade do trabalho 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, e definitivamente foi uma dos motivos que propiciaram o nível de excelência alcançado.

Mas 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: 35) 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 pela participação 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: 154)

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: 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 à 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: 133)

O absurdo, como já vimos, é um princípio importante para compreender a palhaçaria de Grimaldi e talvez para a apreensão dramaturgica de qualquer palhaçaria. Palhaços têm usado por muito tempo o absurdo e o ridículo como ferramentas para violar a topografia da moralidade de modo bem humorado. 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 detectarem que suas instituições foram ameaçadas, 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: 135)

Zombar das autoridades satirizando a 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 política 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 descreve o estilo cômico de Grimaldi colocando o princípio da violação no coração mesmo de toda palhaçaria. Segundo ele, Grimaldi

refletia os modos da Regência: em sua palhaçaria ele destruía relógios, fazia tropeçar mulheres velhas, assaltava Pantaleão e cometia todo tipo de crimes com um entusiasmo contagiante e a mais perfeita licença. Mas, 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 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: 132)

À parte a carga de violação simbólica 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 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 buffões 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. (FINDLATER, 1955: 132) Então, como vemos, apesar da palhaçaria de Grimaldi ser reconhecida como extremamente sutil, quando oportunidades dramáticas 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.

Consciência e desejo

Outra forma cômica em que podemos reconhecer o princípio da violência do palhaço foi no bobo da corte. William Willeford, 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.



Figura 6. Joey Grimaldi, 1812 (FINDLATER, 1955)

Willeford arremata que o bobo carrega para nós a guerra contra a tolice, mas ele faz isso a partir de outra perspectiva de sucesso e falha. 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. (WILLEFORD, 1969: 42-44) Para Willeford, os espectadores se sentem mais inteligentes do que o bobo que está no palco, posição que podemos atribuir também a Bergson 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, abobalar nossa imagem do ser humano “normal”. Mas, de acordo com Willeford, 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 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. Willeford sustenta que a palhaçaria no circo é diferente no sentido de que 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 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. Nesse último lance, 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: “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: 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 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 cômicas do palhaço. Em seus esforços para revelar a “complexidade” 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.

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, nesse trecho da sua conclusão, ao invés de enfatizar a potência do palhaço, 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.

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 dramaturgicas. 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: 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 pertence aos não-bobos que se encontram na plateia. 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 mostrando que 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 redefinindo e renegociando a noção de Consciência.

Consciência falhou 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 ficção, enquanto a realidade foi que Grimaldi bebeu 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 sedução lúdica. 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 desejos 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 assumiu, 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 consciente. 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 controle de sua consciência, que a plateia, ao final, vê como espelho da sua.



Figura 7. Joey Grimaldi.

Bobo: um criador da liberdade espiritual

Não quero perder a oportunidade de estabelecer uma ligação entre os desejos alcoólicos 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 verer 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, Brasília).

Creio que o tipo de liberdade a que Chaplain está se referindo se assemelha aos apontamentos de Welsford, outro estudioso dos bobos da corte: “O bobo é um criador, não da beleza, mas da liberdade espiritual.” (WELSFORD, 1935: 322) 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 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. Segundo Welsford, 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: 318)

Esta descrição do bobo poderia muito bem se aplicar à palhaçaria de Joey Grimaldi. Considero estes os principais aspectos observados 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 cômicas do corpo, visando, sobretudo, desestabilizar o senso moral e de propriedade da sua plateia. Foi observado também que Grimaldi dispunha de uma técnica física que aplicava nos acordes da violência das cascatas, mas quando queria empregava a sutileza de movimentos pequenos e permeados de detalhes que, no entanto, engajavam visivelmente todo o coração. Ou seja, a sua técnica física era rica de tal modo que ele passeava com familiaridade entre o sublime e o grotesco.



Figura 8. Retrato pintado de Joey Grimaldi, 1820.

Circo e palhaço na Inglaterra, França e Brasil no 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 interessado em se apresentar 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: 34) 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 “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.” (IDEM: 36) A presença cômica 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. No continente, 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 diversão e entretenimento. O circo empregou o maior contingente de artistas ambulantes em sua época de maior popularidade, entre o século XIX e XX. Bolognesi resume a seu modo o episódio:

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. (BOLOGNESI, 2003: 38)

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 uma e outra atração. Na França, até a década de 1860, a situação do cômico em geral era tal que lhe era proibido falar, ou seja, só lhe dava 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. 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 e o 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 Tristan Rémy. 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, Mário Bolognesi 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 quanto o de Rémy constituem cenas apropriadas para serem reapresentadas hoje. A maioria é escrita para dois ou três palhaços, não depende de cenários complicados e combina 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 da familiaridade 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, na Paris de antes de 1830, quem realizava show de pantomima eram dançarinos de equilíbriismo 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: 6) Como, 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*, mas 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 cômica 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, 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.

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 para obter o contraste 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 podia substituir a 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 Dario Fo. 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: 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 uma 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 frustrações, 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 Footit e Chocolat consolidou a clássica dupla antagônica de

palhaços distintos, o clown branco e o augusto, que viria se perpetuar no século XX. George Footit (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-Gaspar 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 foi na passagem do século XIX para o XX que o verdadeiro repertório da palhaçaria se desenvolveu. Eu diria que aí 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 norma 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 grande maioria da dramaturgia cômica de circo coletados por Rémy 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, “A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio

a um ambiente social que prometia sua erradicação.” (BOLOGNESI, 2003: 77) 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 a maior atenção e exercido a maior influência.

A epidemia de cópia que consagrou a maquiagem do augusto no século XX se baseou na maquiagem elaborada por Albert Fratellini em 1910. (Castro, 2005: 71) 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 Lecoc e Philip Gaulier, por exemplo, esta figura foi o augusto, ou uma aproximação do perfil de sua atitude cômica. Estão ali as características básicas dele: temperamento, atitude e condição ingênua. E seu principal elemento de maquiagem (nariz vermelho), a menor máscara do mundo. Há quem tenha se preocupado com a predominância augusta na palhaçaria contemporânea. Dario Fo, 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. (FO, 2003: 304-305)

Rémy 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, portanto, 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, 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 cômica do palhaço e aumentavam a escala para a qual os roteiros haviam sido originalmente 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. Mesmo porque, 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 *vaudeville*, 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 aqui introduzidas 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 e Rio de Janeiro, e alcançando Buenos Aires. Outras cidades pelas quais as trupes circenses circulavam eram Porto Alegre, São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima. Às vezes, saltimbancos 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, 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. 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: 105)

Eleger a trajetória de Grimaldi, na Inglaterra da virada do século XIX, e Oliveira, 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 centralidade 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. Com essa escolha quero apenas indicar - através de um olhar que

realiza um salto duplo - que as carreiras de Grimaldi e Oliveira, são exemplares em sintetizar marcas próprias da palhaçaria que atravessam 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, além dos palhaços sagrados indígenas (hotxuás dos índios Kraó) - existiram antes do circo moderno e ainda existem no Brasil sem que neles possamos detectar marcas de 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 Benjamim de Oliveira.

Benjamim de Oliveira: um palhaço negro no Brasil na virada do século XX

A trajetória do palhaço Benjamim foi bem diversa do clown inglês 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 século XIX até a década de 1910, assim como diversos outros artistas da época. Oliveira 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 visibilidade e a publicidade da teatralidade circense como um todo. Oliveira permaneceu boa parte desse tempo na então capital federal do Brasil, Rio de Janeiro, que inegavelmente 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: 178)



Figura 9. Foto lembrança de Benjamim de Oliveira representando diversos papéis, 1909. (acessado em 7 de junho de 2010 em portalliteral.terra.com.br)

A historiadora do circo Ermínia Silva 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.” (SILVA, 2007: 20) Essa constatação é valiosa desde que se excluam festas como o carnaval, tradições e danças dramáticas populares, 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 para o sucesso da empresa familiar. Muitos, inclusive, vieram originalmente de países europeus para investir num mercado ainda incipiente no Brasil. Até hoje 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 menciona que só no estado da Bahia existem cerca de 150 circos itinerantes de pequeno porte. (MACEDO, 2008: 18) 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 nesta seção é o magnífico trabalho da historiadora cultural Erminia Silva, *Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Mas a minha atenção se voltará para certos aspectos da biografia, formação e carreira artística de Benjamim que me parecem relevantes 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: 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 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”. (SILVA, 2007: 90)

Até os doze anos, Benjamim teria exercido todas as atividades profissionais possíveis para quem era filho de escravos naquela fazenda: “madrinha de tropa”, carreiro, guarda-freio, candeeiro, (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 Villela. Após ingressar no modo de vida da família circense, a fantasia se dissolvia em 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 a 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 essa 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.

Mas como diz o próprio Benjamim, “meu destino era fugir. Destino de negro...”, 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 provando 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, apreendido no circo, o salvara dos apuros da escravidão, uma situação, aliás, com todas as condições para uma cena em torno das reações do palhaço Augusto.

Segundo Benjamim, após esse episódio, ainda caminhou como mendigo por várias vilas até chegar a São Paulo, entre 1885 e 1886. Outro prato feito para o palhaço: a situação e a condição da mendicância. Ao longo da segunda metade do século XIX, toda uma palhaçaria foi desenvolvida em torno de um tipo com características de mendigo, o que veio a dar, inclusive, no maior palhaço do cinema de todos os tempos: Charles 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 norteamericano 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 como o pai, virou um caçador de risos, e através desse ofício ascendeu de sua condição social.

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 com o mesmo sentido. Eu mesmo tenho em mãos 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 espetáculo a sempre applaudida 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 programação².

Segundo Erminia Silva, o palhaço que era músico-instrumentista era chamado de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, no final do século, cada vez mais de clown excêntrico. Possivelmente seguia uma tendência europeia de investir no poder de atração comercial e na popularidade exercida 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. 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 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

² 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.

diferenciadoras das produções circenses europeias e norte-americanas do final do século XIX e início do XX”. (SILVA, 2007: 117) Silva 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 pesquisa demonstrou claramente a existência de palhaços-cantores-compositores-atores muito antes. (SILVA, 2001: 121)

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 procurar apontar que a ideologia do racismo se amparava no poder econômico.

Um episódio que merece a nossa atenção é 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 para os propósitos desta tese: a experiência de fracasso de um palhaço diante de sua plateia. Benjamim partilhou, 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 Freitinho, jogou-me um patacão. E eu fui retirado de cabeça quebrada do picadeiro. (citado em SILVA, 2007: 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 Fructuoso 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: 130)

Benjamim relatou que, em torno de 1895-96, já era palhaço famoso 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. (SILVA, 2007) 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 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. (BOLOGNESI, 2003: 30-31)

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, criam 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:

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. (SILVA, 2007: 156-157)

Mas toda essa carpintaria dramatúrgica da encenação passava despercebida por diversos críticos e letrados da época. Silva observa a invisibilidade do valor dramatúrgico 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. Deste modo estarei também mantendo uma conexão com o primeiro capítulo.

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 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 aprofunda este assunto em seu primoroso estudo sobre o riso e o risível na história do pensamento da antiguidade ao mundo contemporâneo.

Alberti 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, a totalidade da vida psíquica. Mas, parece que Machado, que provavelmente não leu Freud, 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 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 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: 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 positivação do não-sentido, ou seja, da necessidade de sua definição estar atrelada à negação de um valor pré-existente. 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, antinormativa 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 como não dá para fugir de uma discussão filosófica mais profunda para apreendermos a complexidade do riso e lançam luzes sobre a complexidade de sentidos que cercam o riso e, conseqüentemente, o trabalho de cômicos e palhaços, os profissionais do riso. Por que, afinal, esta figura artística busca a todo custo – às vezes por um preço 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.



Figura 10. Foto de Benjamim de Oliveira em seu figurino de palhaço. (acessado em 7 de junho de 2010 em mundoclow.com.br)

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: 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, 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 obtinham 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: 197-198) 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 de não-alfabetizados 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 *grotesco*, que o divulgava, por *clown*.

Segundo Silva, 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*, 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 interessante processo histórico.

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.” (SILVA, 2007: 205) 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: 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.



Figura 11. Benjamim de Oliveira representando Peri personagem de José de Alencar. (acessado em 07 de junho de 2010 em almacarioca.net)

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 representação teatral, que era chamada de

pantomima. Pelas fontes pesquisadas por Silva, 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 interditou 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. Ou seja, essas farsas eram verdadeiros musicais. Desta vez consta que os arranjos musicais teriam sido escritos pelo professor, compositor e maestro Irineu Almeida. Depois veio outra farsa-fantástica, *O colar perdido*, com 36 números de música escritas pelo mesmo maestro Irineu de Almeida. (SILVA, 2007) 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), marginal (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 em torno dos excluídos, pobres, vagabundos, marginais, maltrapilhos, enfim, os frágeis, delinquentes, feios, maus e deslocados da 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 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, Brasília) É fácil imaginar que 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 interdito pelos padrões vigentes de sua época, muito frequente também nas letras de lundus e chulas da época, segundo Silva.

Ermínia Silva 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 freqüentadores 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: 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 cômicas desses atuantes. A forma teatral da pantomima é reconhecida por Azevedo, que

era um conhecedor maduro das tradições teatrais de sua época. 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 comentaristas das apresentações de Grimaldi, pois segundo a percepção de Azevedo, 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”³. 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, 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 Leandro, camponês, o Benjamim foi a alegria da noite. Não abria a boca, não fazia um gesto sem provocar uma gargalhada! (SILVA, 2007: 235)

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

³ 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.

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 qualidades mais recorrentes na palhaçaria, que é certa anarquia ou rebeldia em relação às regras que definem os gêneros, classificações e 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!” 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. Enfim, 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 às conquistas e contribuições desses artistas. 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, a demonstrar que as suas carreiras tiveram um impacto diferenciado em termos de seu alcance e visibilidade. É preciso reconhecer que a carreira e o trabalho dos artistas, independente de sua qualidade, obtêm alcances diferentes, e essa diferença se traduz em maior ou menor popularidade.

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 releituras, interpretações 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: 237) Além do seu vínculo profissional com as gravadoras, trechos de *Os guaranis* foram ‘cinegrafado’, 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 podia deixar o acontecimento 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 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. (SILVA, 2007: 128)

A frase principal da crítica assinada por Tony Bolina que Silva 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 sensoriais que faziam rir as crianças e bocejar as pessoas de bom gosto que procuravam aquelas diversões.” (Bolina apud SILVA, 2007: 246) 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: 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 torrinhas 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: 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 torrinhas 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 ser tão contraditório quanto 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 cômicas 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. Perceba que ser amado é diferente de amar. Voltando para a frase, o autor definiu Benjamim como um *ex-palhaço* numa frase em que ele está exercitando uma ação cômica que podemos considerar clássica da palhaçaria de todos os tempos, contar uma piada de modo a incitar o riso da plateia. Essa frase é praticamente um chiste.

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 recearia tornar-me cacete, mas não receio e venho mais uma vez pedir a sua fraternidade para dois artistas”. (SILVA, 2007: 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.

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, e que 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: 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: 287)

Podemos, enfim, elencar entre as principais características da palhaçaria de Benjamim, ao longo de 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 dramática 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 através da sua palhaçaria.

Grimaldi, Benjamim e Trepinha

Fui convidado, em 2007, para fazer a 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 Tezo⁴, 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

⁴ Tezo: nome dado ao meu palhaço no Retiro de iniciação do clown, em 1999, conduzido pelo grupo de teatro Lume.

