

PATRÍCIA DE OLIVEIRA FREITAS SACCHET

**DA DISCUSSÃO “CLOWN OU PALHAÇO”
ÀS PERMEABILIDADES DE CLOWNEAR-PALHAÇAR**

PORTO ALEGRE
2009

PATRÍCIA DE OLIVEIRA FREITAS SACCHET

**DA DISCUSSÃO “CLOWN OU PALHAÇO”
ÀS PERMEABILIDADES DE CLOWNEAR-PALHAÇAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes

PORTO ALEGRE
2009

S119d Sacchet, Patrícia de Oliveira Freitas

Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar / Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet; orientadora: Silvia Balestreri

Nunes. – Porto Alegre, 2009.

148 f.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2009.

1. Teatro : Clown 2. Clown : Palhaço 3. Permeabilidade (Arte).
4. Multiplicidade (Arte). 5. Teoria do teatro I. Nunes, Silvia Balestreri.
II. Título.

CDU: 792.01

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

PATRÍCIA DE OLIVEIRA FREITAS SACCHET

**DA DISCUSSÃO “CLOWN OU PALHAÇO” ÀS PERMEABILIDADES DE
CLOWNEAR-PALHAÇAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Data de defesa: 17 de agosto de 2009.

Resultado: aprovada

BANCA EXAMINADORA

Renato Ferracini
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. _____

Inês A. Marocco
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dra. _____

Prof. Dra. Ana E. Wuo
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dra. _____

DEDICATÓRIA:

*Aos clowns-palhaços intensos que fazem desta arte
um lugar para se perder, perder-se de si... E ficar
cheio de fome para os encontros.*

AGRADECIMENTOS:

*Aos meus pais e irmãos pela alegria e o humor;
Ao meu amor Guilherme Comelli, pela paciência,
e por ser o Palhaço Tufoni da vida da Ondina; à
orientação da Prof^ª. Silvia Balestreri, por se
deixar abduzir pelo mundo dos palhaços, sem me
deixar esquecer do resto; à Prof^ª. Marta Isaacson,
pela generosa colaboração; Ao Parlapatão Hugo
Possolo, por disponibilizar alguns de seus textos
inéditos. Aos amigos, por serem tão importantes
mesmo quando não estão por perto.*

“O palhaço é um poeta que é também um orangotango”

Steve Lindsey *in*: John H. Towsen, *Clowns*, 1976.

RESUMO

Este trabalho aborda a discussão sobre a diferenciação entre os termos “clown” e “palhaço”. Inicialmente, contextualizamos e destacamos as seguintes desconfianças mútuas: o não reconhecimento sobre as competências e as metodologias de cada um; a negação inicial das referências circenses pelos frequentadores dos cursos; a idéia de que o “palhaço” teria a sua origem legítima no picadeiro e os “clowns” estariam fazendo uma apropriação indevida desta arte para a dramaturgia teatral. Para superarmos tais visões, buscamos algumas aproximações e confluências importantes entre circo e teatro, que se acentuam com o surgimento do circo contemporâneo. Adotando uma visão que não separa “clowns” de “palhaços”, nos servimos de conceitos das filosofias da diferença para criarmos algumas brechas por onde possam fluir idéias mais permeáveis, mais coerentes com a porosidade e abertura do corpo clownesco. Estão presentes nesta pesquisa estudiosos que valorizam a multiplicidade nesta arte, palhaços de diferentes períodos e tendências, além das minhas experiências pessoais como clown-palhaça e esportista.

Palavras-chave: Clown. Palhaço. Permeabilidade. Clownear-Palhaçar.

ABSTRACT

This study approaches the discussion about the differentiation between the terms “clown” and “palhaço.” Initially, the following reasons for mutual distrust are highlighted and contextualized: the lack of acknowledgement of their competences and methodologies, the initial denial of the circus references by those attending the courses, the idea that the “palhaço” would have his legitimate origin in the circus ring and the “clowns” would be inadequately taking this art to the theater. In order to go beyond such perspectives, the author looked for some important similarities and confluences between circus and theater that have become more evident after the emergence of the contemporary circus. Adopting a point of view that does not separate “clowns” and “palhaços,” concepts of the philosophies of difference were used to create some breaches through which more permeable ideas can flow; such ideas are more coherent with the porosity and opening of the clown body. Researchers that value multiplicity in this art, clowns of different periods and tendencies, in addition to the author’s personal experiences as a clown and sportswoman were included in the present study.

Key words: Clown. *Palhaço*. Permeability. Clowning-*Palhaçar*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZANDO AS DIFERENCIAÇÕES.....	12
1.1. Análise Etimológica e História dos Termos.....	22
1.2. Panorama em Dois Movimentos.....	25
1.3. Desconfianças Gerais.....	33
1.4. Desconfianças Mútuas.....	40
1.4.1. Demarcando territórios e forçando oposições.....	43
1.4.2. Clowns amadores, atores, “domesticados” psicológicos?.....	45
1.4.3. A negação da referência circense por parte dos “teatrais”.....	47
1.4.4. Um aparte sobre a questão de mercado.....	49
1.5. Apostas.....	50
CAPÍTULO 2: CONVERGÊNCIA E MULTIPLICIDADE.....	52
2.1. Confluência de Nomes.....	58
2.2. Formação e Competência.....	65
2.3. Confluências entre Circo e Teatro.....	72
2.4. Questão de Modas, de Inventar Modas.....	78
2.5. Politicamente Permeável.....	82
2.6. E os Clowns e Palhaços Rueiros, Ciganos e Mambembes?.....	87
2.7. Um Rizoma.....	91
CAPÍTULO 3: PERMEABILIDADES DE CLOWNEAR-PALHAÇAR.....	98
3.1. Questão de Permeabilidade.....	102
3.1.1. Permeabilidade entre vida, <i>performance</i> e representação.....	109
3.1.2. Permeabilidade entre roteiro, improviso e espectadores.....	113
3.1.3. Permeabilidade entre formas de aprender a ser clown.....	117
CONCLUSÃO.....	130
REFERÊNCIAS.....	134
ÍNDICE DE FIGURAS.....	143
ANEXO 1.....	144
ANEXO 2.....	147

INTRODUÇÃO

Dos 11 aos 26 anos eu participei de diversas competições brasileiras e mundiais de *bodyboarding*, aquele esporte em que se “surfa¹” deitado. De vez em quando, os treinos duravam mais de cinco horas, e, tanto tempo usando pés de pato, a uma certa altura a sensação era de que eu não tinha mais os pés. É que os pés de pato, que já faziam parte do meu corpo, se ajustavam em mim tanto em questão de peso, quanto da própria pele. Após diversas feridas no mesmo ponto, a pele acabava criando uma calosidade que protegia o pé do atrito com a lâmina da borracha. O corpo inteiro gerava um novo equilíbrio complexo a partir de um simples acessório, uma rede de adaptações tão intensa, que, por mais cinco horas nesta nova postura, viraria um peixe e criaria guelras. O interessante é que, de fato, todo dia nessa postura acaba abrindo um espaço a mais entre as costelas... Mas o que esta história tem a ver com este trabalho? Tudo.