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 narrava 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.

CAPÍTULO 3

MUNDO MARAVILHOSO:

o ridículo, o absurdo, o riso e o jogo na visão dos artistas

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, in Libar, 2008: 134)

O gesto é igual ao da vida, mas a lógica é sempre ao contrário da vida. (Idem: 135)

***A Wonderful World* de Bernie Collins e Philippe Martz**

A entrada

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-dia das pessoas expressa a concepção que buscaram desde o início. Eles não usam maquiagem que exagere características particulares dos seus rostos normais. 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 no 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 e 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 encobrir-o com a sua caixa e coloca-o no pé demonstrando certo atrito aéreo nesta manobra.

Agora começamos a ouvir a música *A Wonderful World* – que dá nome ao 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 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. Confere 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, bebem ao som da trilha sonora de *A Wonderful World* novamente. 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 esta foi apenas a primeira cena, pois a peça se estenderá por ainda mais de uma hora.

Os autores, suas metas, posições e influências

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 cômicos. 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 pertinentes a palhaçaria.

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. 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 se a personagem se torna idêntica à personalidade não há possibilidade de nascer o jogo genuíno. Para Lecoq, há uma diferença entre atores que podem expressar a sua própria vida e atores que podem ser descritos como verdadeiros jogadores (players). Para isto, 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: 61) 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 introduziu o estudo do clown em sua escola, investigando as relações entre a *Commedia 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 tencionaram, 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: 143) Lecoq havia encontrado a solução que lhe interessava na abordagem do clown.

É importante juntar estas duas noções de Lecoq que apresentam um aparente paradoxo. Se, de um lado, Lecoq 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 surgir e se desenvolver. 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 do seu treinamento. 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 se interessou por uma via técnica para responder a questão de como o palhaço nos faz rir. Mas outros artistas, como Tortel Poltrona, Edward Jango, Nani Colombaioni, Leo Bassi, Chacovaci, fizeram seus próprios caminhos para chegar ao mesmo lugar do riso através da palhaçaria, da técnica 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 esclareceu que este show

foi particularmente endereçado para espectadores de circo. Mas Martz 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 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, o mais delicado é o primeiro contato com a plateia. No primeiro contato, as personagens tentam sintonizar e conquistar o reconhecimento, uma cumplicidade lúdica que permitirá a continuidade do interesse pelo show. Depois desse primeiro contato todo mundo entende todo mundo.

Outro fator que influencia o riso, segundo Collins, é o espectador saber o que será visto. Como exemplo, comentou que um grande Festival como o London International Mime Festival 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 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, 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 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 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 pré-estabelecida 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 pré-estabelecida, mais chances de se surpreender com a sua própria fragilidade permitindo que o palhaço da sua pessoa

apareça. 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 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 usados 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, 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 criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. 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. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhaços) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (grupo de teatro Lume, fundado sob a direção de Burnier), afirma que o clown e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuosos, 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 ou não. Collins 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, foi uma certa autonomia criativa do número do palhaço. 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 nos quais o palhaço realiza acrobacias e outras técnicas circenses eram comuns, talvez até formassem a grande maioria das entradas de palhaços. O próprio Charlie Rivel 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. (RIVEL, 1973)

Martz 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 estúpido augusto sendo o preferido do século XX.

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, apresentado no London International Mime Festival de 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 está vestindo 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 para a plateia de modo a ser escutado 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.

Tropeços

Em seu livro sobre comédia física, John Wright tentou testar a lei do efeito cômico de Henri Bergson. 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 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, concluindo que tal princípio teria apenas valor conceitual, não sendo empiricamente operacional. A meu ver, Bergson 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.

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 interessante, ou seja, o modo como elas interagem. Essa atitude colabora para aproximar acadêmicos e praticantes, em vez de guardar suas práticas e discursos em compartimentos separados. Ademais, com relação à operacionalidade empírica de rimos de tropeços, o palhaço Leris Colombaioni e o comediante físico Jos Houben apontam outra posição. Em entrevista feita por Felícia de Castro com Leris, no Anjos do Picadeiro em 2008 em Salvador, Leris dá outro fundamento para o dispositivo do tropeço, aliás, a ação física de tropeçar é um tema incluído na oficina para iniciantes de Clownaria Clássica de Leris, que frequentei no Anjos do Picadeiro em 2007 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 ri, é uma vantagem saber cair. A técnica tem que ser bem feita para você não se machucar. Depois produz uma imagem, uma expressão. (COLOMBAIONI, 2008: Salvador)

Márcio Libar 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. (LIBAR, 2008: 139)

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 o 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 para, 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 efetivas 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 o 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.

Acidentes

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 mostra que esconder o rosto entre as mãos da vista do público não gera riso porque as pessoas, sem ver se ele está bem, ficam preocupadas. 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.

Em cadeia

Agora ele explora a energia do riso incitada pelo impulso de correção de erros que gera uma sucessão de novos erros. A plateia tem muito prazer em ver esta cadeia de reações. 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. Ponto na qual ele diz etc. etc.

Tabus

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 está 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).

Entre homens

Houben explica que já na relação com 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 que eu. (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.

Dando aspecto humano a formas não humanas

Houben começa a falar da importância 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, 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, é como se fosse 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.

Rindo de risos

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 tosse 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.

Palestra/demonstração: o discurso sério versos o discurso não-sério

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), 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. Mas 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 *palestrá-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 dar ênfase a 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. 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: 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 palhaço depende de que o público veja a *motivação* das suas ações e reações, caso

contrário o palhaço cai na própria armadilha do seu fracasso, e envereda para a tragédia ou catástrofe, como já vimos. Para *o riso da derrota, frustração ou fracasso* ocorrer, tem que ser visível o interesse de ser vitorioso na realização de algo, por mais banal que seja andar 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 com 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 e carregadas do palco para a plateia pela pessoa do Houben, explorando o seu material humano. Ou o que poderia e parecia ser dele.

Para Lecoq, uma das maiores forças do palhaço está na exposição da falha e do fracasso, isto é, como ele expõe a sua falha 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 em diversas oportunidades também frisou este ponto metodológico da prática da palhaçaria. 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.

Cal McCrystal e sua palhaçaria

Nesta sessão gostaria de me ater a um tópico que diz respeito ao trabalho de palhaço no espetáculo *Cooped*, uma encenação contemporânea do grupo Spymonkey dirigida por Cal McCrystal. Trata-se de uma delicada questão 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 Cal para dirigi-los, e *Cooped* não foi o primeiro espetáculo que Cal dirigiu para eles. O primeiro foi *Stiff*. Neste, Cal 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*, Cal queria chegar a um resultado mais comercial. Uma das estratégias. Para Cal, palhaçaria (clowning) 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 permitiram que a palhaçaria chegasse entortando, comentando, denunciando e impondo toda sorte de choques cômicos.

Apesar de a situação dramática estar declarada e explicitada, 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 Cal foi conhecer de perto cada ator, como se relacionam e se aproximar de suas personalidades. Ele foi descobrindo como poderia explorar o pathos 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: Londres) Cal 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*, Cal 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. Cal 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. (MCCRISTAL, 2008: Londres)

Com relação ao ridículo, expressou a dificuldade de distingui-lo do estúpido, mas definiu que para ele, em 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, este é um exemplo de suas ideias estúpidas, que aqui e ali são agenciadas com a função de produzir um impacto de surpresa. Cal tem uma medida de tensão curta e quer surpreender a cada quatro minutos.

Um esclarecimento merece ser feito a respeito do procedimento dramaturgico de Cal 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 Cal. Às vezes, o modo como funciona é que Cal fala o que dizer, ou o que não dizer. Ele está ciente de que muitos diretores hoje se apoiam muito no material dos atores. 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, Cal 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 Cal 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 Cal 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 disto 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 desafio.

Outro exemplo é que sabemos que o alemão é anarquista, ele chega no 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 a 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 ela não está nem um pouco preocupada 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 Cal 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 fragilidade de cada indivíduo. (LECOQ, 2001: 166) O próprio Philippe Gaulier foi aluno de Pierre Byland na escola de Lecoq. Cal não fez a Escola de Lecoq, quando conheceu Byland, este era um professor independente. Na ocasião, o palhaço suíço Byland tinha um foco muito

técnico, eles, ele e Cal passavam o dia inteiro aprendendo a cair, a manipular um chapéu, a dar um 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. Cal realmente gostou da pedagogia de Gaulier. As coisas que Gaulier falava pareciam verdadeiras para Cal, pois via essas coisas acontecendo em sua carreira de ator. Cal 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, Cal 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 Cal a sua base de como fazer um show de palhaço.

Mas Cal deixa claro que comparado com o estilo de Gaulier da época, seus shows 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. (MCCRISTAL, 2008: Londres)

Então, perguntei se o espetáculo era basicamente feito de improvisação. Mas Cal disse que não, que era tudo armado. Mas não era exatamente codificado. Havia algumas coisas, Cal 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, Cal 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.

Jogando com a fragilidade

O jogo de Aitor centraliza muito do desenvolvimento da peça *Cooped*. Cal logo se deu conta de como Aitor Basauri insistia em se afirmar como um grande ator. Então, Cal 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 Aitor acha que é um ator importante. O trabalho de jogo com a personagem de Aitor 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 Aitor, tira a peruca. Mas isto nos dá mais prazer justamente porque esta personagem tenta, a todo custo, sustentar a sua superioridade e 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 Aitor, se tratava de mais um entre diversos dispositivos que visavam humilhar o orgulho de Aitor. A pergunta que Cal 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 caga em sua cabeça. Aitor 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 Loral 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, coexistindo 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 a *ver* Aitor 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, Cal 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 Cal o riso da admiração, daquilo que fazemos bem, é muito menor que o riso da fragilidade, daquilo que não fazemos bem. Mas Cal é consciente da resistência dos atores em mostrar suas fragilidades e se colocar numa situação de humilhação. E evoca o exemplo de Aitor 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. (MYCCRYSTAL, 2008: Londres)

Nesta cena Aitor, como Bispo, tem a chance de humilhar o advogado, Toby Park. Comentei que este era um momento forte da peça, e Cal 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 Aitor 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. Cal reitera que é tão bonito e complexo o trabalho, e que de fato Aitor está sendo o ator que ele quer ser, mas não reconhece. Fica irritado. Fica bravo porque Cal vai lá dentro para buscar as coisas de cada um. Mas, 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 fragilidade no processo de fazer *Stiff*. Cal estava propondo 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. Cal já havia visto

Toby em outros shows e ele não era engraçado. Então Cal tomou o desafio para si, ele pensou se poderia fazer algo. Então quando chegou um momento do ensaio em que Toby era o próximo, ele não queria porque sabia que iria falhar, “era tão humilhante, meus amigos estão se divertindo, eles estão conseguindo risos. Cal está rindo deles, é embaraçoso pra mim”. Nesse momento Cal lhe 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. (MYCCRYSTAL, 2008: Londres)

Cal 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 Aitor. Ele tem aparência de um homem bonito. Por isso, por exemplo, na cena de ficar nu em *Cooped*, Cal 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 idiossincrasias 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. Cal 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 dessa tese 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 na palhaçaria, pois a falha e a

frustração 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 Cal. Procurei, com estes exemplos, mostrar a importância de revelar as falhas no investimento nas ações cômicas. Assim como fiz questão de mostrar um lugar de falha 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 êxitos, para apreendermos um escopo de aspectos dramaturgicos mais amplo.

***A life in her day* de Hilary Chaplain.**

Hilary Chaplain é reconhecida como uma comediante cujos trabalhos, por serem baseados predominantemente na linguagem física, foram apresentados 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 tem 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 sério. Nela, uma mulher judia expõe divagações do seu mundo privado. Em seus devaneios de buscar de ser amada e feliz para sempre, acaba partilhando 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: Brasília) 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 nesta tese, 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 eles empregados em suas funções habituais e originalmente determinadas, é um dos procedimentos dramaturgicos clássicos da palhaçaria que nos reporta ao próprio nascimento da linguagem, isto é, interfere no lugar das palavras e das 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 de modo exemplar como procedimento na palhaçaria. O dispositivo de brincar com objetos do mundo, não significa brincar com brinquedos infantis. 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. Eles tocam, olham como quem está ainda descobrindo quem e o que são as coisas, isto é, quais são suas características e consistências particulares.

Em relação ao jogo, Chaplain 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. Ela mencionou que fica muito contente por muito raramente ter que induzir a marcha de casamento, poucos começam e logo 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 Chaco 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, dirigido 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. 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 partilhar isso bem. Para exemplificar este processo, ela citou um professor de clown da Inglaterra, provavelmente o John Wright, que menciona um caso em que, ao fazer um exercício solicita que a pessoa apenas diga “Oi, meu nome é fulano. Eu sou estúpida.” 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 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 da palhaçaria:

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: 191)

Wright 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 o palhaço está sempre na beira de uma dor real. 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, 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 pode começar a brincar com isso. Isto lembra Chaco, 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 12. Chacovachi em seu espetáculo de rua *Cuidado! Um Payaso Malo puede Arruinar tu Vida*, Festival Internacional de Clown de Santiago de Compostela, 2007.

Jogando Xadrez com Chacovachi: um palhaço de rua

Chacovachi é malabarista e palhaço de rua que, podemos afirmar sem nenhum exagero, atingiu uma 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, Chaco 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, as rodas de Chaco, nesta praça, chegavam a 1000 pessoas, sendo que ele costumava fazer duas rodas a cada domingo. Para Libar “A dramaturgia de seu espetáculo, digamos assim, é totalmente pensada para sobreviver na rua e ganhar muito dinheiro no chapéu.” (LIBAR, 2008: 160)

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 desses 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 verdade, 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 e festas populares da Europa, com uma ênfase maior na Espanha.

Rei, Rainha e Números

Vamos nos aproximar agora de como Chacovachi entende a técnica dramaturgica do palhaço. Para explicar o fazer do palhaço de rua, Chacovachi se serve da metáfora do xadrez. Para ele, fazer palhaçaria 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. (CHACOVACHI, 2007: Brasília)

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 dramaturgica está no sucesso dessa operação de exposição da pessoa. Mesmo que reconheça que sem energia e dignidade uma apresentação está fadada a falir. Esta personalidade, que deve ser livre para transitar para um lado e para o outro, tem uma justificação que está nela mesma.

Continuando, Chaco define que as torres, o cavalo e os bispos são suas rotinas mais fortes. Chaco justifica chamar os números de *rotinas* porque sempre se faz igual. São números de 5 a 12 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 Chaco 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 há uma distinção entre os dois procedimentos criativos.

Peões e movimentos

Finalmente, há os peões, que seriam os chistes, as piadas, pequenas *gags* e brincadeiras. Em todas as vezes que presenciei as apresentações de Chaco, 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 no capítulo anterior. No espetáculo de Chaco, os peões começam a ser lançados a partir da convocatória, mas continuam aparecendo no seu primeiro número, no seu número de habilidades com o diabo 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 pode 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 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 figura de Chaco e o modo como se apresenta.

Chaco 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 trânsito entre 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 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.” (LIBAR: 2008: 162) Na verdade, 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 clips, como uma referência ao 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, Chaco 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 ou mais pombos, imediatamente lança o peão: “Cuidado que caga, cuidado que caga!” E pra 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 da sua convocatória. Chaco começa a olhar para o céu e a pedir com as mãos unidas como fazendo uma reza que esta seja 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 grita – Superman!