É clown ou palhaço? Existe a tal diferenciação entre eles? Essas perguntas têm uma presença insistente no mundo clownesco, tanto nas conversas cotidianas, quanto nos debates dos encontros mundiais de palhaços. Volta e meia fala-se de diversidade, de respeito à diversidade, e não seria diferente com relação a essa arte. De um lado, temos basicamente artistas e estudiosos que apostam na diferenciação entre clowns e palhaços; de outro, dizem que “tudo é a mesma coisa”. No entanto, vendo assim, superficialmente, nenhuma das posições extremadas nos parecem satisfatórias, pois a questão sempre teima em voltar.

Tal discussão já se tornou cansativa, repetitiva, e até irritante para vários de nós, que vivem da prática e/ou da pesquisa acerca do clown, do palhaço. A impressão que temos é de que a pergunta “É clown ou palhaço?” vai nos rastrear infinitamente, até que um “basta” possa realmente convencer. Em meio a uma conversa na aula, no teatro, num workshop, num bar da Europa, Canadá, em Porto Alegre, em Campinas, ou em qualquer parte do mundo, quando menos esperarmos, alguém VAI nos questionar: “mas, afinal, clown é o mesmo que palhaço?” ou então: “isto que fulano faz é clown ou é palhaço?”. E, no meu caso, não é incomum ouvir: “Patrícia, já descobriu se o seu trabalho é, afinal, sobre clown ou palhaço?”. Deve haver em torno dessa questão motivos, intenções e argumentos que tenham alguma importância real e que possam dar uma contribuição efetiva para esta arte.

¹ Em o *Abecedário de Gilles Deleuze* (1988: s.p.), Deleuze menciona os surfistas comparando-os aos dobradores de papel, que compreendem a natureza como um conjunto de dobras móveis. Ele admira-os, pois se insinua, habitam essas dobras.

Se por um lado sabemos que há diferenças notáveis entre as várias poéticas clownescas do teatro, do circo e da rua, dos hospitais, dos fronts de guerra e tantas outras, não parece que sejam estas poéticas que transformam tal discussão numa espécie de cabo de guerra. Elas são parcialmente responsáveis pelas diferenciações, no entanto, não são elas as culpadas pelo “entornar o caldo” ou pelo “esquentar” da discussão. Estamos entrando nos territórios das disputas veladas - ou declaradas – entre clowns teatrais, que passaram por cursos de iniciação, e os palhaços circenses. Ambos defendem suas concepções, suas formas de aprendizado, suas vivências, suas competências, além de defenderem seus mercados e sua sobrevivência. Mas, seria possível coroar um jeito melhor de clownear, de aprender a palhaçar, em detrimento de outros? Já não seria o momento de deixarmos de lado os estereótipos do “clown limpinho”, do “palhaço pobre”, do “clown domesticado”, do “palhaço politizado”?

Quais as inúmeras desconfianças existentes entre os nichos teatrais e circenses que provocam ou reforçam estas crenças? Vamos encontrar desconfianças mais gerais sobre os termos, como, por exemplo, a questão de se é nacional ou estrangeiro. Vamos encontrar outras desconfianças mais específicas, que vão trazer à tona questões de competências da formação e profissionalização nessa arte nos ambientes teatral e circense. Quais as reais diferenciações e onde podemos trabalhar a idéia de aproximações e confluências entre eles? Por que separar? Por que querer juntar? Existem argumentos de aproximação e convergência suficientes para que possamos afirmar e valorizar a multiplicidade e as permeabilidades como imprescindíveis a essa arte?

Circenses? Atores-clowns? Os que atuam nas praças? Os clowns mágicos? Equilibristas? Músicos? Teatrais? Os que atuam nos hospitais ou nos fronts de guerra? Qual deles terá seu clownear ou palhaçar legitimados? Há como escapar disto? Comparar clowns e palhaços ou enquadrá-los em modelos ou tipos a disputar numa espécie de concurso onde será eleito “o melhor”, ou estabelecer qual deles vai ditar a nova moda: todas essas coisas parecem enfraquecer algumas vias importantes, alimentadoras da prática do clownear.

Como construir uma visão que não propõe a tal diferenciação, mas também não diz que “é tudo a mesma coisa”? É possível usu-fluir? Usar a discussão e, ao mesmo tempo, permitir que outras concepções mais flexíveis da arte do clownear ou palhaçar possam fluir a partir deste trabalho?

Entremeadas em algumas dessas perguntas que gostam de melhores e piores, provavelmente há muito de um ingrediente especial, que é até indispensável, a meu ver, à vida dos clowns e palhaços: a paixão clownesca, e eu não me considero fora disso. No papel

ela até se disfarça melhor, mas ao vivo ela é mais evidente, pois sim, há muito de paixão envolvida dos clowns para com o seu próprio ofício. Os palhaços e clowns, por si só, mexem – ou supõe-se que mexam – com as tripas² deles próprios e de quem joga com eles. Gostar de um clown e detestar outro lembra aquelas calorosas discussões entre os times de futebol. É, portanto, natural que esta discussão, por vezes, ganhe um tom de sensações-de-calor-expressões-e-vísceras. Espera-se que um sujeito mais apegado por um tipo de clownear, de palhaçar “seu timão”, sinta tudo isto também visceralmente. Fique à vontade.

Neste trabalho, inicialmente nos serviremos de algumas falas de estudiosos que trazem a idéia da diferenciação. Depois é que vamos abordar algumas confluências e aproximações, nos permitindo ampliar nossa visão sobre o clownear, ajudando a desfazer alguns mitos e equívocos que vão se criando em torno da relação entre o circo, o teatro, o novo circo e os jeitos de se fazer palhaço.

Como nosso tema é bastante corriqueiro, mas há pouca literatura sobre ele no universo desta arte, foi necessário buscarmos relatos de conversas também em blogues especializados e em alguns artigos de internet, que tratam mais especificamente do tema. Entre vários autores de que nos cercamos para realizar este estudo, temos as pesquisadoras Kátia Kasper, Alice Viveiros de Castro e Hermínia Silva, bem como os estudiosos Deleuze, Guattari e Rolnik, que trazem importantes contribuições das filosofias da diferença através dos conceitos de rizoma, e antropofagia. Logicamente, além desses autores, também convocamos aqui os próprios clowns e palhaços que servem de exemplo de processos criativos permeáveis para este estudo. Também estão direta ou indiretamente presentes as falas e os ensinamentos de alguns professores que influenciaram de forma especial, em momentos importantes da minha trajetória clownesca. São eles: Ana Wuo, Roberto Birindelli, Daniela Carmona, Cristiane Paoli-Quito, Ricardo Puccetti e Leo Bassi. Todos eles, da sua forma e intensidade, contribuíram na construção da Ondina, meu clown. Alguns nem sabem o quanto.