Há outra famosa criação sua registrada por Libar, e que o próprio Chaco mencionou ter visto muitos artistas usando. Quando alguém na plateia está fumando um cigarro. Chaco vai até ela de modo crítico e repreensivo. Aproveitemos o registro de Libar:

“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. (LIBAR, 2008:164)

Ainda assisti a apresentações em que as pessoas então começavam a vaiar o Chaco, 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. Chaco inicialmente colocou a plateia a seu favor e contra o fumante, mas após obter êxito, Chaco se moveu contra a ela, denunciando como foi manipulada a agir coletivamente contra alguém. Esta é a tática que o palhaço deve empreender neste jogo de xadrez com seu público, alternando o jogo a *favor* e *contra* a ele. É justamente devido a esta dinâmica, que 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 Chaco 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 as suas características e certos padrões de recepção. É possível perceber em mais duas pequenas *gags* interativas de Chaco, em primeiro lugar, o quanto ele usa conscientemente este mecanismo de diferenciação de certas condições de recepção de seus espectadores. Numa delas, também mencionadas por Libar, Chaco pede para uma criança vir, mas ele define 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 depois 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 Chaco 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 induz. 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 promete, e de algum modo trabalha com as expectativas que ele excita e incita com o impacto da sua figura. 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*, Chaco 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 de uma idade convencida de seu estado de alegria, ou que tem certeza que diante de um público de adultos, a resposta certa é dizer sim, sou feliz. 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.” 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 foi visto com o palhaço Fraser Hooper no primeiro capítulo. Chaco, 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, Chaco 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, Chaco também está sempre disposto a negociar e usa sua capacidade de improvisação, mas 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, Chaco direciona os materiais para faixas etárias, aproveitando as diferenças que elas informam em termos de padrões cognitivos. Ou seja, no seu trabalho de rotina, Chaco mede, testa e avalia como estes padrões de reação se apresentam e produzem impacto sobre elas.

Ressaltando a diferença de tratamento que Chaco 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 clown 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: Brasília)

Aqui, Chaco, 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 história, de indumentária e nome, pois seu trabalho está mais a serviço do espetáculo. Aqui, vemos uma noção de como a insistência e continuidade dos 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. Mas, 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.

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 a 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 um caso da tradição brasileira de palhaçaria 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 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 e decidir que sim, já era chegado o momento da terceira margem do rio, do filho substituir a labuta 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, 2004: 260-261)

O jogo de Chacovachi

Para Chaco a atitude do palhaço deve ser “livre e exagerada com a simples intenção de entreter, divertir, e assombrar.” (CHACOVACHI, 2007: Brasília) Mas Chaco, 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 se 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. A sua *técnica* mostra como esta filosofia se aplica na prática do seu trabalho como solista de rua. Na dramaturgia do espetáculo de Chaco, 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 (humano)

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 na praça ainda meia hora ou quarenta 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 dramático 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 intenção de produzir efeitos artísticos. Apesar de você não manifestar a sua presença artística, o público percebe que você está ali disposto a 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. Não precisa dizer que, quanto maior o círculo, a visibilidade será maior para mais pessoas e provavelmente 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 fazer logo a convocatória.

A convocatória (Rei - energia)

A meu ver, a convocatória pode ser entendida como uma *entrada*, mas, que visa solucionar o problema de provocar a atenção da plateia no contexto da rua. Seu principal diferencial em relação à *entrada* é que esta, por acontecer num picadeiro de circo, é voltada para um público que já está à sua espera. De modo que a convocatória cumpre a missão de atrair e seduzir 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 humana cotidiana do artista, e a convocatória aciona a atitude artística e declarada da sua intenção.

Chaco 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 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, já constitui o início e, às vezes, uma boa parte do espetáculo. A respeito disto, Chaco 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 Chaco, há convocatórias mentirosas, e outras reais que levam mais tempo. Tenho a impressão que ele está inclinado aos chistes mentirosos. A *ola de alegria* é outro chiste-peão jogado para cumprir objetivos convocatórios. Chaco joga esse chiste com frequência enquanto ainda está fazendo a sua convocatória. Chaco 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 roda, cumprindo o objetivo almejado de engordar o tamanho da sua roda de espectadores. 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 de convocatória que produziu um efeito de credibilidade em muita gente no festival de Aurillac. 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 material 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 iam 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, e quando avaliava que já havia uma roda grande o suficiente, entrava em cena se denunciando para gargalhada e surpresa geral.

Rotinas: identidade (bispo), habilidades (cavalo) e participativo (torres)

Mesmo ainda que de fato a partir da convocatória o palhaço seja obrigado a entreter, e que esteja entretendo, como artista, os espectadores, Chaco diferencia este material da apresentação propriamente dita: “... a apresentação é outra coisa...”. Na sequência da apresentação, Chaco 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 Chaco 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 esta foi por muito tempo uma das atrações de habilidade obrigatórias do circo moderno. Chamarei o número interativo de torre, já que é da torre que vemos os

outros. Para Chaco, é fundamental que um espetáculo de rua que 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 riem de você e que a pessoa convidada se sinta à vontade.

Já mencionamos alguns pequenos números participativos de Chaco com crianças. Mas, há outros clássicos, como o de quatro pessoas que se sentam em quatro bancos e depois Chaco vai largando um chiste atrás do outro durante o processo de trazer os participantes. O número termina quando Chaco 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 por um grupo de palhaças chamado 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, Chaco consegue convencer outra pessoa a dar uma tortada em sua própria cara. Chaco afirma, sobre este número, que “eu me apresento como um palhaço mau, mas já sabem que não sou”. E adiciona que de nas 500 vezes em que realizou este número, apenas deu tortada três vezes na cara dos outros, porque mereciam, mas que eram casos especiais.

A passada de chapéu (Rei – dignidade)

Finalmente há, antes do prometido número final, a *passada de chapéu*. Chaco 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 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 a

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 dramaturgica 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 de 2007, sugeriu dois reais, partindo do fato de que o artista trabalhou mais ou menos meia hora a quarenta 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 2008, quando sugeriu que seu show valia ao menos £5, por ter apresentado uma 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. Mas 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 acima do preço de um café.

Chaco sugere que, às vezes, até cabe o artista anunciar antes de começar, que vai apresentar seu show e depois passar o chapéu para que as pessoas não finjam que não sabiam. Chaco, 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.” (CHACOVACHI, 2007: Brasília) Cada lugar tem um perfil de público distinto, o que vai gerar consequências na qualidade do chapéu também. Chaco enfatiza que não se deve esperar o mesmo resultado da passagem 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 Chaco 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. 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. (CHACOVACHI, 2007: Brasília)

Outro chiste espirituoso que Chaco mencionou usar na passada de chapéu para incentivar o público a investir mais dinheiro: “... 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 paraquedas só para olhar a cara de vocês.” (CHACOVACHI, 2007: Brasília – Registro de oficina) 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 de 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 segura. 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 não se sinta realmente que nesse discurso há pensamento que temos cada um de nós de porque fazermos isso. E todo 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: Brasília – Registro de oficina)

Este trecho revela a consciência de Chaco 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 a 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, da parte do artista, 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 Chaco 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. Chaco 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, e é também responsável por ele.

O riso de Chaco

Logo no início da entrevista com Chaco 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. Neste aspecto, Chaco 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.



Figura 13. Chacovachi em seu espetáculo de rua *Cuidado! Um Payaso Malo puede Arruinar tu Vida*, Festival Internacional de Clown de Santiago de Compostela, 2007.

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: Basília – Registro de oficina) Chaco, 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, nos 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 parece estar em algum lugar nesta função, em conduzir a plateia a sentir e viver esta transformação da dor em prazer. É propor reverter o angustiante caminho de chorar das nossas tragédias para rir delas.

Chaco vê o riso como uma estratégia de sobrevivência. “Por que o ser humano inventou ‘la risa’ 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.” (CHACOVACHI, 2007: Brasília – Registro de Oficina) Mas, um ponto importante é que 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, Chaco 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. Chaco rejeitou isso, mas entende que está no inconsciente coletivo. Por um lado, Chaco 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 normal, você crê que ela é triste, embora quando a viu apresentando parecesse um imortal, mas os palhaços não estão a salvo das dores da experiência humana. Mas, 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 em sua biografia que incide justamente nesta responsabilidade profissional que recai particularmente sobre o profissional do riso e do entretenimento. Não foram poucas as ocasiões em que Rivel,

como outros, precisou agenciar toda sua energia e dignidade para incitar alegria no público enquanto estava vivendo verdadeiras tragédias, dramas e frustrações 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.
(RIVEL, 1973: 271)

Em relação ao princípio do jogo, Chaco 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. Mas, aqui, podemos ver como algumas características da sua personalidade são agenciadas no seu jogo. Chaco 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.

Um dos exercícios da oficina de Chaco 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 Chaco 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: Brasília) 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.



Figura 14. Chacovachi em seu espetáculo de rua *Cuidado! Um Payaso Malo puede Arruinar tu Vida*, Festival Internacional de Clown de Santiago de Compostela, 2007.

Uma entrada de Leris Colombaioni

Logo em sua entrada como apresentador, é possível vermos como Leris Colombaioni usa o ridículo, o absurdo e o jogo para estabelecer o primeiro contato cômico. As luzes estão apagadas, ouvimos três batidas de algum objeto em algo e as luzes acendem. Leris 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 canal do ridículo, resta o absurdo e o jogo para selar a comicidade. Esta virá através de uma frase que Leris dirige a 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 ao acaso. 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 como um todo.

O controle do descontrole é um dos princípios que o próprio Leris ensinou em sua oficina de clownaria clássica durante o Anjos do Picadeiro V, realizado no Rio de Janeiro em dezembro de 2006. Para Leris 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 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 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.



Figura 15. Nani e Leris Colombaioni.

A clownaria clássica dos Colombaioni

Leris Colombaioni é descendente de uma família de comicos 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 Ricardo Puccetti, a

bisavó de Nani 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, que se casou com Alberto Colombaioni, que era membro de uma trupe de palhaços acrobatas. Assim, 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 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 a tradição na família. O cineasta Federico Fellini tinha uma admiração especial pelos Colombaioni, que por isso atuaram em muitos dos seus filmes (*I Clowns*, *La Dolce Vita* e *La Strada*).

Mas se os Colombaioni influenciaram o cinema de Felini, 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, quando houve o encontro artístico entre eles, os Colombaioni já eram considerados ultrapassados, meio toscos e cada vez mais ausentes como referência dos italianos mais jovens. Essa percepção contrastava com a de Felini, 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 renovou o interesse pelos Colombaioni na cena contemporânea, dinamizando seu ritmo de trabalho, sendo, a partir daí, solicitados em teatros, shows de variedades, televisão e o próprio cinema. Libar dá seu depoimento de quando viu pela primeira vez a palhaçaria clássica 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.” (LIBAR, 2008, 132) Adicionou que acredita que Carlo e Alberto foram os que mais aproveitaram os conselhos de Felini, trabalhando, 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, de nada adiantariam os conselhos do mestre do cinema.

É importante saber o que se quer dizer com repertório cômico 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 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. (PUC CETTI, 1998: 70) No seu próprio aprendizado com Nani, Puccetti 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 descreve a descoberta e ênfase neste procedimento dramaturgico 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 (PUC CETTI, 1998: 73)

A importância dada a este princípio, no trabalho de palhaço de Puccetti, motivou a estratégia concebida no seu solo *La Escarpetta* que tem a codireção de Nani. 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 registra outra estratégia que compõe o sistema de Nani: enquanto o gesto do palhaço deve ser igual à vida, a sua lógica deve ser sempre o contrário da vida. Este procedimento dramaturgico obtém o efeito cômico 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 garçon que Nani apresentou em parceria com Leris. Nesse número, Nani faz um garçon 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 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 garçon em sua própria cabeça. Nani 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, 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 é Leris e sua família com seu Circo Herculino. 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, a meu ver, uma direção dramaturgica para a 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. Mas outros vêm fazendo esta opção, inclusive Libar 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. Já eu adoto o termo palhaçaria para me remeter ao trabalho de ações cômicas do palhaço de modo geral.

O clown, para Leris, tem uma função social importante, é uma personagem que precisa fazer as pessoas rirem. Eu arriscaria que o riso ocupa quase 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 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. (LIBAR, 2008: 141)

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 atenção e convicção no tempo de seu número para obter a sua credibilidade 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, 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 no número, alerta que esta deve ser feita até o ponto em que o público possa acreditar. Sobretudo aponta o perigo de a aceleração roubar 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: 136)

Leris, na entrevista de 2008, coloca que o seu modo de fazer as pessoas rirem é uma expressão típica do clown clássico. E pontua 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 100kilos. 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. (Colombaioni, 2008: Salvador)

E o tempo. Para entender a noção de tempo da escola dos Colombaioni, podemos continuar nos valendo do Nani, 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 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 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, 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 e causas *visíveis*.

Voltando para nossa entrevista, Leris 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 que faz clown. Então quando ele vai fazer mágica, na verdade ele vai fazer palhaço, ele não chega lá para fazer mágica. Então,

para Leris, e segundo 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 2008, Leris destacou reconhecer a atitude do palhaço na Gardi, que foi dirigida por Nani num espetáculo sobre Joana Dark e o palhaço brasileiro Biribinha:

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... Nani começou este espetáculo, e trabalhou com nosso estilo... De vez em quando eu aparecia, mas para mim que estava vendo, para vocês é mais difícil de ver isso, porque eu conheço ela, como ela trabalhava, trabalhei com outros tipos de atriz... Pequenas coisas, mas ela é 90 por cento clown... (COLOMBAIONI, 2007, Salvador)

É interessante outro comentário de Leris sobre a falha de uma *gag* no espetáculo de Gardi *Joana Dark*, que nos dá uma referência de como a palhaçaria dos Colombaioni localiza os procedimentos dramaturgicos na construção da ação vista pelo espectador. Trata-se da cena de entrada na casa:

Ela, a primeira vez, 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, Salvador)

É possível perceber o filho seguindo a trilha de Nani. Para o efeito de absurdo acontecer, o público deve acompanhar o caminho da lógica do palhaço, por meio da sua

ação física. Aqui o próprio Leris 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 opta pelo tempo da vida real, e por isto entende que os motivos das ações físicas devem ser visíveis e explícitos para se possa rir. Se a vista do público está bem ancorada no problema, no motivo, no gesto executado no tempo da vida real, há espaços para raciocínios que contrariam a vida real, como diz Nani, e lógicas surreais e absurdas, como diz Leris.

À guisa de conclusão

É desejável que o aprofundamento do estudo da palhaçaria sirva para estimular novas perspectivas dramáticas, manter conquistas existentes, desafiar novas possibilidades 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 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 do seu tempo, sinalizando e ajudando homens e mulheres a seguir, como uma estratégia de sobrevivência, vivendo e convivendo com mais alegria, ou pelo 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 as falhas que evoco, porque são tão úteis para elucidar a motivação de procedimentos dramáticos, com objetivos criativos ou pedagógicos, de atores, 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 uma tradição também constitui problema para o artista, pois manter uma tradição pode dar tanto trabalho, ou mais, quanto reinventar uma.