A Ondina foi desenvolvida a partir de 2000, nascendo prematuramente dois anos antes. Ela é, neste trabalho, uma espécie de boba conselheira, e ajuda a pesquisa, seja na sua motivação sobre o tema, seja se intrometendo em alguns momentos com suas histórias, ou aparecendo em algumas ilustrações. Certamente estas aparições são consequência do quanto o trabalho e este tema se comunicam com a minha vida, minha prática de clown, e me

² Tripas aqui podem ser entendidas da perspectiva de Bakhtin (1996), que traz a idéia da comicidade, envolvendo os instintos baixo-corpóreos: as necessidades básicas de fazer sexo, comer, digerir, defecar. Envolver as tripas, portanto, traz a idéia do corpo cômico do performer em uma organicidade visceral, comprometido pessoal e profissionalmente com o que faz.

mobilizam. Ao tratarmos de clowns e palhaços e suas permeabilidades, seria até estranho que a Ondina não aparecesse por aqui. Nem ela e nem eu aguentaríamos tal separação, e o trabalho perderia o passo... ou a “patada” na água: seu impulso.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZANDO AS DIFERENCIAÇÕES



Fig.1. Palhaço versus Clown

Assim começa! Com um aparente cabo de guerra entre um clown³ e um palhaço, representando as diversas discussões acerca da diferenciação entre eles. E o que alimenta estas tantas diferenciações? Entre eles há uma espécie de novelo com fios emaranhados, envolvendo os aspectos que cutucam estas duas figuras mutuamente. Na imagem, dois tipos, que podemos considerar como sendo estereótipos de um palhaço típico do circo guerreando com um clown típico do teatro, competem e medem forças e, às vezes, nem imaginam o que se passa no meio: um fio de alta voltagem, soltando faíscas - opiniões cotidianas, palhacescas ou clownescas, pesquisadoras circenses, teatreiras, rueiras, apaixonadas, provocativas, não-iniciadas, leigas, enfim, humanas.

Clowns? Palhaços? Nem sempre estamos falando da mesma coisa, às vezes não temos as mesmas referências... Federico Fellini, um apaixonado por clowns, ao fazer o seu livro *I Clowns* – baseado no seu filme documentário homônimo, pediu a vários clowns e palhaços, dentre eles, Groucho Marx, dos Irmãos Marx, que contribuíssem escrevendo artigos que seriam compilados e publicados posteriormente no seu livro. Groucho, no entanto, deu-lhe a seguinte resposta:

³ Neste trabalho, optamos por escrever a palavra “clown” sem o grifo itálico, por considerar que o termo já se tornou comum na língua portuguesa.

Caro Federico,
 respondo brevemente a tua carta de 2 de julho de 1970. Neste período a minha secretária estava esperando um filho e por isso não esteve trabalhando.

Me foi pedido para escrever qualquer coisa sobre clowns. Eu de clowns não sei nada e os poucos que tenho visto me parecem iguais e pouco divertidos. Eu entendo somente de cômicos americanos, como Buster Keaton, Charlie Chaplin e outros, mas não creio que isto possa servir para aquilo que pretendes fazer.

Sinto muito por não ter feito um filme contigo, mas é somente por culpa tua! Eu estarei sempre disponível, mas o tempo é que não permite mais. (Fellini, 1970, 302).

O ator e diretor de cinema Woody Allen, por exemplo, é considerado um clown? Será que ele próprio assume os seus personagens como sendo clownescos? Vemos que ele cria a partir da sua pessoa – sua personalidade, características e discursos. Seus personagens são tipos cômicos interessantes que brincam com variações exacerbadas do próprio jeito pessoal do artista. Ele vai a extremos, geralmente exagerando o seu aspecto intelectual verborrágico e inquieto. Este recurso de uma *performance* quase autobiográfica e bastante ambígua é bem peculiar ao que entendemos neste estudo por clownear ou palhaçar⁴. Isso já bastaria para que o considerássemos um clown, um palhaço? Ele próprio se reconheceria como tal? Talvez até agradecesse honrado a nossa comparação. No entanto, entre clowns, palhaços e afins poderíamos discutir sobre isso indefinidamente, sem sequer chegarmos a uma opinião comum. Tampouco nossa proposta é buscar tal unanimidade.

Na carta de Groucho a Fellini, vê-se que Fellini parece não duvidar da condição de clown e da ótima colaboração que Groucho Marx poderia dar ao seu livro, porém é o próprio Groucho quem deixa claro que se considera um “cômico americano”, assim como Buster Keaton e Charlie Chaplin. Na sua visão, ele nada teria a ver com clowns, admitindo que desconhece o tema. Há mais de 30 anos, Groucho vê os clowns como sendo exclusivamente do circo, ou de uma forma bem restrita, sem identificar qualquer relação deles com seu trabalho. A compreensão deste mal-entendido vai permear boa parte do que trataremos neste trabalho: Fellini tem uma visão muito mais ampla do que são clowns, visão esta que extrapola o universo circense e inclui cômicos americanos, enquanto Groucho tem outra concepção que fica restrita ao universo do circo. Groucho se detém às especificações das formas de comicidade, enquanto Fellini está mais interessado nas diversas formas do clownear/palhaçar para enriquecer sua pesquisa.

⁴ Neste trabalho tanto o verbo “clownear” quanto “palhaçar” são simultaneamente a presença, a atitude e as ações dos clowns, palhaços, bufões, e outras diversas figuras cômicas. Qualquer “coisa brincante” pode clownear-palhaçar, como veremos adiante.

Renato Aragão, mais conhecido como “Didi Mocó”, ou, de nome "completo", "Didi Mocó Sonrisal Colesterol Novalgina Mufumo", ficou famoso integrando o Grupo *Os Trapalhões* e atualmente é o palhaço-âncora do atual *Programa Turma do Didi*, na *Rede Globo de Televisão*. Ao apresentar-se na campanha do *Fundo das Nações Unidas para a Infância* – UNICEF, programa *Criança Esperança* 2008, iniciou sua fala dizendo: “nós os clowns, os palhaços, os palhaços ou clowns, que é a mesma coisa...”. Por que Didi viu a necessidade de se apresentar como clown/palhaço em rede nacional, em pleno horário nobre, abordando uma discussão tão restrita ao meio artístico, à palhaçaria e a alguns leigos apaixonados por esta arte? A quem ele estaria respondendo com esta afirmação? O que pode haver de significativo por trás de tal colocação?

Nos primeiros dois exemplos, em Groucho Marx e Woody Allen, a discussão fica no âmbito do não entendimento acerca do que seja ou não um clown ou um palhaço. Em Didi, no entanto, começamos a entrar especificamente na questão da diferenciação entre os conceitos de clown e palhaço. Veremos em outros exemplos que nossa discussão “clown ou palhaço” estará menos nos livros do que nos encontros nacionais de palhaços e nos *sites* especializados da *internet*, que são também uma boa fonte de material de pesquisa, principalmente sobre a diversidade e outras questões polêmicas, acerca da arte do palhaço. A pesquisadora e historiadora circense Hermínia Silva nos relembra, por exemplo, que nas edições do encontro de palhaços *Anjos do Picadeiro*⁵, de 1996 até 2006, a multiplicidade de artistas e a tensão dos embates gerados entre circenses, atores e diversos artistas da música, da dança, das artes plásticas, e tantos outros, já estavam presentes desde a primeira edição.

Esse diálogo, tenso em si, de disputas, de acordos, de identificações, de diferenças e semelhanças, foi sendo feito e refeito durante os 10 anos, cotidianamente. A cada encontro novos/velhos temas e debates foram colocados e recolocados, articulações e reencontros entre vários dos sujeitos participantes e componentes desse processo: artistas, produtores, empresários, pesquisadores, escolas de circo, professores, alunos, auxiliares, porteiros, carregadores, faxineiras, iluminadores, cenógrafos, cozinheiros, recepcionistas, patrocinadores, entidades de classe, governamentais e, o mais importante para todos, o público. (Silva, 2008: s.p.).

Nesse artigo em que faz uma retrospectiva dos 10 anos de *Anjos do Picadeiro*, Silva vai se deter no tema do quinto encontro: a diversidade. E por que a escolha deste recorte

⁵ Encontros como o *Anjos do Picadeiro*, organizado pelo Grupo *Teatro de Anônimo*, já estão na sua 7ª edição em 2008, a maioria delas no Rio de Janeiro – RJ; também em SP e BA. Outros encontros internacionais também fizeram e fazem história aqui no Brasil, como o *Sesc Fest Clown*, que já teve seis edições em Brasília – DF; o *Riso da Terra* (2001) em João Pessoa – PB; *Este Monte de Mulher Palhaça*, que trata especialmente da comicidade feminina, organizado bianualmente (2005 e 2007) pelo grupo *As Marias da Graça*, também no Rio de Janeiro – RJ.

temático? “Porque ele está presente em todas as propostas desses dez anos de *Anjos do Picadeiro*, percorreu todos os textos escritos do que se propunha, ou que se queria que fosse os *Anjos*, desde o início: um intercâmbio, um escambo, uma troca de experiências.”. O tema diversidade parece inerente a palhaços e clowns, um componente presente, de alguma forma, em qualquer debate que envolva essa arte.

Hugo Possolo, palhaço Tililingo, do grupo *Parlapatões*, na 3ª edição do *Anjos do Picadeiro*, em 2000, leu o seu polêmico manifesto intitulado *O matador de palhacinho*. Vejamos o que ele diz sobre a diferenciação entre os termos “clown” e “palhaço” no manifesto:

[...] Esta confusão se deve ao fato de que, duas décadas pra cá, alguns artistas de Teatro, muitas vezes, deixam de traduzir a palavra inglesa *clown*, que quer dizer palhaço, para tentar definir o seu trabalho. Acho que pra passar um verniz intelectual na coisa. (Possolo, 2000: 1-2).

E completa assim:

[...] Odeio quando se fala em “trabalho de *clowns*”, ou mesmo uma suposta diferença entre “palhaço de picadeiro e de palco”. É importante ficar claro: as palavras *clown* e palhaço querem dizer a mesma coisa, só que em línguas diferentes. [...]. (Possolo, 2000: 2).

Quem seriam os “palhacinhos”, ou quem sentiu-se criticado ou afrontado com tal manifesto-retaliação? Na continuação do manifesto, Hugo provoca os que se definem como sendo clowns, dizendo: “Já não aguento mais corrigir as pessoas que me chamam de *clown*. É um saco!... Sou Palhaço. Pra mim este papo de *clown* é coisa de gente que gosta de ser colonizado. Tô fora!”. Fala dos mímicos que irritantemente alisam o ar e não dizem nada – aqui pode valer o duplo sentido –, fala dos “sombras”, tipo “pegadinhas” do *Programa do Faustão*, que abusam de um passante inocente. “Sombras são chatíssimos, é o pior tipo que existe. Minha verve assassina grita quando vejo um pentelho destes andando atrás de alguém fazendo imitações”. Sobra até uma crítica aos palhaços que atuam em hospitais, por concorrerem com outros grupos não hospitalares às leis de incentivo culturais, etc. Do irreverente parlapatão não escapou nada, nem ele próprio, quando relembra que já atuou em festas infantis e em semáforos pedindo dinheiro para produzir uma peça: “Já fiz muita animação de festinha. É um mico brabo com o qual, às vezes, dá até pra ganhar uns trocados a mais”.

Confesso que me diverti bastante com a leitura do manifesto em vários momentos. Infelizmente, eu não estava presente na ocasião da leitura pública feita pelo próprio Possolo. Não temos como saber o tom usado. Hoje, nove anos depois do episódio, ainda encontramos

algumas de suas reverberações no blogue *Picadeiro Quente*⁶: Márcio Libar, o palhaço Cuti-Cuti do Grupo *Teatro de Anônimo*, ao avaliar o *Anjos do Picadeiro 7*, relembra que, naquela ocasião do manifesto, Possolo “pôs a cara às tortas e saiu bastante arranhado no contexto geral”. Ele diz entender as razões do manifesto, embora alerte que, apesar de gostar de polêmicas, jamais teria coragem de se confrontar daquela forma, por respeitar as diferenças. Alvaro Assad, mímico e diretor do *Centro Teatral e Etc e Tal*, postou um texto sob o título *Nem Ode Nem Ódio*, dizendo que hoje compreende melhor Possolo. Para Assad, “palhaço não nasce de combustão espontânea” e que talvez tenha sido isto o que seu colega tentava sinalizar anos atrás.

O que teria de tão agressivo no tal manifesto de Possolo, para que tanta gente se sentisse “arranhada” com ele? Ainda no manifesto, temos:

Muitos destes *clowns* são muito dos sem graça! Usam umas vozezinhas estridentes, uns gestinhos piegas e umas poses nostálgicas e insuportáveis. E quando você assiste a um, já assistiu a todos. Parecem fatias de pão de forma, todos iguais. Chega, moçada! (Possolo, 2000: 02).