CAPÍTULO 4

A PALHAÇARIA EM *O SAPATO DO MEU TIO*

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: 219)

A influência do palhaço no teatro do absurdo

Donald MacManus, 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 dos circos e dos 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, 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 palhaças 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 norteamericano 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 inconsistência 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 e absolutas. 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 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 as regras que o palhaço rompe pertencem a duas categorias interdependentes. Trata-se de 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 de algum modo. 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 de contradição é parte da lógica dramaturgicamente 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. Mas 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 estereótipos raciais. Assim, a lógica do palhaço, segundo McManus, não tem sentido essencial além de contradizer o ambiente no qual o palhaço aparece. O significado do seu comportamento contraditório e antinormativo é definido 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 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. Mas se a maioria dos críticos investe na diferença do teatro de Brecht e Beckett, McManus 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 adotam 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! *(Cospe.)*

(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: 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: 140)

O que podemos observar nestes trechos é que há uma relação declarada e direta denunciando uma consciência da presença de espectadores. A diferença reside em que as personagens de Beckett preferem não assumir a posição de ver neles um aliado em potencial, como Brecht faz em seu teatro épico. Martin Esslin 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 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. (ESSLIN, 1968: 68-69)

A identificação das personagens de Beckett 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 Martin Esslin 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.” (ESSLIN, 1968: 40) McManus 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: 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, a influência mais específica em toda obra de Beckett, tanto em sua ficção dramática quanto em prosa, é apontada para Bim e Bom, um time de palhaços extremamente popular que se apresentou na virada do século 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 e 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 reminiscente 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, 2003: 87)

Beckett integra o gesto ou a lógica do palhaço numa forma poética dramática. O autor cria obstáculos e lógicas arbitrarias 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

dramatúrgica 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 Cleise Mendes 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). (MENDES, 2008: 214)

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 por que 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 um profissional do palco especializado em palhaçaria, pode se apresentar no palco com sua indumentária e não obter os efeitos cômicos da palhaçaria. O efeito da palhaçaria não depende unicamente do palhaço, o impacto do seu comportamento cênico também depende das disposições e recepção do espectador.



Figura 16. Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi em *O sapato do meu Tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador – BA, 2006. Foto: Gal Rocha.

A peça, os artistas e sua comicidade

*O sapato do meu Tio*⁵ 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 superior 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*, que tem a direção de João Lima, é um espetáculo que se coloca na fronteira entre teatro e palhaçaria e 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 prêmio Braskem de melhor espetáculo teatral, melhor direção (João Lima) e melhor ator (Lúcio Tranchesi) de uma só tacada. 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. Ao questionar Hackler, que dirigiu *O menor* e assistiu a *O sapato*, sobre como comparava as duas peças em termos dramaturgicos, 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.

Meu interesse aqui não está em comparar as duas produções, embora esta seja uma empreitada interessante. 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 palhaçaria.

⁵ *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).

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: Brasília)

Talvez a diferença mais significativa entre *O menor* e *O sapato*, considerando-os como tendo uma situação dramaturgica similar, seja 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 uma banana. 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 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 desta, interpretando um rapaz se distraindo com uma ceia interminável de bananas e a expectativa de o espetáculo seguir adiante acabam lançando os primeiros acordes cômicos.

João Lima, nesse espetáculo, dialoga com atores que trazem uma forte atitude criativa, são expoentes de uma prática que podemos associar ao termo “ator-compositor” cunhado por Matteo Bonfitto: “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.” (BONFITTO, 2002: XX-XXI) Lima, 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 XIX para 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 restrita, 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 (20 anos de atuação profissional) é um ator mais experiente do que Alexandre Luis Casali. 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 dança de ações percebidas pelo espectador. E aqui é apropriado indicar que esse aspecto aproxima a peça da palhaçaria, cuja comicidade depende em maior peso da apresentação de estruturas visuais. Uma vez que inexistente o diálogo falado, as situações são apresentadas pelos movimentos ou ações físicas dos atores. Do ponto de vista da atuação, fica evidente o uso de três fontes técnicas: 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*, e isso está claro para os atores, como vemos nesta resposta de Tranchesi 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. (TRANCHESI, 2007: Brasília)

Mas se podemos enxergar nessa peça de teatro a rica presença da palhaçaria, podemos também inferir o que a palhaçaria ganhou com a arte teatral nesse escambo. Segundo Lima, 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 acaba 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. (LIMA, 2007: Brasília)

O sentido em que Lima 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 questionar se estes não seriam os princípios definidos e descritos por Barba no seu dicionário de antropologia teatral (BARBA, e SAVARESE, 1991). 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, para a cena do 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. Mas 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, 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: *o espelho quebrado*, que será analisado ainda neste capítulo. Nesse número, a técnica de dividir com os espectadores 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:

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. (LIMA, 2007, Brasília)

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 e os recorrentes 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 vez 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-espacialmente 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 esta duração Lima 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. (LIMA, 2007: Brasília)

A maioria dos números da palhaçaria clássica é constituída de cenas curtas, situações dramáticas rapidamente inteligíveis, cujo desenlace se dá, de modo geral, no decurso de no máximo dez 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 autonomia estabelecida por uma lógica cômica. 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 quadros, esquetes, números, 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.

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 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 as pessoas. Fica claro na peça que o público ocupa um lugar de poder determinante na cadeia de produção do artista. Ele é uma espécie de patrão anônimo dos artistas, e essa realidade fica mais visível quando se trata de artistas de rua.



Figura 17. Lúcio Tranchesi e Alexandre Luis Casali em *O sapato do meu Tio*, SESC FestClown, Festival Internacional de palhaços, Brasília, Edição 2007, Foto: José Rosa.

Tio e Sobrinho, uma dupla de branco e augusto

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 as características desta dupla como aparecem na palhaçaria clássica. Trata-se de uma dupla cômica que explora a oposição de tipos distintos no embate de forças antagônicas como foi mencionado no primeiro capítulo. Podemos definir, resumidamente, a relação entre o palhaço branco e o augusto de modo que o primeiro é mandão, se 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 poder do Tio - o saber circense do qual depende a sobrevivência de ambos; 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 também 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 da palhaçaria clássica: *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 da palhaçaria, 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 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, Tranchesì] 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 [Tranchesì] foi o augusto.⁶
(CASALI: 2007, Brasília)

Já o comentário de Tranchesì 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 número 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 várias 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. (TRANCHESI, 2007: Brasília)

⁶ Entrevista realizada por mim em 2007 no FestClown de Brasília. Recentemente, em 2009, Casali acrescentou: “Como eu tinha mais experiência de palhaço fui o augusto na peça em si, porém na peça, Lúcio Tranchesì era o mestre, por isso ele assume esta posição... foi uma ideia minha justificada na tradição... e ainda hoje ele tem um pouco de dificuldade de relaxar e brincar com a ordem e as regras, e eu de me neutralizar e endurecer...”

É possível notar nas palavras de Lúcio Tranchesi, que ele oscila em falar em termos de “o Tio” e “da gente” enquanto protagonista das 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, palhaço pessoal de Lúcio. Mas essa relação de Tranchesi 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 Lume⁷, 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. (TRANCHESI, 2007: Brasília)

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, 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” (LIMA, 2007: Brasília) 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. Uma verdade da cena que não é mimética ou naturalista, mas carregada de uma eficácia cênica.

Minha vida profissional mudou completamente depois do palhaço, porque uma angústia que eu tinha, logo que eu me formei em direção teatral, as experiências

⁷ O “Retiro para estudo do clown - o clown e o sentido cômico – introdução a utilização cômica do corpo” foi realizado em Salvador, em agosto de 1999, ministrado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni do grupo de teatro Lume. Fizeram também parte deste retiro, além de Lúcio Tranchesi, Alexandre Luis Casali, João Lima, Demian Reis, Felícia de Castro, Flavia Marco Antonio, João Porto Dias, Elaine Lima, Manhã Ortiz, Aicha Marques, Carol Almeida, Tânia Soares, Rafael Moraes, entre outros.

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: Brasília)

Recapitulando princípios cômicos 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 pelo 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, proporcionando um efeito de surpresa maior; o uso da máscara do nariz vermelho e sapatos grandes e vermelhos, 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 unicamente dos recursos apresentados pelo corpo cênico dos atores. A eficácia das cenas e o êxito do espetáculo dependem da movimentação e 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 exemplo feliz de 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.



Figura 18. Lúcio Tranchesini em *O sapato do meu Tio*, Sala do Coro, Teatro Castro Alves, Salvador – BA, 2006. Foto: Gal Rocha.

O espelho quebrado de Alexandre Casali e Lúcio Tranchesini

A seguir reproduzo o roteiro da adaptação do Espelho quebrado que ocorre na cena 8 da peça *O Sapato* descrita 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 da 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 contrário 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, porém 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 ajeitando 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 cigareira. Abre e retira um dos quatro cigarros que ali estão, mas não a guarda, fica a exibir-se socando o fumo, batendo o cigarro em sua perna com a cigareira 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 cigareira 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:

-Éobolofofoooooooo!!! .

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 meleca. O patrão que volta para o espelho vê a imagem andando distante da moldura. Logo percebe que o espelho está 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.

(Adaptação de Alexandre Luis Casali e Lúcio Tranchesi)

Espelho quebrado de Pipo e Rhum

Em seguida irei transcrever o número do espelho quebrado do modo como foi registrado pelo historiador do circo Tristan Rémy. Este esquete pode ser rastreado até o século XVII. (RÉMY, 1997: 9) 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. Chama-nos atenção, como é de praxe na literatura dramática, como ele enuncia os personagens da mini peça:

Pipo (Pipo Sosman), Clown
Rhum (Enrico Sprocani), Augusto
Georges Loyal, Ringmaster (RÉMY, 1962: 208)

Para o leitor intérprete, a indicação clown está evidentemente apontando para a postura de um palhaço branco. Ou seja, podemos entender que Rémy assume que o entendimento na França da década de 1950 do clown, era associado ao palhaço branco, enquanto o mais aparentemente bobo era conhecido como o augusto. Isto lhe pareceu informação importante 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 peça. 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 as 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 augusto. Mas apesar da indicação clown e augusto para referir de quem é a fala, nos diálogos em si, as personagens não se endereçam como clown e augusto e sim como Pipo e Rhum. Podemos entrever, com isso, que, para Rémy, o nome de palhaço destes artistas é tão definidor da consistência dramática do número, que o seu registro foi considerado necessário. Talvez isto indique o quanto seria diferente, em termos de experiência espetacular, 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 pelas outras personagens. O modo como Rémy optou, a meu ver, é problemático, 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 agosto. Antes de fazer o número do espelho quebrado, Pipo e Rhum, figuras construídas com os artifícios fictícios 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 já viveram.

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 agosto, 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 dramática 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?

August: 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 champaigne. 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. August 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, 1962: 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 usar a noção de situação dramática proposta por Étienne Souriau. 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 entre os problemas dos estudos dramaturgias 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 Souriau 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 Souriau, 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 Arbítrio – o que decide a atribuição do Bem Desejado; a Lua ou o Adjuvante – funciona como auxiliar de qualquer outra função. (SOURIAU, 1993: 53-95) De modo que para Souriau as situações são dispositivos de forças que engendram toda sorte de combinatórias entre estas funções dentro destas situações que podem configurar mais de duzentas mil possibilidades dramatúrgicas.

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 apenas 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: 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 conseqüentemente 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 Étienne Souriau, 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 contra pergunta de Rhum que inquirir 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 do Augusto 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, falha, 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. Esta, 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 isto 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.

A partir do momento em que Pipo se prepara para dar início ao seu ensaio de D. Juan, nosso interesse se volta com mais 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 a sua tarefa, seu objetivo de ludibriar o branco. Se assistimos, como leitores-espectadores, ao Augusto falhando 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 (<http://www.youtube.com/watch?v=029szjgA-8g>, acessado em 14 de maio de 2010), e o número da bicicleta de Joe Jackson Jr (<http://www.youtube.com/watch?v=eMS5Qe2t6DE&feature=related>, acessado em 14 de maio de 2010). É possível encontrar versões da partitura de George Carl de 5 e 10 minutos. Trata-se de uma dramaturgia de movimentos 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, sua falha parece advir da própria ineficiência de sua pessoa ou incompatibilidade da lógica de sua personalidade com a lógica da funcionalidade. 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 com sua palhaçaria. 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 agencia 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 aponta que são “... apenas duas as grandes paixões que estão no âmago das situações dramáticas: o desejo e o temor.” (SOURIAU, 1993: 61) 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 sabemos 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 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 inimigos e obstáculos de Rhum são a sua falta de praticidade e seu caráter desastrado, e durante a preparação do ensaio com o espelho quebrado, a sua sobriedade. Em termos da indicação de um oponente exterior à dupla, no máximo podemos indicar o contra regra 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 antagonista consistente em sua ação. Se a força da tendência só adquire consistência dramática quando encontra resistência, vemos sempre que vemos a luta para contorná-la, sejam 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 antagonistas 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 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 compõem 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 louco, 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 e a próxima cena tem que começar.

A diretora e atriz Joice Brondani montou uma peça chamada *Joguete* que dividiu o palhaço e o teatro do absurdo e pontuou que 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. (BRONDANI, 2005: 114) 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 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 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, Little 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. (LITTLE, 1993: 117) Esta humor pode ser relacionado com o humor descrito por Gilles Deleuze como humor do masoquista. O que chamamos de humor, para Deleuze, 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. (DELEUZE, 1971: 77)

Little usa como referência o humor do masoquista de Deleuze 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 mantêm 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 uma extensão de uma série de representações para significar uma realidade a priori e original para cada sujeito espectador. (MITCHELL, 1988: 29)

William Willeford é outro autor que mencionou o espelho quebrado do clown Pipo (Pipo Sosman) e do augusto Rhum (Enrico Sprocani) em seu estudo sobre o bobo. Segundo Willeford, 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: 38)

Espelho quebrado dos irmãos Marx em Duck Soup

Nesta cena de duração de 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 grossos 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 as 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 as 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 de modo 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 cair no chão e Groucho o devolve com gentileza sem notar que esta lógica teria sido impossível segundo as leis que regem a física dos nossos reflexos no espelho. Está declarado que se trata de um jogo sem nenhuma pretensão de respeitar uma lógica 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 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 ele retorna e ao ser visto por Groucho, e a farsa é desmascarada. Foi apenas a presença de um terceiro que deflagrou a dissolução da verossimilhança do reflexo. 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 absurda 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 cômicas distintas. Mas ambas serviram de pretexto para muita palhaçaria e muito riso. Em ambas as versões a situação cômica, 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, inverossimilhança. Tudo isto compondo uma dança de reações que manifestam, revelam e desenham as lógicas cômicas 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 (Atlântida, 1960).

Hoje encontramos espetáculos inteiros de 60 minutos, como *De malas prontas*, do grupo Pé de Vento Teatro, dirigido pelo palhaço espanhol Pepe Nunes, que investem numa situação dramática como dispositivo para acionar 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 os comportamentos humanos. 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, cuspes 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 alguns 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 receber a complexidade e riqueza de reações físicas.

A maioria dos espetáculos de palhaçaria, no entanto, não necessita de uma situação dramática tão clara como no *Espelho quebrado* ou no *De malas prontas*. Em se tratando de palhaçaria talvez o contrário seja mais comum, o dispositivo de desenvolver a comicidade do palhaço a partir de uma situação dramática que costura o espetáculo inteiro de 1 hora seja fenômeno mais recente. 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 magia, 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 entre os dias 23 e 31 de outubro de 2009. Podemos inclusive considerar este espetáculo como um exemplo de inovação, em termos de estratégia dramaturgica, a partir da

tradição brasileira de palhaçaria, pois os palhaços Domingos Montagner e Fernando Sampaio iniciaram a sua dupla na Escola Picadeiro, em São Paulo, sob orientação do mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino.