Possolo brincou de atirar “Pá! Pá! Pá! Pá! Pá! Matador de Palhacinho!” e expôs a polêmica de forma taxativa e irreverente, cutucando a todos. Não escreveu com a típica responsabilidade de um “sério pesquisador”, um intelectual que avalia bem suas palavras, que busca informações e referências que o apoiam. Temos no manifesto a vibração provocativa de um palhaço querendo ver “o circo pegar fogo”, e tudo bem ele estar dentro! Vejamos o que ele respondeu sobre o assunto, perguntado por mim, via *email*, no início deste ano:

Patrícia: O que tu querias reivindicar (defender) com o manifesto, quem pra ti é "palhacinho"?

Hugo: Não queria reivindicar, apenas provocar meus parceiros de trabalho sobre a função e a importância de nosso ofício.

Patrícia: Por que tu achas que causou tanta polêmica na ocasião?

Hugo: Porque a visão de uma parte dos artistas é corporativa e, para quem quer ser palhaço, uma contradição, pois querem brincar com os outros, mas não aceitam que a brincadeira lhe seja direcionada.

Patrícia: Pra ti as pessoas (em geral) compreenderam ou não o manifesto na ocasião? Como tu sentiste isto?

Hugo: Não dá para saber. Uma provocação gera reações mais apaixonadas que lúcidas, mesmo de quem ficou a favor.

Patrícia: Clown ou Palhaço? Por quê?

⁶ O blogue www.picadeiroquente.blogspot.com trata de diversos assuntos relacionados à arte do palhaço, principalmente às atividades realizadas durante as edições dos *Anjos do Picadeiro*. Nele podemos encontrar a transcrição das falas das mesas de debate *Palhaço: política e Palhaço bom nasce feito?*. Ambas estão presentes neste trabalho.

Hugo: As duas palavras têm, em línguas diferentes, o mesmo significado. Não vejo sentido usar clown se em português temos um termo para expressar o mesmo sentido. Creio que muitas pessoas usam ou por moda, para passar um verniz intelectual sobre o ofício (o que, no fundo, demonstra um enorme preconceito velado), ou para - o que acho pior! - tentar diferenciar o método de composição do palhaço (o que potencializa tal preconceito).

Patrícia: O que tu achas de clown-palhaço ou palhaço-clown?

Hugo: Puxa, acho que não entendi a pergunta...

Jacques Lecoq, mestre francês, uma das mais importantes referências de pesquisa e formação de uma técnica de clown, afirma que:

Desde os anos sessenta manifesta-se um interesse pelo clown⁷. Mas o clown não está mais ligado ao circo: trocou o picadeiro pela cena e pela rua. (Lecoq, 1987: 117).

Vejamos o que diz Fellini sobre “clown” e “palhaço”, que em italiano é *pagliaccio*:

Tenho sob os olhos, entre outras muitas, uma definição do clown feita por meu conterrâneo Alfredo Panzini, no *Diccionario Moderno*: "CLOWN - palavra inglesa (pronuncia-se cláun) que quer dizer rústico, rude, torpe, indicando depois quem com artificiosa torpeza faz o público rir. É o nosso palhaço.". (Fellini, 1988: 32-36).

E, logo, complementa:

Mas também aqui existe a mesma miserável diferença do termo estrangeiro que enobrece a coisa. O palhaço é mais de feira e praça, o clown, de circo e palco. Um bom acrobata é um clown, isto é, quase um artista, e julgará imprópria e ofensiva a expressão palhaço. (*op. cit.*: 32-36).

Finalizando, ele retoma a idéia da não diferenciação:

Mas clown designa também o palhaço. O próprio Carducci⁸, defensor do vernáculo, nas prosas polêmicas de *Confessioni e Bataglie*, capítulo *Ça ira*⁹, não desdenha a palavra. Nestes tempos de nacionalismo, que direi eu? (*op. cit.*: 32-36).

⁷ Em Lecoq não há distinção entre os termos “clown” e “palhaço”, que em francês poderia ser “clown” e “*paillasse*”. Na citação, quando ele diz “clown”, está se referindo “à arte do clown”, ao clownear de uma forma geral. Para ele, a diferenciação está no clownear do circo como sendo ultrapassado por um clownear dramático mais moderno.

⁸ Escritor italiano do século XIX, 1º Prêmio Nobel de Literatura para Itália em 1906. Na juventude, foi a figura central de um grupo de poetas que pretendia banir o romantismo para retornar à tradição clássica.

⁹ Sob este título, Carducci publicou 12 sonetos em 1883. *Ça ira* era uma canção revolucionária do período da Revolução Francesa de fins do século XVIII. Ela traz o seguinte refrão: "Ah, ça ira, ça ira, ça ira, les aristocrates on les pendra!" ("Ah! isto irá, isto irá, isto irá, os aristocratas enforcá-los-emos!").

Fellini usa como critério de diferenciação os espaços de atuação e suas poéticas, porém vemos outras sutilezas que envolvem tais espaços: há a questão do *status* e da acessibilidade - se é aberto como a feira e a praça, ou fechado como o circo e o teatro. Também conta no quesito *status* a “importância” dos artistas que neles se apresentam. Afora isso, há também o termo estrangeiro, que acaba dando um aspecto mais nobre do que o termo na própria língua italiana.

O pesquisador e fundador do *LUME* – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da *UNICAMP* – Luis Otávio Burnier diz que: “Na verdade palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa”. Mas, encontra motivos para diferenciação em função das variadas linhas de trabalho. Ele completa:

Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor à *gag*, ao número, à idéia; para eles, *o que o clown vai fazer* tem um maior peso. Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o como o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto o que ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do clown e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os clowns europeus seguem mais essa linha. Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de espaço em que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema, etc. (Burnier, 2001: 205).

É interessante observarmos que, apesar de vários critérios de diferenciações quanto a jeitos de trabalhar a técnica, Burnier não faz distinção alguma entre os termos “clown” e “palhaço”. O que vemos é que ele vai adotar preferencialmente o termo “clown” na sua prática, provavelmente devido ao aprendizado que teve com Lecoq, o qual viria influenciar o início dos trabalhos desta técnica com o Lume.

O pesquisador e ex-acrobata circense Mário Bolognesi vai considerar as diferenciações, principalmente com relação aos “modos de interpretação” do palhaço, que ele classifica como “palhaço circense” e “palhaço teatral”. Para ele, talvez devêssemos considerar esta nova tendência de um clownear voltado para o teatro como sendo uma nova etapa na história dos clowns.

[...] Pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no ambiente épico do circo e no dramático do teatro, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca possivelmente uma nova etapa na história dos clowns, desta feita voltada especificamente para o palco teatral, seja ele em espaços fechados, em ruas ou praças. (Bolognesi, 2006: 15).

Continuando, Bolognesi previne: “Se uma diferenciação se fizer necessária, seria conveniente, no entanto, encontrar um outro termo para não sufocar a figura cênica originária do clown, incorporada e lapidada pela comicidade circense.”. O autor parece sugerir um novo nome para resguardar o clownear circense de um clownear teatral, acreditando que isto preservaria uma suposta figura cênica originária do clown.