Grock parece ter algum pioneirismo em desenvolver shows solos de mais de uma hora feitos exclusivamente com números de palhaçaria clássica. Ainda assim, nenhum palhaço parece escapar de estar diante da realização de tarefas, que lhe são impostas como objetivo, 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 de teatro Lume, é um espetáculo que aposto nesta abordagem. Assisti pela primeira vez em 1999 no antigo Teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da UFBA. 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 risível. Além de uma rica parceria com objetos com funções e sentidos que provocam lugares de negociação que os aproxima e afasta.

Riso e recepção

Minha percepção de *O sapato* se baseia em diversos fatores, entre eles a minha sensibilidade e interesse como pesquisador pelos efeitos produzidos pela técnica da palhaçaria. 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, nem estabelecer uma crítica definitiva, apenas pincela princípios e procedimentos dramáticos 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 dramáticas de representação, mas provavelmente rimos nos mesmos momentos, pelo menos boa parte dos espectadores. Nossos risos foram pressionados por uma cadeia de normas padronizadas que compartilhamos e emergiram ao mesmo tempo. O que demonstra que o tempo cômico foi executado com êxito.

O fato de rirmos todos juntos apenas demonstra o quanto a apresentação foi eficaz em nos conectar em uma experiência coletiva a partir de um conhecimento comum que articula a atuação dos atores com a percepção da plateia. O trabalho a partir dos horizontes de expectativas do público é mais uma das estratégias vitais, tanto da arte de palhaço quanto da comicidade em geral. As estratégias da comicidade interagem com os horizontes de expectativa – para adotar uma expressão formulada por Jauss - de modos distintos. (JAUSS, 1994) Durante uma representação teatral – se ela consegue afetar com força 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 fariamos ou esperaríamos que alguém a 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 o público; 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.

Cleise Mendes 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. (MENDES, 2008: 41)

Esta posição é partilhada por um bom segmento de teorias do riso e do cômico, porém Maurice Disher 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, 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. (DISHER, 1925: 15) 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, o tempo todo, 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 do riso humano 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 vem reconhecendo. 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 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” (FISCHER-LICHTE, 1998: 167). 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: 167)

Maurice Disher 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. (DISHER, 1925: 10-11)

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 desta tese identificar os diferentes risos segundo as gerações e culturas distintas, e sim apreender certos dispositivos dramaturgicos da palhaçaria usados para engajar o riso em cenas diferentes. 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.

O sapato na cena baiana

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, coroando com chave de ouro o final da semana *Lá Vem a Cooperativa III*.⁸ Na quinta-feira, dia 9 de novembro do mesmo, primeiro dia de uma temporada do mesmo espetáculo, na mesma casa de teatro - Espaço Xisto - compareceram na seis espectadores. Pela primeira vez, *O sapato* foi cancelado. Gostaria de aproveitar esses acontecimentos para tecer algumas reflexões em torno da ausência do espectador como dado estatístico do mercado teatral no século XXI. Mesmo porque, o enredo do espetáculo metaforiza também esta situação e relação de dependência econômica do artista com a sua plateia.

Eugênio Barba 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. (BARBA, 2005: 69)

Está claro, na percepção de Barba, diretor do Odin Teátret - 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. Esses espectadores integram o inexpressivo – em termos quantitativos, é claro - circuito do “teatro privado”, expressão cunhada por Paulo Dourado, diretor baiano, em seu artigo provocador “Los Catedrásticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média”. (DOURADO, 2005: 44-65)

⁸ *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.

Neste artigo, Dourado tenta sondar um cenário que provavelmente interessa a todos que vivem do ofício teatral e afeta grande parte dos profissionais de teatro hoje: a falta de regularidade do público. 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, 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. (DOURADO, 2005: 55)

Para explicar o sucesso de *Los Catedráticos*, Dourado usa a noção de *público* do Falcão do Rappa, e o “não-espectador” do crítico da Humboldt, afirmando que os “mega-sucessos” teatrais da Bahia (*Os Cafagestes*, *A Bofetada*, *Oficina Condensada e 1,99*)⁹, que transpuseram as fronteiras do “teatro privado”, tinham os seguintes elementos em comum: serem “não-teatro”, ou seja, 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.

⁹ *1,99* (criação e atuação de Ricardo Castro); *Oficina Condensada* (texto de Aninha Franco, direção de Fernando Guerreiro, atuação de Rita Assemany); *Os Cafagestes*: (texto de Aninha Franco e direção: Fernando Guerreiro); *A Bofetada*: (direção de Fernando Guerreiro, elenco: Cia Baiana de Patifaria).

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 demonstrarem potência na conquista de popularidade e manutenção de tais públicos, não tiveram o mesmo capital de investimento que as “mega-produções” musicais da Broadway desfrutam.

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 teatral. 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 desta situação do *espelho quebrado*, transplantado para o filme *Duck Soup* dos irmãos Marx, inclusive para mostrar a capacidade de atualização que um número de palhaço possui. Apesar de o foco principal ter sido a comicidade da 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.

CAPÍTULO 5

PALHAÇOS PARA SEMPRE, *TATARAVÓ* E OBSERVAÇÕES SOBRE PESQUISA E PEDAGOGIAS DO PALHAÇO

Salve tribos da palhaçaria!

Parabens pelos dez anos de palhaçaria!

Gostaria de dar um enorme abraço e uma enorme gargalhada de parabens pelos serviços prestados à palhaçaria no Brasil, (risos) e pelos dez anos de idade que completam: Bafuda (Felicía de Castro), Fuinha Azurelha (Flavia Marco Antônio), Amore (João Lima), Lala (João Porto Dias), Biancorino Bolofoto (Alexandre Luis Casali), Bufa (Manhã Ortiz), Cuíca (Elaine Lima), Cenourita (Ivana), Fronha (Antônia), Margarida (Rafael Morais), Girassol (Tânia Soares), Branca (Aicha Marques), Juju (Carol Almeida), Sir Bentivi (Lucio Tranchesi), Seu Butija (Davi), Pompom (Kiliana). Obrigado pela companhia nas horas de alegria, por se permitirem se aventurar nesta estrada, por saberem semear estas sementes e colher os frutos, pela linda companhia que tornou mais feliz o existir. Desculpem pelas ausências, pelas diferenças às vezes marcadas em excesso, pelos momentos de fragilidade, pela falta de maturidade. Valeu apenas este esforço, esta luta, esta fé. Valeu apenas se apaixonar, brigar e imaginar juntos estes mundos encantados, estes imaginários encarnados. Valeu a pena para a Bahia e principalmente para as pessoas que sorriram, riram e gargalharam ao ver a sua ridicularia, que o mundo pode ser visto do avesso com muita alegria, imaginação e coração humano, demasiado humano que somos, a final, todos nós.

Obrigado pela companhia, beijos, abraços, risos e gargalhadas. Tezo Total. (REIS, 9 de agosto de 2009)

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, 2005: 115)

Palhaço e *Clown* no Brasil

Como foi mencionado no segundo capítulo, tenho 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 aplaudida pantomima

Em trecho anterior dizia ainda: “Exibição dos engraçados palhaços africanos”¹⁰

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 havia tradições cômicas africanas suficientemente ricas a ponto de serem identificadas como *clown* e palhaço. Na mesma notícia também se anuncia a famosa cena cômica do Phantasma. De modo que a comicidade dos palhaços não é confundida com 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? É provável que o uso do termo *clown* nesse cartaz fosse uma estratégia publicitária similar à empregada algumas décadas antes em Paris, quando vimos um popular artista cômico antes anunciado como grotesco que passou a ser anunciado como *clown*. O fato de os termos palhaço e *clown* aparecerem no mesmo cartaz como sinônimos é revelador e corrobora a tese de que vigorava uma noção que via os dois termos como sinônimos.



Figura 19. Divulgação do Circo Phenomenal em Salvador 12 de dezembro de 1896.

¹⁰ Divulgação do Circo Phenomenal em Salvador 12 de dezembro de 1896

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 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 uma rivalidade desnecessária entre teatro e circo, que podem muito bem conviver, se influenciarem mutuamente, interagir e reunir suas forças em seus empreendimentos artísticos, evitando que o mundo reduza o espaço para a diversidade das artes do espetáculo ao vivo.

Aprofundar a discussão acerca das definições etimológicas que deram origem aos termos palhaço e *clown* poderia ser empreendimento para um capítulo ou mesmo uma tese inteira. O objetivo aqui reside mais em me localizar neste debate e menos em apontar novas possibilidades etimológicas. Outras definições, como vimos, podem ser encontradas na maioria dos estudos que abordam o tema. (REMY, 1945; CASTRO; 2005; BURNIER, 2001). Por ora irei me ater aos sentidos que posso apreender da experiência da *performance* 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.

Os termos palhaço e *clown* sofreram uma influência peculiar que provavelmente teve início na década de 1980, momento de implantação no Brasil de uma nova abordagem do *clown*, criada em ambientes teatrais e voltada principalmente para palcos de teatro, disseminada na Europa pela escola de Jacques Lecoq e aperfeiçoada por Philip Gaulier. Quando se fala do palhaço no Brasil hoje, estamos falando de um saber artístico transmitido predominantemente, de um lado, pelos palhaços da tradição dos circos, e de outro, de técnicas clownescas desenvolvidas no contexto teatral, cujo aprendizado e desenvolvimento se dão em sala e com artistas que misturam as duas perspectivas. A primeira experiência se encontra dispersa nos diversos circos itinerantes existentes no Brasil, cuja transmissão ainda se dá principalmente no âmbito familiar. A segunda foi trazida por diferentes pesquisadores entre os quais Luis Otávio Burnier e Francesco Zigrino (BOLOGNESI, 2006: 9), sendo estas experiências disseminadas através de oficinas e orientações pessoais.

Com a crise e a impopularidade do circo e ao mesmo tempo a demanda pela técnica artística, essa nova abordagem do palhaço praticada por grupos como o Lume,

Teatro de Anônimo, Doutores da Alegria, entre outros, 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. Podemos denominar provisoriamente as novas abordagens como *palhaço pesquisador*, em contraposição ao *palhaço de tradição*, cujo aprendizado se deu via herança das famílias de circo. Bolognesi recentemente publicou uma comunicação esboçando como vê o quadro destas tendências no Brasil contemporâneo. Ele resume que este panorama estaria sendo representado por São Paulo: de um lado estaria a tradição do circo, e de outro as técnicas clownescas de alunos de Lecoq.

Na busca de se autodefinir, expoentes desse movimento de inovação do palhaço, na década de 1980, passaram a empregar e divulgar o termo *clown* para diferenciar e definir a sua abordagem de palhaço, do termo *palhaço* que permaneceu associado à tradição do circo. Criou-se uma diferença de status entre os dois termos que ainda hoje guarda sequelas. Apesar de não ser o intuito dos praticantes dessas novas abordagens, de certa forma esse modo de apropriação violentou o termo *palhaço* subjugando-o ao termo *clown*, que ganhou um status de superioridade, mais rico, atual e fundamentado em pesquisas teatrais. No intercâmbio semântico prevalece certo clima de que ao termo em português ficou reservado o sentido negativo, cristalizado, pejorativo, velho, tradicional e ultrapassado. Ao termo inglês *clown* ficou o positivo, arte fundamentada em pesquisa, contemporânea e voltada para os palcos. Triste fim levou o termo português *palhaço*, que os novos aprendizes resistem em usar ao se referirem a essa arte. Trabalhadora que vai dar para desconstruir esta imagem e restituir a do *palhaço*, a polissemia, ambivalência e a rica multiplicidade, inclusive contraditória, que sempre lhe pertenceu, aos olhos das próximas gerações. A esperança é que esta tese seja útil neste sentido também. Dito isso, é preciso frisar que estas consequências não foram buscadas pelos grupos que utilizaram o termo desse modo, que como vimos, vem sendo usado com sentidos e propósitos diversos desde o século XIX.

Vimos que essa mesma 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 *grotesco*, utilizado até então para nomear o cômico, seja de circo ou de cabaré, numa clara estratégia de publicidade. A ponto de hoje até na Itália, Espanha e França *clown* ser o termo dominante para definir o 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 do grupo, como atração para seus espectadores. O uso do termo *clown* no Brasil, a partir da década de 1980, para descrever ou identificar novas tendências da arte de palhaço, visou fugir do estigma, da conotação pejorativa que impregnou - como vimos - até hoje a imagem do palhaço, mas que faz parte das ricas contradições atreladas à história dessa figura cômica. Entre os argumentos usados e abusados na apropriação do palhaço, o termo *clown* serviu a um grupo para diferenciar novas abordagens que 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 pode 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, e não cabe aqui uma postura de julgamento estético e nem há intenção disto. É mais lógico acreditar que a arte de palhaço se propaga em diversas direções, lugares e tendências conservando características e ao mesmo tempo produzindo uma multiplicidade de sentidos novos e distintos.

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 é um palhaço. Essa tese teve a sua atenção voltada para a palhaçaria, embora a *performance* de um comediante possa nos interessar quando detectamos que utilizou procedimentos de *clownaria* para obter em dado momento resultados cômicos. Nesse sentido, por exemplo, a obra de Chico Anísio e Jô Soares são pratos cheios, pois ambos abusaram de dispositivos da palhaçaria para produzir sua comicidade. Inclusive tive a oportunidade de assistir a um quadro no qual os dois parodiam o Gordo e o Magro, e exploram largamente a 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 desse termo 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 português *palhaço* e conseqüentemente afeta os 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 perigoso, porque cria um vínculo de dependência dessa forma de arte a um espaço cênico, colocando esse 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, como foi visto, independe desses lugares para ocorrer. Notadamente dependem menos desse espaço organizado para o olhar do que dos atores, 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 usado no cartaz mostrado do *Circo Phenomenal* para uma temporada na Bahia do século XIX. A história do termo *clown* em outros períodos e lugares, como na Inglaterra e outros países, reserva outras histórias, ricas o suficiente para se tornarem temas de estudo também.

O ponto onde estou

Farei uma reflexão sobre a minha própria experiência com a palhaçaria. Jango certa vez afirmou em sua oficina realizada no Riso da terra (Encontro Internacional de palhaço realizado em João Pessoa em 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* desta tese, 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 apresentação. 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 seis anos para me considerar um

palhaço, nos termos de Jango. Dedico-me à palhaçaria há dez anos. E as diversas etapas desta experiência de trabalho foram registradas.



Figura 20. Fuinha (Flavia Marco Antonio) e Bafuda (Feliccia de Castro) em *Jardim*, Festival nordestino de teatro de Guaramiranga – Ceará. Foto: Fábio Arruda, 2005.

Gênese dos Palhaços para Sempre (Retiro e primeiros seis meses)

Podemos perceber, na experiência dessa trajetória, fases da palhaçaria que deram ênfase a aspectos claramente distintos. O 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 nos quais o mesmo grupo de pessoas que fizeram o Retiro, - Alexandre Luis Casali, Lúcio Tranchesi, João Lima, Demian Reis, Felícia de Castro, Flavia Marco Antonio, João Porto Dias, Elaine Lima, Manhã Ortiz, Aicha Marques, Carol Almeida, Tânia Soares, Rafael Moraes, Kiliana, Davi, Ivana, Antônia - se encontrava uma vez por semana na Escola de Teatro da UFBA para se aquecer e escolher um local da cidade para fazer uma saída de palhaço nos moldes transmitidos 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-

criadas. 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 a Felícia, Flavia, João Lima e João Porto Dias que foi batizado Palhaços para Sempre, em 2000.

Palhaços para Sempre, primeira fase (2000 - 2002)

A primeira fase de pesquisa do grupo Palhaços para Sempre, pode ser dividida em duas técnicas criativas distintas. Uma era baseada na experiência de saídas de palhaço, técnica transmitida para nós pelo grupo de teatro Lume. 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 *feed back* 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 operam 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 2000. 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 cômicos 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 importantes do ponto de vista do impacto que provocou nas condições de trabalho e, conseqüentemente, na forma de condução das atividades artísticas do grupo.



Figura 21. Divulgação de temporada de repertório do Palhaços para Sempre, no Instituto Cultural Via Magia, Salvador, 2003.

Palhaços para Sempre, segunda fase (2002 - 2005)

A segunda fase de trabalho com a palhaçaria se deu 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 melhor essa fase. Mas deve ser mencionado que a partir daí passamos a trabalhar em parceria com diversos outros palhaços fora do grupo Palhaços para Sempre, mas que também haviam participado do Retiro entre os quais Carol Almeida (Juju), Elaine Lima (Cuíca), Aicha Marques (Branca), João Lima (Amore), os músicos Celso 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 Celso Costa (Trilili) no ano seguinte. Com esta parceria, *Tataravó* foi apresentado em diversos festivais e cidades da Europa em 2003. Nessa fase, deixei de praticar a saída de palhaço como atividade regular de treinamento técnico de pesquisa e comecei a empregá-la como uma qualidade 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.



Figura 22. Notícia do espetáculo solo *Supertezo* de Demian Reis no Correio da Bahia, 31 de maio de 2003.

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 trabalho artístico. 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 contrário 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.

***Tataravó* – travessia, perigo e imaginação**



Figura 23. *Tataravó*, 2º Festival Internacional de Música e Espetáculo de Rua da Bahia, Salvador, Março de 2003.

Neste tópico tratarei de alguns aspectos do espetáculo de rua *Tataravó*, que dirigi com Alexandre Luis Casali, assumindo que comentar o próprio trabalho é para mim tarefa infinitamente mais difícil do que refletir sobre a experiência dos outros. *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 experiência porque eu e Alexandre Luis Casali temos 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 Jorge Larrosa Bondía, 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. (BONDÍA, 2002: 25)

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: 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: 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 experiência. Ainda seguindo a bússola de Bondía com esta expressão, começo a conjugá-la com o “*haxixe virtual*” de Bachelard, tecido para acolher a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental no reino da imaginação. Ou seja, quero usar os pincéis da noção de imaginação e mobilidade de Bachelard e do saber de experiência de Bondía 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: “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*.” (BACHELARD, 2003: 222) 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.¹¹ O exagero e a deformação são princípios muito familiares ao palhaço.

Tataravó foi concebido no dia 9 de março de 2003, nas praças do Aeroclube, 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, enquanto a minha aprendizagem se deu no âmbito de um trabalho de grupo, a experiência de Casali se deu numa 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 em suas formas de construir 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 enriqueceu, tornou mais eficaz o funcionamento da *performance* como um todo.

Outras diferenças podem ser identificadas, mas essas revelam a comicidade motivada pelo contraste de qualidades da dupla. Não preciso dizer que a seleção, o

¹¹ “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*.” In BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 1.

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 clima a céu aberto.

No mesmo ano de 2003, eu e Casali, instigados pelo contato com diversos artistas de rua do mundo que vieram para o 2º 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 músico Celo Costa que havíamos conhecido em sua participação no espetáculo *A Era Clown – É Tempo de Palhaço*.¹² 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 nem a reatividade 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

¹² 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.

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 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 matar o dia inteiro 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-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 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, onde 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 é o que nos acontece, e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado a existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. (...) 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). (...) ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que esta experiência seja de algum modo revivido e tornada própria. (BONDÍA, 2002: 27)

Gostaria de finalizar com este meu registro de bordo do dia 30/03/2003, 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 Aeroclub e continuou nos últimos dois domingos de março no Aeroclub. 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 Aeroclub. 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: Caderno de anotações)



Figura 24. *Tataravó*, 19º Festival de Teatro de Rua Aurillac - França, 2004.

Tataravó – a peça

Tezo (Demian Reis), palhaço branco

Biancorino (Alexandre Luis Casali), palhaço agosto

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 agosto 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 agosto uma zabumba, e o palhaço branco toca 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 guardachuva 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 guardachuva.

Biancorino vem dançando. Segura Tezo no quadril. Tezo incomodado larga o guardachuva, 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 8 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!



Figura 25. *Tataravó*, MAM (Museo de Arte Moderna da Bahia), 2009.

Bate-fofo Bate-fofo

Supertezo - Supertezo!

Os dois - Tataravó em ação!

Comprimeto 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)

Palhaços para Sempre, terceira fase (2006 - 2010)

Com a saída de Flavia Marco Antônio de Salvador, o foco de trabalho em grupo enfraquece consideravelmente. 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 extragrupos 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 principal foco do meu interesse e atenção entre 2006 e 2010.



Figura 26. Palhaço Pinduca com 94 anos, Cabaré Total *Dia do palhaço*, direção Demian Reis, Teatro Sitorne, Salvador, 2009.

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 enriqueciam o escopo da minha pesquisa de doutorado sobre a arte dos palhaços do ponto de vista da sua realização dramaturgica e que se intitula “*Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*”. É preciso acrescentar que um dos critérios metodológicos das condições desta pesquisa foi que durante o seu andamento eu não suspendi as minhas apresentações de palhaço, pois um dos meus interesses é que as respostas ou sugestões dessa pesquisa servissem de algum

modo a sua 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 27. Bafuda (Felícia de Castro) e Tezo (Demian Reis) em *As lavadeiras* na Terceira Mostra do Picolino, Bahia 2010. (Foto: Eduardo Ravi)

Assim, ao longo deste período, entre 2006 e 2010, dei continuidade a 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. Participei de festivais e estudei cuidadosamente os números clássicos já existentes (*O garçon*, *O jornal*, *As lavadeiras*), assim como ministrei oficinas. Assisti a apresentações e realizei parcerias com diversos palhaços. Mas, uma das ações mais importantes realizadas em 2009 foi a fundação de um curso profissionalizante na arte de palhaço, de dois anos, idealizado por mim, Alexandre Luis Casali, Felícia de Castro e João Lima, implantado na Sitorne, estúdio de artes cênicas em Salvador, assunto que irei discorrer em seguida.



Figura 28. Os fundadores do curso profissionalizante na arte de palhaço: Tezo (Demian Reis), Biancorino (Alexandre Luis Casali), Tiziu (João Lima) e Bafuda (Felícia de Castro).

Curso profissionalizante na arte do palhaço

O curso profissionalizante na arte do palhaço empreendido na Sitorne, estúdio de artes cênicas, vem cumprir 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 conseqüentemente enfraqueceu a transmissão da arte do palhaço para novas gerações e inibiu 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 aponta para uma diversidade cômica rica e 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 *Sapato do meu tio*, *Jardim* 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 de oportunidade 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 servem 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 visa 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. Como o curso está inserido numa Escola de Teatro que visa formar o ator, estas disciplinas interagem e foram combinadas com as disciplinas de formação do ator.

Mas a própria cadeia específica possui etapas que visam atingir aspectos distintos. Trata-se de Iniciação à Arte do Palhaço, Palhaçaria I, cuja ênfase recai sobre a *improvisação e técnica* do palhaço, Palhaçaria II, que dá ênfase ao trabalho de *composição* via autodireção e Palhaçaria III, onde o grupo irá reunir o repertório e técnica que desenvolveu ao longo do curso na *montagem* de um espetáculo. A filosofia pedagógica do curso também procura dar a oportunidade para que o aluno tenha uma experiência com cada um dos coordenadores (Demian, Alexandre, Felícia e João), de modo que fazemos o possível para adotar um sistema de rodízio que permitisse o encontro de cada aluno com cada professor.

A tarefa de fundar um curso profissionalizante de Palhaços só pode ser, de fato, validada após se formar uma geração de alunos, de modo que ainda nos encontramos num estágio de caráter experimental, estando atualmente no terceiro semestre. O desafio é grande, mas a vontade de partilhar a experiência que conquistamos, após dez anos de trabalho com esta arte, também. A presença de alunos parece atestar que há demanda, interesse e fascínio crescente pelas possibilidades que a técnica e arte do palhaço reservam. Faremos nossa parte para cuidar desse interesse e não mediremos esforço para assegurar a excelência técnica e o desenvolvimento da palhaçaria hoje, 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 1 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 Sitorne, como atividade externa, na observação e resenha de espetáculos fora da Sitorne (*Tataravó* e *A Noite dos Palhaços Mudos*, no FIAC e *Rosário*, no ICBA), observação direcionada do vídeo de Nani Colombaioni, estudo de

esquetes da palhaçaria clássica, o treino de um corpo cômico, muita improvisação, composição pessoal, leitura e resenha de textos teóricos sobre a arte do palhaço e finalmente a apresentação de esquetes criados para o Cabaré de dezembro. Esta metodologia de trabalho foi distribuída em sessões de quatro horas semanais ao longo de quatro meses, perfazendo um total de 64 horas.



Figura 29. Cartaz de Cabaré Total: *Dia do Palhaço*, 2009.

Um dos resultados da disciplina Palhaçaria 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, assimila, 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 partilhar uma leitura e finalmente obter o riso. Se as pessoas não estão assimilando, dificilmente o palhaço consegue o resultado do riso.



Figura 30. Notícia no jornal *A Tarde* com foto dos alunos e artistas que participaram do Cabaré Total *Dia do palhaço*, direção Demian Reis, 2009.

As atividades trabalhadas envolveram a técnica de improvisação do palhaço, a observação e resenha de esquetes e números de outros palhaços que se apresentaram no Cabaré da Sitorne, a reflexão de textos que compõem um referencial teórico básico da palhaçaria, o aprendizado de esquetes atuais e da palhaçaria clássica e a pesquisa de *gag* pessoal, na qual cada aluno desenvolve um pequeno número solo. Cada aluno por ser dotado de idade, biografia e personalidades distintas é 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 é excelente e colabora na descoberta de contrastes cômicos e formação de duplas que apresentam diferenças que enriquecem o trabalho criativo da palhaçaria. A experiência de apresentação propriamente dita é vista aqui como etapa fundamental para assimilação dos princípios técnicos e procedimentos da palhaçaria que os alunos vêm adquirindo ao longo do curso.

Observações sobre a pesquisa de Jon Davison

Seria uma limitação da minha crítica à palhaçaria se apenas selecionasse artistas e números que obtiveram sucesso e popularidade. Seria como, na história, apenas mencionar e registrar a importância dos vencedores, os vitoriosos já registrados nas histórias oficiais. Seria como, na disciplina do historiador, apenas trazer à tona a história dos presidentes, reis, ditadores e da elite, enfim os detentores do poder político e econômico de seu tempo. Seria descartar experiências que poderiam muito bem enriquecer nosso olhar sobre a palhaçaria. Aquilo que fascina e afeta a maioria tem quase um crédito automático, um direito adquirido a um lugar na história. Mas justifico a inclusão de algumas experiências, como a minha própria, cujas estratégias e procedimentos enriquecem a discussão sobre palhaçaria. 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 vinte anos e atualmente conduz 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, “Improvisação com cadeira” na Chisenhale Dance Space em Londres. *Improvisação com cadeira de Jon Davison* (11.07.09) (Youtube: jontxu... to be – solo clown impro) 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 parecia 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 jogando com as suas reações. Vimos 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. 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 da correspondente carga emocional. 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.

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 2007, comprovou que palhaçaria pode funcionar sem o aparato de acessórios e dispositivos, 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 de uma época. Essa é a direção que se mostrou mais popular para a palhaçaria no cinema. De Chaplin ao Gordo e o Magro, assim como depois 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 movimenta por uma moldura realista. O investimento da palhaçaria se dá em situações cotidianas e históricas de modo verossímil.

A seguir, quero relatar um episódio da minha experiência com a pedagogia de clown de Jon Davison no Central School of Speech and Drama – Queen Mary em 2007 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 momento 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 estiver visível. Se não há leitura de uma meta a cumprir ou atingir, não há como 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, precisam ver que 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 em si mesma como unidade. Os procedimentos da deformação, multiplicação, fragmentação, explosão, dilatação (exagero) de si mesmo geram prazer ao libertar da imagem opressora que é uma apresentação de si mesmo como unidade coesa, coerente e indivisível. 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 estável, orgânica e controlável imprime na plateia um efeito de opressão que é liberada em prazeroso riso quando esta imagem é destruída e externada comicamente. Talvez seja por isso que se fala tanto no palhaço como perdedor feliz. Ou como artista que celebra suas próprias falhas, defeitos e fragilidades.

Impacto imediato

Partindo desses dois episódios, tecei 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 a recepção pode ser o ridículo, porém acompanhado de uma dose tão alta de nostalgia, no caso do palhaço com um traje da palhaçaria clássica, pode ser que o efeito da nostalgia se sobreponha ao pretendido efeito de expor o ridículo. Pode caber aqui uma intervenção na indumentária e uma edição de ações que evitem uma reação dominante de nostalgia, que pode vir a intoxicar a percepção da plateia, bloqueando-a de sentir outras emoções ao longo do espetáculo como um todo. O que não queremos é o bloqueio que torna a experiência cênica um fardo, tanto para o ator como para o espectador. Parece que o conselho de Fellini aos Colombaioni na década de sessenta seguiu essa direção.

Ademais, a questão que me instigou a eleger a palhaçaria como tema de doutorado 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 direciona a imaginação do espectador? Do ponto de

vista artístico é este o lugar crítico que incide na dramaturgia da palhaçaria, o galho da árvore de arte do palhaço escolhido para ser explorado.

Efeito Stephen King

Hoje, acredito compreender o valor do que chamo o efeito Stephen King em relação ao palhaço. 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 ficou mais em evidência na cena atual. 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. Talvez hoje a recepção do nariz vermelho seja bem diversa do momento em que obteve sucesso, na década de 1910, com a maquiagem e ações cômicas dos Fratellini.

O cenário contemporâneo pode ser uma oportunidade para explorar novas indumentárias e maquiagens para obter o efeito augusto que queremos, se o queremos, quando o queremos. Porque, numa certa medida, o nariz vermelho como dispositivo de indicação de uma condição augusta não 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, do bufão e do próprio augusto, além de personalidades que manipulam outras escalas de comicidade, ou mesmo tenham objetivos extracômicos. Mas podemos também deixar que o nariz assuma as múltiplas conotações cômicas e não cômicas, que parece ser o estado atual. Enfim, não podemos temer quebrar nossas próprias regras e tradições, afinal, o palhaço é ou não é o rei da desregra?

Espetáculo como máscara

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 cômicos 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.

Número e improviso

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 cômica 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. Já vimos como Lecoq deixou claro esse ponto. 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 e Chacovachi. Chacovachi 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 improviso deve ocorrer em relação aos diferentes ambientes de apresentação, circo, teatro, rua 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 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 tão 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 cômica para produzir uma nova onda de risos a cada apresentação.

O enredo para o palhaço

Enredos para o palhaço têm o propósito principal de reunir as condições da 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.