Voltando um pouco na história, Hermínia Silva vai nos chamar a atenção para a questão dos termos nacionais ou estrangeiros, como já estando presente nas estratégias de publicidade dos circos brasileiros no final do século XIX e início do século XX. Elas combinavam dois destaques: ressaltar as várias nacionalidades dos circenses e, ao mesmo tempo, a “brasilidade” dos artistas e até mesmo dos animais, como no anúncio: “soberbo tigre nacional”, ou “leões ferozes africanos”, etc. No Brasil, Benjamim de Oliveira, que era o pioneiro da teatralidade circense, do circo teatro, palhaço-negro, ator, compositor, dramaturgo, produtor e diretor, certamente não escaparia de tal estratégia de marketing.

A própria forma de denominar Benjamin de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o “*clown* brasileiro”, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência européia associada à nacionalidade. (Silva, 2003: 182).

A pesquisadora ainda nos lembra da outra conotação para a palavra “clown”, ainda não mencionada neste trabalho: o clown como sendo especificamente o clown *Branco*, o enfarinhado mandão, metido a inteligente e prepotente parceiro do *Augusto* e/ou do *Tony*, que ficou famoso nos circos.

[...] Na América Latina e, em particular no Brasil, os nomes de *clown* e palhaço eram utilizados, muitas vezes, conforme se referissem especificamente aos “padrões” do que os europeus, ou mesmo os americanos, estabeleciam como divisão de tarefas relacionadas a cada uma dessas denominações: o *clown* se apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante, diferente do *augusto* ou *tony*, personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto, não sendo raro que seu nome viesse acompanhado do adjetivo ‘imbecil’. (Silva, 2003: 182).

Tristan Rémy (*apud* Viveiros de Castro, 2007: 68) vai sugerir uma forma interessante de usar o termo clown. Quando no singular precedido do artigo “o”, “o clown”, estamos nos referindo ao clown *Branco*, aquele que faz contraponto com o submisso e ingênuo *Augusto*. Já quando usamos o plural “os clowns”, ou somente “clown”, estamos falando dos palhaços em

geral: clowns, augustos, excêntricos, grotescos, acrobáticos, os diversos tipos, independentemente de suas funções cômicas¹⁰.

Na Enciclopédia Virtual *Wikipedia Italiana*, dentre algumas tipologias de clowns, o autor¹¹ curiosamente se refere ao que chama *Novo Clown*, ou *Clown Clandestino*, definindo-o assim:

É o clown do qual se ocupa Pierre Byland, primeiro discípulo e depois professor da Escola de Jacques Lecoq, em Paris. A “busca do próprio clown”, o “ridículo” e o “clown clandestino” são só alguns dos elementos que caracterizam a pedagogia de Byland. Byland foi inclusive o primeiro a introduzir o “nariz vermelho” na escola de Lecoq.”.

Para finalizar, veremos que os critérios de diferenciação de nomes estão, também, presentes na tribo *Krahô*. Em mesa de debates *Palhaço: Poder no Encontro Anjos do Picadeiro 5*, o diretor teatral Sidnei Cruz, mediador, explica, antes de começar o debate, como se forma um *hotxuá*, a designação de palhaço do povo *Krahô*:

Os *hotxuá* recebem essa função logo ao nascerem, quando um tio ou tia lhes dá o nome pessoal, que, dentro da estrutura social da tribo, deve manter a tradição dos *hotxuá*. Na medida em que ele vai crescendo, o tio que lhe deu o nome vai lhe ensinando as técnicas de fazer os outros rirem. (em *Anjos do Picadeiro 5*, 2006: s.p.).

Mas Cruz avisa que existe outro termo para designar as pessoas que gostam de fazer graças no cotidiano da tribo *Krahô*:

O *Me'ken*, palavra em *Krahô* mais aproximada do que nossa cultura denomina de palhaço. O *Me'ken* pode ser ou não um *hotxuá*, apesar de que, o *hotxuá*, como aprende as técnicas de fazer rir, tem tudo para ser um “*Me'ken*” e, geralmente, se transforma em um deles. (em *Anjos do Picadeiro 5*, 2006: s.p.).

O autor explica que o *hotxuá* “legítimo” é um personagem ligado a um ritual denominado *yot-yon-pin* – literalmente, “tora da batata”. O ritual deve ser realizado todos os anos, e marca a passagem da estação chuvosa para a estação seca. É uma festa ligada à fertilidade e à fartura. É a ocasião em que são realizados os casamentos e feitos os contratos

¹⁰ Nosso objetivo é focarmos na discussão acerca dos termos “clown” e “palhaço”. Os diferentes tipos/nomes/funções desta figura, no entanto, vão aparecer ao longo deste trabalho, embora não seja nossa preocupação historiografá-los, listá-los ou defini-los nas suas distintas especificidades.

¹¹ Não podemos definir se é um ou se são mais autores, o que caracteriza certa liberdade e informalidade, interessantes para abordar nosso tema. A *Wikipédia* é uma enciclopédia escrita em colaboração de seus leitores. O *site* se utiliza da ferramenta *Wiki*, que permite a qualquer pessoa melhorar de imediato qualquer artigo, clicando em editar, no menu superior de cada página. Está presente em vários países.

de casamentos futuros entre as famílias da aldeia. Festeja também a colheita da batata-doce e de outras espécies plantadas nas lavouras.

Provavelmente o *Me'ken*, diferentemente dos *hotxuá*, não esteja ligado a esse ritual especificamente, ou não tenha seu nome pessoal dado por um tio. Talvez o *Me'ken* seja um palhaço por opção, por profissão de divertir e brincar, mas não necessariamente ligado às tradições de familiares *hotxuá* da tribo. Comparando essa diferenciação com o que vimos até aqui sobre “clown” e “palhaço”, poderíamos dizer que, neste caso, os “palhaços circenses” estariam para os “clowns teatrais”, assim como os *hotxuás* estão para os *Me'ken*.

Mas as diferenciações não pararam por aqui para os índios *Krahô*. Na fala inicial de Ismael, palhaço sagrado, ainda na mesma mesa de debates, temos:

Boa tarde gente. Aqui é Ismael *Krahô*, que é de lá do Tocantins. A gente está por aqui no Rio de Janeiro junto com vocês pra vocês verem um pouco da nossa cultura. Eu estou vendo como é que é o palhaço do *kupé*. É, o cristão se chama *kupé*, que são vocês. Nossa linguagem. E eu estou aqui, com vocês, aqui dentro do Rio de Janeiro vendo os trabalhos de vocês e queria que vocês fossem ver o nosso trabalho também, que a gente está com ele aqui pra vocês, juntos com vocês também. (em *Anjos do Picadeiro 5*, 2006: s.p.).