Princípio da contradição

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 e na sua força simbólica, constantemente nos lembra da vulnerabilidade 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

como podemos agenciar estes impulsos. A palhaçaria que observamos nesta tese nos leva em direção a uma consciência humana de modo leve e prazeroso. Consciência do humano que não nega a nossa 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 ângulos da 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, coerente e estável, prisioneira de uma lógica racional, abrindo para a plateia a chance de desafiar a sua identidade como uma entidade fixa e rígida. 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 coerente e estável, pois o palhaço brinca com frequência com esse registro, alternando a quebra da existência de sua personagem permitindo a revelação de sua opacidade e inconsistência, vulnerabilidade e ridículo. Em outras palavras a sua falha em se apresentar como uma identidade sólida. Essa exposição de sua imagem como falha e 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 erro, 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 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 cobradas 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 defendendo tão arduamente. Em outras palavras, as pessoas temem o poder de mudar sai autoimagem e expandir a consciência da vida. Por isso há muita força criativa no palhaço quando desenvolve 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 manutenção da sua imagem de unidade. A inconsistência, os furos e falhas em sustentar e apresentar uma imagem de personalidade estável é que é interessante. E, claro, como artisticamente mostra este processo.

Considerações sobre o riso para o palhaço

Nesta tese, as pontes entre as teorias do riso interessaram quando iluminaram aspectos da comicidade do palhaço. Enquanto Cleise Mendes se serviu das teorias do riso para estudar a catarse na comédia, aqui as teorias do riso serviram apenas quando permitiram elucidar sentidos, aguçar percepções e mostrar as articulações cômicas dos palhaços. Se Hobbes, por exemplo, utilizou o riso para compreender a natureza política do homem, 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. Atrelado 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 foi usada como termo equivalente a dramaturgia cômica, ou seja, aquilo que vemos nos modos e formas cômicas que nos levam à experiência do riso. Palhaçaria foi definido como a comicidade do palhaço. Riso e palhaçaria foram conceitos importantes usados para investigar a natureza da dinâmica cômica do palhaço.

Foi visto que 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 ao riso. Seja a razão desse riso resultado de uma percepção de superioridade sobre você, ou outra, os outros enxergam em você a imagem da falha, 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 por que 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 sua presença e ou comportamento estimulou risos e sorrisos.

Se o palhaço está trabalhando em dupla, não deve negar as propostas de seu parceiro porque seria 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 tenta 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 uma falha. Porque de certa forma o trabalho do palhaço é observar e oferecer imagens, cenas e comportamentos que se apresentam como falhas, erros e frustrações, coisas nas quais, na vida cotidiana, investimos uma tensão enorme para esconder e manter invisível aos olhos dos outros.

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 o palhaço é mais importante um tipo de aquecimento que favoreça seu corpo a gerar um estado de liberdade de imaginar o que quiser. 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 e inibições inscritas em seu corpo e decorrente da sua experiência de vida social e afetiva. Como vimos ao longo dessa tese, o riso pode ser um dispositivo para tocar todas essas regiões dolorosas inscritas no corpo de cada um.

O riso que desejo incitar com a palhaçaria visa acender circuitos que nos levam a ampliar nossa consciência. A maioria dos risos vistos nessa tese 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 fixas estas

imagens de si podem parecer, pode estimular uma liberdade mental dessas imagens e eventualmente provocar o crescimento da nossa própria consciência de modo prazeroso.

O riso da palhaçaria, e da comédia em geral, desponta um sinal de prazer. Um tipo de prazer tão forte que 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 o palhaço consegue lidar com seus infortúnios com uma consciência cômica, ele está alterando a imagem da sua relação emocional com esses eventos. Para Chacovchi o riso é o modo de o povo 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 consciência; as imagens e transparências dessas memórias afetivas. O combustível que possui para operar essa transformação são os impulsos para proporcionar o prazer do riso. A plateia, que chegou ao riso por meio do contato dessa 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 operação de imaginação; conduz o espectador de modo prazeroso a observar o mundo com lógicas que trazem outros pontos de vista. A lógica do palhaço pode seguir qualquer direção desde que ele seja exitoso em dividi-la com a plateia.

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, s/data: 139)

Palhaço, teatro, *performer* e palhaçaria

Teatro essencialmente nasce do encontro da arte de ator com o espectador. Esta afirmação de Jerzy Grotowski, 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. 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 haver 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 Leo Bassi, 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, e 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 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.” (BASSI, 2006: 107) Para ele o palhaço não é um ator, é uma pessoa que desenvolve sua própria identidade. Nesse aspecto posso aproximar o palhaço do *performer*, que não representa, *mas se apresenta*. E deste modo rompe a barreira com o público.

Mas também posso refutar a colocação de Bassi como generalizante e questionar se ela resistiria a diversidade das experiências teatrais. Pouco provável. Ainda mais que as obras teatrais se definem também pelo público. 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. 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 no segundo capítulo, a efervescência artística em torno das grandes feiras das capitais da Europa moderna - misturam dispositivos que transitam por uma diversidade estética e técnica. Mas se não for possível reconhecer diferenças dos recursos de composição e escolhas artísticas, elas serão apagadas até serem diluídas num todo homogêneo que torna tudo igual. A homogeneização é uma característica perniciosa da cultura de massa

contemporânea, pois destrói a visibilidade da complexidade e diversidade. Enquanto o movimento de hibridização conserva, reformula e inova reunindo e recombinao diferenças, a homogeneização apenas apaga e aniquila-as. O modo como o palhaço desenvolve a sua cena é diferente, sim, se não, palhaço não seria palhaço, seria apenas um ator cômico ou comediante. Ao longo desta tese, ofereci exemplos e argumentos que evidenciam a especificidade cômica 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 XIX era alguém que tinha alguma característica da indumentária ou maquiagem 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 teria existido. Foi o aprofundamento e desenvolvimento 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 palhaços. Só no Brasil, para mencionar os dois mais famosos: Anjos do Picadeiro, organizado pelos grupos de teatro de Anônimo no Rio de Janeiro, que já realizou sete edições, e o FestClown realizado pelo SESC de Brasília.

Além disso, como ficou demonstrado, 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 aprendizado de diversas habilidades e virtuosismos, como malabarismos, saltos, ginásticas, trapézios, habilidades com animais, e a parceria com outros artistas na tarefa de parodiar os números principais. 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. 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.

Alguns palhaços, como Grock, por exemplo, se tornaram tão fortes e 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 nas praças 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 respirar e oxigenar as pessoas ao seu redor.

No contexto desta tese usei palhaço para me referir a um ator cômico específico, que também pode ser considerado um *performer*, 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. Estou adotando a acepção de *performance* e *performer* definido por Schechner: “Na arte, o *performer* é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é exhibir-se ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem.” (SCHECHNER, 2003: 25) 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 desta tese 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, incontrolável. (SCHECHNER, 2003: 28)

Posso pensar numa apresentação de um palhaço como uma série de ações que desenlaçam uma partitura, esta partitura de ações é o comportamento restaurado de Schechner. Apesar de ser reapresentado 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 irrepetíveis. 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. 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 Escola da Teatro no Projeto Ato de Quatro¹³, há um momento em que faço uma dança de sedução para algum espectador no intuito de interagir com ele 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 (eu), a minha reação diante do impasse foi sinalizar que o tempo estava passando, apenas apontando o dedo para o

¹³ 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.

meu pulso. O riso foi obtido porque, ao realizar esta ação, partilhei 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. A recusa da espectadora rendeu um riso a mais, motivado pela dificuldade oferecida a 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 motivos para rir. Com esse procedimento a sua apresentação tende a crescer e se tornar mais rica.

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, 90% 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 a 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 90%. 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: 112.)

Mas 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? 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 e a poética.

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 poética 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 modo *operandi* clownesco. É a queixa que ouvimos de Leris Colombaioni, por exemplo: “Outra preocupação é que vejo tanta gente vestida de palhaço, mas não vejo nenhum palhaço verdadeiramente.” (COLOMBAIONI, 2006: 130) 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.” (Idem)

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 seria considerado 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 de referência.

Por outro lado, vimos como não é apenas o imaginário que o performer evoca que define a sua região estética e técnica, mas o modo como os espectadores veem este imaginário em cena. A cena contemporânea é dominada pela experiência de um *performer* 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 a suas qualidades e seus contornos próprios; deixarão de ser fenômenos distintos que guardam especificidades. Ninguém pode evitar que o mundo seja dominado por um *performer* exposto a uma diversidade técnica cada vez maior, que o equipa com uma gama de informações cada vez mais disponível e acessível. Vivo na era do *performer* que transita pelas técnicas elaborando estéticas que negociam, confrontam e interagem com as fronteiras dos saberes artísticos. Isto é uma constatação. Mas essa investigação é uma chance para me aproximar da técnica cênica própria dos palhaços. Essa técnica cômica, esse olhar para o mundo, essas palhaçarias movimentam a imaginação do espectador de modo peculiar.

Ao longo da tese, e principalmente no terceiro capítulo, elegi três aspectos recorrentemente envolvidos na construção da ação cômica dos palhaços em seus números. Percebi que eram dispositivos que recorrentemente apareciam 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, selecionar aspectos a serem aprofundados. São três procedimentos notavelmente usados, em dosagens distintas dependendo do artista, da apresentação e do número. Verifiquei que quase sempre estão presentes, tenha o palhaço consciência ou não, pois, às vezes, em entrevistas, os palhaços demonstram não ter consciência de que usam determinado princípio em seu trabalho.

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 a conquista de uma cumplicidade lúdica para desenvolver uma relação de brincadeira e jogo com o espectador. Os acordes desse espetáculo foram tocados num tempo cômico. Todas essas características engatilham o desejo e a fantasia para obter o riso e se possível a sua gargalhada. 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 as leituras e modos de apreensão de cada espectador. Mendes 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: 213)

Não há como definir um efeito cômico como melhor do que o outro. Existem diferentes abordagens e diferentes palhaçarias geradas pela técnica 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 e peculiar 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 pelo qual diferentes palhaços se apropriaram deles em seus números. 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 através de procedimentos cômicos 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 reconhecer que procedimentos usados são próprios da palhaçaria.

É uma operação delicada distinguir o uso do ridículo, do absurdo e do jogo, procedimentos comuns a palhaços e outros comediantes. 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 *Sapato do meu Tio*, na palestra-show *The art of laughter* de Jos Houben, e na 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 até não cômicos. O foco principal, entretanto, se manteve na observação dos dispositivos da palhaçaria utilizados nesses espetáculos e não em seus demais aspectos.

Quatro tipos cômicos da tradição aristotélica (bufões, impostores, ironistas e parvos)

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 correspondentes nos diferentes palhaços vistos. Parece que cada período elege uma tendência cômica mais do que outra, e as formas cômicas mudam. Vimos, sucintamente, como o clown roubou a cena que antes era dominada pelo Arlequin, na virada do século XVIII, depois a cena se voltou para a famosa dupla cômica de branco e augusto, da segunda metade do século XIX para a primeira metade do XX, a partir de quando cresceu 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, 2006: 154). 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 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 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

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. (MENDES, 2006: 155)

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 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 com 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, 2006: 155)

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 o augusto. Aristóteles, em *Arte retórica*, parece associar o bufão a um cômico-escravo, pois aconselha: “A ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufoneria, pois ironizamos para nos deliciarmos, ao passo que bufoneamos para deliciar os outros.” (ARISTÓTELES, 1959: 250). 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 esta o expondo. “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, 2006: 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 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. (MENDES, 2006: 155)

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 “autentico 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. De modo que deixarei como minha

hipótese conclusiva nessa tese 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 Kraós, no 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 fronterizar regiões cômicas, mesmo porque se trata de território minado e movediço, tanto por razões históricas quanto geográficas e culturais. O objetivo principal desse olhar recai sobre como funciona a poética cômica e não sobre como determinada manifestação clownesca ocorreu num lugar histórico e geográfico preciso. Poético aqui no sentido de *poiesis*, de criação. Quando Tristan Rémy define que *clown* usado no plural quer dizer palhaços e no singular o *clown* branco com sua dupla o *clown* augusto, está se pautando fundamentalmente na experiência francesa. Essa interpretação já não serve para a realidade inglesa, onde não domina uma situação na qual o termo *clown* convive com o termo palhaço e augusto.

Quatro polos da palhaçaria (bufões, enganadores, brancos e augustos).

Acompanhamos, ao longo dessa tese, uma diversidade de procedimentos de palhaçaria, desde a empregada pelo palhaço inglês Joey Grimaldi na virada do século XIX, passamos pelo palhaço brasileiro Benjamim de Oliveira da virada do século XX, por alguns exemplos de espetáculos da virada do século XXI, até chegar ao espetáculo *Sapato do meu Tio* e *Tataravó*, e um breve relato da minha própria experiência. A definição da palhaçaria, caracterizada principalmente por uma ação cômica na qual o palhaço se apresenta como alvo do riso, provou resistir e ser uma variável constante em todos os exemplos escolhidos. Enquanto há múltiplos significados e leituras desta forma de comicidade, as técnicas empregadas por cada artista também são variadas, mas o princípio do palhaço se colocar como objeto do riso para a construção da ação cômica provou ser recorrente em todos os exemplos aqui expostos. Para cumprir esse método cômico, o uso de maquiagem e indumentária compondo uma figura grotesca tem sido um dos dispositivos empregados. Porém, exemplos atuais de comediantes físicos,

como Jos Houben e o grupo Spymonkey, e bufões como Leo Bassi 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, de modo a se colocar como objeto de riso da plateia.

Outro aspecto que a meu ver é um desdobramento da análise da palhaçaria nessa tese, é que é possível reconhecer uma escala de ao menos quatro polos que vão a direções claramente opostas em termos do temperamento, 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 ou solos que venho analisando nessa tese, se encontram pulverizados no mesmo artista. As tendências expressas por esses tipos cômicos são o bufão, o enganador, o branco e o augusto.

A clássica dupla antagônica do branco e augusto ficou 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 *Wonderful World*, e o Tio e o Sobrinho em *Sapato do meu tio* são exemplos dessas tendências cômicas vistas nesta tese. Nani Colombaioni também costumava trabalhar como augusto com seu filho Leri 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 nesta tese. 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 Arlequin, da qual foi herdeiro direto. Considero Chacovachi, como ele mesmo afirma, fortemente ligado a esta tendência de jogar com a plateia como enganador, impostor. 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 indica tendências cômicas da palhaçaria. Em

seguida, 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 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 fazerem 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 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 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. (CONTIN, 2008: 267)

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 gostar de ser objeto de riso, desenvolveu o gosto de tornar a plateia seu objeto de riso, também. É o mais crítico de todos, e a sua mensagem é tão importante quanto à forma como ele a endereça. 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. Essa escala, apesar de ser ideal, ajuda a apreender uma diversidade de qualidades cômicas que sempre existiu e ainda resiste nos cenários da palhaçaria atual.



Figura 31. Tezo (Demian Reis) e Economia (Milson Laborda) na Terceira Mostra do Picolino, Circo Picolino, Salvador, 2010.

Epílogo

Caçando palavras

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 escrita 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. Os risos das ações cômicas 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 outros pontos de vista. Possivelmente brincou e rearranjou a sua lógica habitual. Com certeza a tocou.