E, após esse início, Ismael vai falar sobre a importância de participar do encontro, fazendo questão de frisar que, apesar das diferenças culturais e nomes, “estão todos juntos”, que *hotxuá* e palhaço fazem um mesmo trabalho, são parte de uma mesma brincadeira.

Nós estamos por aqui pra fazer esse nosso trabalho junto com vocês que são palhaços. Mas é o mesmo. É a mesma brincadeira que eu faço e vocês fazem também, juntos. Certo? Por que eu me chamo cacique? Não é cacique. Eu já era cacique da comunidade, de primeiro. Mas, já que eu já estou nesse trabalho que eu estou fazendo também, igual ao que vocês estão fazendo, a comunidade que é *hotxuá*, me botou nome de cacique do *hotxuá*, então eu concordei. Porque eu sou também *hotxuá*. Eu brinco nesse *hotxuá*, que vocês chamam palhaço. (em *Anjos do Picadeiro 5*, 2006: s.p.).

Assim como Fellini, Burnier, Possolo, o cacique *Krahô* Ismael trouxe a mesma inquietude: apresentou diferenciações, mas, ao mesmo tempo, frisa que tais figuras estão juntas. É importante apontar diversidades, mas parece também importante dizer que “é a mesma coisa”. Talvez possamos descobrir alguma motivação para esta aparente contradição nas etimologias ou nas definições e história do uso dos termos “clown” e “palhaço”, que veremos a seguir.

1.1. Análise Etimológica e História dos Termos

Em português, clown se traduz por palhaço, mas as origens etimológicas dos termos são distintas. Clown, no inglês, segundo o estudioso Ruiz (1987:12), está ligado ao termo camponês *clod*, ao rústico, à terra, um caipira. O historiador e pesquisador de palhaços Townsen (1976: 373) vai lembrar que o termo remete a *colonus*, um fazendeiro, um rústico, de qualquer forma, um campesino. A pesquisadora Viveiros de Castro (2007: 51) afirma que “de início o sentido era apenas de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e clown passa a identificar um roceiro estúpido e bronco”.

Segundo Viveiros de Castro (2007: 51), as primeiras referências ao termo “clown” são do século XVI, quando, na Inglaterra, os espetáculos de Mistérios e Moralidades, que se baseavam na vida dos santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia, incorporam um terceiro personagem cômico: o rústico. Até por volta de 1550, esses espetáculos cômicos estavam a cargo das figuras do *Diabo* e do *Vice*, este último sendo bastante recorrente, representava todas as fraquezas humanas. O *Vice* era um camponês, um tipo velhaco, canalha, pecador incorrigível, vagabundo, fanfarrão e covarde. Este, em um dado momento, encontrava-se com o *Diabo*, sempre acompanhado de vários pequenos demônios, e acabava metido em situações cômicas que o colocavam numa figura ridícula. Ao final, o *Diabo* e o *Vice* sempre acabavam em algum tipo de disputa, da qual o *Vice* saía vencedor usando de esperteza, sendo desonesto. Depois, para fechar a apresentação com chave de ouro, o *Diabo* levava uma grande surra do *Vice*, para alegria e satisfação geral dos espectadores.

Em algum momento, a partir dos anos 1550, o Vice ganhou um companheiro, um parceiro – o rústico – camponês ingênuo, medroso e supersticioso. Ao longo dos anos, o personagem do rústico vai se desenvolvendo e se transformando num elemento risível, motivo de chacota de todos os personagens. Por volta de 1580 o termo *clown*, para o rústico, já aparece na cena elisabetana. E, entre 1580 e 1590, a qualificação do personagem passa de *um clown* para *o clown*. Agora ele é um tipo de características bem definidas. (Viveiros de Castro, 2007: 51; *Grifos da autora*).

O clown elisabetano, no entanto, vai adquirindo um novo *status*. Mesmo ainda sendo um bronco grosseiro, vai ficar mais esperto, ocupando uma posição social mais elevada. A sua linguagem, pode-se dizer que evolui, passando a expressar-se com vocabulário mais complicado, usa termos difíceis, uma fala cheia de hipérbole, que muito se parece com os charlatões de feira e os *Dottores* da *Commedia dell'arte*.

Quanto à palavra “palhaço”, vem do italiano *paglia*, que significa palha. Segundo Ruiz, a *paglia* era usada como revestimento de colchões; e a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo material grosso, ficando mais reforçada nas partes salientes do corpo para proteger das quedas, “fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão ambulante”. (Ruiz, 1987: 12).

Pagliaccio, em italiano, no *Dicionário Babylon* pode ser encontrado em diferentes dialetos. Em Dialeto Italiano Genovês, temos *paggiasso*, e também no Dialeto Valsesiano, encontramos *Pajac*, no singular, e *I Pajaic*, no plural. No Dialeto Veneziano: *pagiazzo*. Na *Wikipédia Italiana*, encontramos o termo *paggiaccio*, somente buscando por *clown*: “Clown se considera aquele que em língua italiana tem se chamado *paggiaccio*. [...] Na língua comum o termo pode se referir a um modo comportamental típico de uma pessoa pouco crível ou acostumada a não ser levada muito a sério em seu argumento.”.

No único dicionário brasileiro de teatro, buscando por “clown” e “palhaço”, apenas encontramos “clown¹²”, cuja definição é: “Personagem encontrado em algumas dramaturgias, especialmente no *Teatro Elisabetano*. Embora ignorante, o clown tem humor, simplicidade e sabedoria popular, com o que alimenta a situação cômica. [...] Seu principal antecessor foi o *Arlequim*”. (Vasconcellos, 1987: 45).

Nesse mesmo dicionário, ao buscarmos a palavra “bobo”, somos redirecionados a ver em “fool”. Assim como o “clown”, o “fool” é vinculado apenas à dramaturgia teatral, com referências somente à *Commedia dell’arte* e ao *Teatro Elisabetano*, não havendo menção alguma ao circo.

Personagem característico do Teatro Elisabetano. Seu nome contrasta com suas principais qualidades intelectuais, uma vez tratar-se de personagem invariavelmente inteligente e sagaz. Sua função, em geral, é a de observador e comentador da ação da peça. A melhor criação do tipo, possivelmente, é a do Rei Lear (1605-1606), de William Shakespeare (1564-1516), uma espécie de *alter ego* do rei, cuja voz soa como a razão que se contrapõe à demência do monarca. (Vasconcellos, 1987: 93).