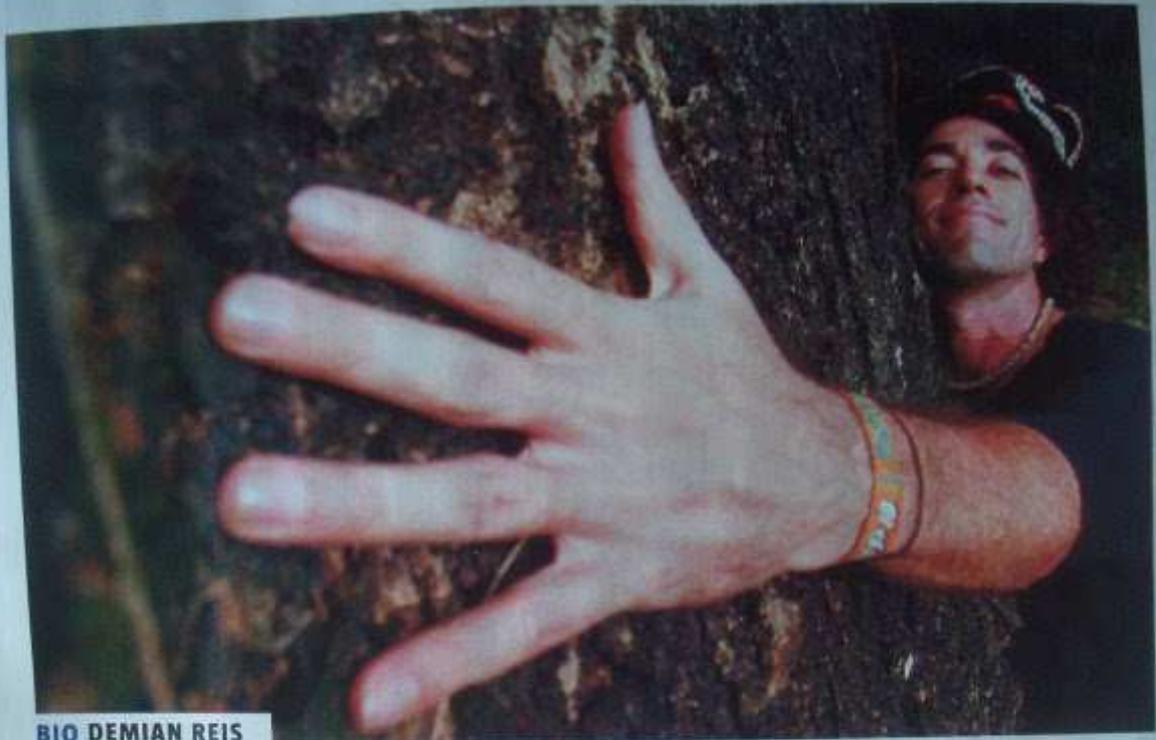
Figura 32. Demian Reis em pesquisa de campo no Festiclown de Galícia, Santiago de Compostela, Espanha, 2007.

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, Gard Hutter, Jango Edwards, Jon Davison, Picolino, Pinduca, Trepinha, Economia, Márcio Libar, Biancorino, Tezo, os grupos Spymonkey, grupo de teatro Lume, Teatro de Anônimo, Doutores da Alegria e Palhaços para Sempre, entre outros, apenas para divertir um grupo de pessoas durante algumas horas. Para esses artistas a sobrevivência depende de sua astúcia em caçar risos dos seus contemporâneos através da sua palhaçaria.



Figura 33. Tezo (Demian Reis). Foto: Thiago Teixeira.



BIO DEMIAN REIS

Tezo: o doutor clown

Texto **RONALDO JACOBINA** rjacobina@grupoatarde.com.br
 Foto **THIAGO TEIXEIRA** thiagoteixeira@grupoatarde.com.br

A história de vida de Demian Reis daria um road movie. Nascido em Salvador, migrou para os Estados Unidos aos 2 anos de idade na companhia dos pais. De lá, seguiu para Londres, onde viveu a adolescência na companhia da galera do hip hop. De volta ao Brasil, foi cursar história na Unicamp. Embora seja esta a profissão do pai, João Reis, garante que não foi isso o que determinou a escolha. "Queria qualquer coisa da área de humanas". Na universidade, voltou a ter contato com artistas. Desta vez, do teatro. Engajou-se. Durante uma imersão com o grupo paulista Lume, descobriu a técnica de palhaçaria, com a qual se identificou totalmente. De volta a Salvador, foi fazer mestrado em artes cênicas na Ufba. Como o dinheiro ficou escasso, concluiu a formação de mestre e foi trabalhar como guia turístico. Mas o palhaço não o deixava em paz. Reuniu dois amigos e fundou o grupo Palhaço para Sempre e criou o personagem Tezo, com o qual se apresenta em festas, ruas ou em qualquer outro espaço onde possa fazer as pessoas rirem. Durante uma partida de futebol com amigos, rompeu os ligamentos do joelho e ficou de molho. Resolveu fazer doutorado. O tema da tese, que defenderá ainda neste semestre, é, claro, a palhaçaria. "Não foi vocação, foi descoberta", diz Tezo, quer dizer, Demian. O irreverente doutor palhaço. ■

Figura 34. Matéria na MUITO – A Tarde - 9 de maio de 2010.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ANDRADE, Elza. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*, Tese (doutorado), Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- AUSTIN, J.L. *Sentido e Percepção*, Tradução de Armando Mora de Oliveira, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o Contexto de François Rabelais*: São Paulo, UnB HUCITEC, 1987.
- BARBA, Eugenio. e SAVARESE, Nicola. *A dictionary of theatre anthropology – the secret art of the performer*, London and New York,: Routledge, 1991.
- BARBOSA, Zé de Adão e CARMONA, Daniela. *Teatro: atuando, dirigindo, ensinando*, Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- BASSI, Leo. *La revelación*, Barcelona: Ediciones Barataria: 2007.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, São Paulo: Abril S.A, 1976.
- BERGSON, Henri. *O Riso – Ensaio sobre a significação do cômico*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. [Orig 1900].
- BILLIG, Michael. *Laughter and ridicule – towards a social critic of humor*, London: SAGE publications, 2005.
- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*, São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*: São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSTON, Richard, *An Anatomy of Laughter*, London: Collins, 1974.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. (ORG) *Uma história cultural do humor*, Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares, Rio de Janeiro: Record, 2000.

- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CASTRO, Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no Mundo*: Rio de Janeiro, Ed Família Bastos, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. Jean McNeil, trans. New York: George Braziller. 1971.
- DICKENS, Charles. *Memoirs of Joseph Grimaldi*, London: Macgibbon & Kee, 1968 [orig 1838].
- DISHER, Maurice Willson. *Clowns and Pantomimes*, London: Constable & CO. LTD, 1925.
- DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*, Dissertação (mestrado), Programa de Pos-Graduação em Psicologia Social e Institucional - UFRS, 2003.
- ESSLIN, Martin. *Teatro do Absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*, Porto Alegre: L&PM editores, 1974
- FINDLATER, Richard. *Grimaldi – King of Clowns*, London: Maggibbon & Kee, 1955.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética da performatividade*, Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: São Paulo, Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud / Vol.8 (1905), Jokes and their relation to the unconscious*, London: Hogarth Press, 1960.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*, Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. *Etnocenologia: textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1998.
- JARÁ, Jesus. *El clown, um navegante de lãs emociones*, Sevilla: PROEXDRA, 2000.
- JAUSS, H R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994.
- HAY, Douglas e outros. *Albions fatal tree – crime and society in eiteenth-century England*, London: Penguin books, 1988.

- KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, Tese (doutorado), Campinas: UNICAMP, Faculdade de Educação, 2004.
- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – Una enseñanza sobre la creación teatral*, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- LECOQ, Jacques. *The Moving Body – teaching creative theatre*, London, Methuen, 2000.
- LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*, Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.
- MACEDO, Cristina Alves. *Educação no circo – crianças e adolescentes no contexto itinerante*, Salvador, Quarteto Editora, 2008.
- MAFFESOLI, Michel, *O conhecimento comum – compêndio de sociologia compreensiva*, tradução Aluizio ramos Trinta, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- MARTIN, Robert. *The Triumph of Wit: a Study of Victorian Comic Theory*, New York: Oxford University Press, 1974.
- MASETTI, Morgana. *Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*, São Paulo: Palas Athena, 2003.
- MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*, São Paulo: Palas Athenas, 1999.
- MAUSS, Marcel. *Anthropologie et sociologie*, Paris: Press Universitaire de France, 1938.
- MCMANUS, Donald. *No Kidding!: Clown as protagonist in Twentieth-Century Theatre*, Newark: University of Delaware Press, 2003.
- MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MORETTI, Giovanni. *Um clown sul divano – La forza dell’ ambivalenza nell’incontro terapêutico*, Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*, Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo: Editora 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 Editora, sem data.
- PÁDUA, Elisabete M. *Metodologia da Pesquisa: Abordagem teórico-prático*: Campinas, São Paulo, Papirus, 1997.

- PANTANO, Andréia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: UNESP, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, Direção de tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1999.
- POPOV, Oleg. *Ma vie de Clown*, Paris: Editions Stock, 1968.
- WELSFORD, Enid. *The Fool – his social and literary history*, London: Faber and Faber, 1935.
- WETTACH, Adrian [Grock]. *Grock – king of clowns*, London: Methuen and CO LTD, 1957.
- WILLEFORD, William. *The fool and his scepter – a study in clowns and jesters and their audience*, London: Edward Arnold LTD, 1969.
- WRIGHT, John. *Why is That so Funny – a practical exploration of physical comedy*, London: Nick Hern Books, 2006.
- REIS, Demian. *A criação de um corpo-em-vida: explorando as fontes orgânicas da atuação*, Dissertação (Mestrado), Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Dança e Escola de Teatro - UFBA, 2002.
- RÈMY, Tristan. *Clown scenes*, Chicago: Ivan R. Dee, 1962.
- RIVEL, Charles. *Poor Clown*, London: Michael Joseph Ltd, 1973.
- ROBB, David. (ORG) *Clowns, Fools and Pícaros: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film*, New York: Rodopi, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*, Tradução de Yan Michalski, Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1998.
- RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*, Rio de Janeiro: Inacen, Minc, 1987.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo: Editora 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*, Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.
- SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*, São Paulo: Editora Ática, 1993.
- TAMAOKI, Verônica. *O circo nerino*, São Paulo: Pindoramacircus/Códex, 2004.
- TOWSEN, John H. *Clowns*, New York: Hawthorn books, 1976.

Revistas e periódicos:

BARBA, Eugênio. “Nas entranhas do monstro”, in *Repertório Teatro & Dança*: Salvador: ano 8 No. 8, UFBA, Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005, pp. 66-73.

BAUDELAIRE, Charles. “Da Essência do Riso” in, *Repertório Teatro e Dança*, Salvador, N0. 8, UFBA – PPGAC. 2005, pp. 18-28.

BOLOGNESI, Mário Fernando. “Apropriação do Palhaço?”, in *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria*, São Paulo: Doutores da Alegria, 2006, pp. 7-11.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, tradução de João Wanderley Geraldi, In *Revista Brasileira de Educação*. No. 19, 2002, pp. 20-28.

BRONDANI, Joice. “Clown: joguetes de Beckett”, in *Repertório Teatro & Dança*: Salvador: ano 8, No. 8, UFBA, Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005, pp. 111-115.

CASTRO, Alice Viveiros. “Memória, pesquisa e edição: a história escrita por quem faz”. [10 de dezembro, 2007]. Rio de Janeiro: REVISTA ANJOS DO PICADEIRO 6, 87-112.

CONTIN, Claudia. (Tradução: Joice Aglae) “Perseguindo Arlecchino” in *Ouvirouver*, no 4, 2008, pp. 244-269.

DOURADO, Paulo. “Los catedráticos: a comédia baiana ou quem tem medo da idade média” in *Repertório Teatro & Dança*: Salvador: ano 8, No. 8, UFBA, Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005, pp. 44-65.

HARRIS, Sue. “Dancing in the streets: The Aurillac Festival of Street Theatre”, in *Contemporary Theatre Review*, vol.14 (2), London: Routledge, 2004, pp. 57-71.

LITTLE, Kenneth. Masochism, Spectacle, and the "Broken Mirror" Clown Entrée: A Note on the Anthropology of Performance in Postmodern Culture in, *Cultural Anthropology*, Vol. 8, No. 1. (Feb., 1993), pp. 117-129.

SCHECHNER. “O que é performance?”, tradução Dandara, in *O percevejo*, Rio de Janeiro: PPGAC – UNIRIO, ano 11, no. 12, 2003, pp. 25-50.

REIS, Demian. “Etnocologia e a criação do ator-dançarino”, in *Repertório Teatro & Dança* (no. 3), Salvador: Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1999, pp. 60-66.

PUC CETTI, Ricardo. “O riso em três tempos”, in *Revista do Lume*, no. 1, 1998, pp. 67-74.

Idem, “O riso dos Hotxuás”, in *Revista do Lume*, no. 6, 2005, pp. 109-116.

Entrevistas:

BASSI, Leo, “Entrevista com Leo Bassi” [agosto, 2006]. São Paulo: *Boca Larga: caderno dos doutores da alegria*, no.2. Entrevista concedida a Sávio Moll e Flávia Reis.

CASALI, Alexandre Luis [28 de março, 2007]. Brasília. Entrevista concedida a Demian Reis.

CHACOVACHI [30 de março, 2007]. Brasília. Registro de oficina cedido a Demian Reis.

CHACOVACHI [30 de março, 2007]. Brasília. Entrevista concedida a Demian Reis.

CHAPLAIN, Hilary [30 de março, 2007]. Brasília, Entrevista concedida a Demian Reis.

COLOMBAIONI [10 de dezembro, 2007]. Salvador. Entrevista concedida a Felícia de Castro.

COLOMBAIONI, Leris. “Entrevista com Leris Colombaioni”. [agosto, 2006]. São Paulo: *Boca Larga: caderno dos doutores da alegria*, no.2. Entrevista concedida Morgana Masetti e Cláudia Zuccheratto e Edson Lopes.

HOOPER, Fraser [15 de novembro, 2007]. Londres. Entrevista concedida a Demian Reis.

LIMA, João, [28 de março, 2007]. Brasília. Entrevista concedida a Demian Reis.

MCCRISTAL, Cal [29 de fevereiro, 2008]. Londres. Entrevista concedida a Demian Reis.

TRANCHESI, Lucio [28 de março, 2007]. Brasília. Entrevista concedida a Demian Reis.

Vídeos e filmes:

EISENBERG, Avner. *A Discourse on Clowning*. [Filme-vídeo] Exeter, Arts Documentation Unit, 2004.

BROTHERS, Marx. *Duck Soup*, 1933.

Internet:

CARL, George. (<http://www.youtube.com/watch?v=029szjgA-8g>), acessado em 14 de maio de 2010).

CORRÊA, José Celso Martinez. “Lula faz política culta e com arte” in *Estado de São Paulo*, Caderno 2, 2009. (acessado 10 de maio 2010).

JACKSON, Joe. (<http://www.youtube.com/watch?v=eMS5Qe2t6DE&feature=related>), acessado em 14 de maio de 2010).

DAVISON, Jon. (<http://www.youtube.com/watch?v=8lUF4uVPkc0>) Youtube: jontxu... to be – solo clown impro), 11 de julho de 2007.

REIS, Demian. “Parabens pelos dez anos de palhaçaria!”. In *demianreisblogspot.com*, 9 de agosto de 2009.

SILVA, Erminia, *Piolin e suas histórias*, <http://www.pindoramacircus.com.br>