No dicionário de Patrice Pavis, tradução do francês para o português, não encontramos nem “clown”, nem “palhaço”, somente “bufão”: “Fr.: *buffon*; Ingl.: *fool*; Al.: *Narr*; Esp.: *bufón* (*gracioso*). Segundo sua definição,

O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. “Vertigem do cômico absoluto” (Mauron, 1964: 26), é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da

¹² É curioso que no primeiro dicionário teatral brasileiro somente exista o termo “clown”, sem ao menos se referir ao termo “palhaço”, nem na definição, ou como sinônimo. O fato de o autor também não mencionar o circo pode, aqui, ser entendido como uma forma de separar “teatro” e “circo”, não fazendo menção ao circo por tratar-se de um “dicionário teatral”.

desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Pícaro espanhóis). [...] Como Arlequim, o bufão guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis simiescas. (2005: 34-35).

Ainda na mesma definição, vejamos o que o filósofo Adorno diz sobre estas similitudes: bufão, criança, animal e... o “clown”:

O gênero humano não conseguiu se livrar tão totalmente de sua semelhança com os animais a ponto de não poder de repente reconhecê-la e ser por isso inundado de felicidade; a linguagem das crianças e dos animais parece ser uma só. Na semelhança dos clowns com os animais se ilumina a semelhança humana com os macacos: a constelação animal-tolo (o louco: Narr), clown é um dos fundamentos desta arte. (*apud* Pavis, 2005: 34-35).

Na *Wikipedia Português*, sobre o termo “palhaço” temos:

Nos dias de hoje, um palhaço é um ator ou comediante cuja intenção é divertir o público através de comportamento e maneirismos ridículos. O local de trabalho mais comum dos palhaços é o circo, mas também pode trabalhar em palcos, teatros, rodeios, ou como apresentadores de rua ou da televisão.

E o autor faz uma pequena ressalva sobre a questão da aparência: “Embora nem todos os palhaços possam ser facilmente identificáveis através da aparência, palhaços frequentemente aparecem pesadamente maquiados e fantasiados.” E finaliza com um viés mais tradicional da figura:

Tipicamente, usam sapatos grandes, roupas largas ou em tons berrantes, com cores brilhantes e em padrões não usuais, ou cheias de remendos. Também costumam usar chapéus alegóricos, perucas ou penteados com estilos ou cores incomuns, além de um falso nariz redondo, geralmente de cor vermelha, esta última sendo uma característica intimamente associada ao conceito.

Por fim, Townsen diz: “Em sua aplicação geral, o clown é um performer cômico que se comporta de maneira estúpida ou excêntrica, em particular alguém que se especializa em comédia física” (1976: 373-374). Sem citar espaços, nem apontar uma especificidade ou características de clowns ou palhaços, a definição do autor é bastante ampla. Ela apenas situa o clown na *performance* cômica, na comédia física, permitindo que esta possa abranger as diversas possibilidades dos jeitos, tipos, formas de clownear. Em relação às definições anteriores não temos o mesmo: ficam mais presas a um ou outro formato de apresentação do

palhaço. Ou palhaço é o que está no circo, ou no teatro, ou atua nas ruas, rodeios, ou é definido pela vestimenta, pelo uso do nariz, sapato grande ou maquiagem, por exemplo.

Retomaremos as questões de nomenclaturas em outros momentos deste trabalho, como no item 1.3 “Desconfianças gerais”, e também no Capítulo 2, para desenvolver um pouco mais sobre o significado destes termos e vários outros nomes que assumem estas figuras cômicas.

1.2. Panorama em Dois Movimentos

Neste momento nos dedicaremos a compreender melhor o contexto que envolve nossa discussão “clown ou palhaço”. Num mesmo panorama, destacamos dois movimentos importantes e quase simultâneos, que causam as principais diferenciações até aqui apontadas. De um lado, o circo tradicional entra em crise artística e financeira, tendo de enfrentar novos rumos para retomar um diálogo com a sociedade; de outro, temos o nascimento e o crescimento do clownear em escolas, voltadas geralmente para atores de teatro, e que afirmam não seguir como referência o palhaço dos circos tradicionais. Resumidamente - e superficialmente - temos um jeito circense tradicional de clownear em “baixa”, e um jeito de clownear teatral em “alta”, que não quer ser comparado ou identificado com o clownear circense em “baixa”.

E qual seria o território de fundo desses movimentos? O que ocorria no Brasil e no mundo quando eles se intensificam sugerindo esta espécie de dualidade? O que pode ter colaborado para a visão, esta que coloca em extremos opostos os clowns teatrais e palhaços circenses?

De acordo com a cientista social Tânia Mara Afonso (2003), a partir da segunda metade do século XX, passamos a viver a expansão do consumismo. As relações de mercado vão se tornando mais complexas: há o distanciamento entre produtores e consumidores, os meios de comunicação de massa, em especial a televisão e o rádio, vão ganhando um espaço importante na vida dos brasileiros, que acompanham os seus programas favoritos e as principais novidades em formato de propaganda e publicidade.

Os seguintes versos da música *Comunicação* - de Edson Alencar e Hélio Mateus, 1970 - vão dar melhor a idéia da nova postura, do comportamento da sociedade nesse período, aprendendo a gostar de consumir e a ser fã do comercial.

Sigo o anúncio e vejo
 Em forma de desejo o sabonete
 Em forma de sorvete acordo e durmo
 Na televisão
 Creme dental, saúde, vivo num sorriso o paraíso
 Quase que jogado, impulsionado no comercial

Só tomava chá
 Quase que forçado vou tomar café
 Ligo o aparelho vejo o Rei Pelé
 Vamos então repetir o gol
 E na rua sou mais um cosmonauta patrocinador
 Chego atrasado, perco o meu amor.
 Mais um anúncio sensacional

Ponho um aditivo dentro da panela, a gasolina
 Passo na janela, na cozinha tem mais um fogão
 Tocam a campainha, mais uma pesquisa e eu respondo
 Que enlouquecendo já sou fã do comercial.

O que teria mudado exatamente no gosto dos espectadores que consumiam e foram deixando de consumir os ingressos do circo tradicional no início da segunda metade do século passado? O circo tradicional e seus números que se utilizam da doma de animais selvagens, da beleza, destreza e sensualidade das mulheres acrobatas e dos virtuosos trapezistas, gradativamente começam a sofrer perdas financeiras com a falta de espectadores. Em geral, o público encontra-se mais comodista pela acessibilidade da televisão, também mais sedento por novidades em termos de entretenimento, e, inevitavelmente, estas mudanças também implicam novos valores sociais¹³.

O circo familiar e itinerante, aquele que trazia o mundo inteiro e suas modas sob a lona, que era um espetáculo grandioso e também um zoológico ambulante, vai perdendo a sua força em termos de representação para esta sociedade em rápida transformação. O circo deixou de ser um dos principais lugares de *status* que a sociedade frequentava, onde se encontrava e se enxergava. O *glamour* que durante muito tempo fez parte do circo vai dar lugar às dificuldades econômicas dos novos tempos. Com raras exceções, a mídia, de uma forma geral, vai falar somente na “decadência do circo tradicional”.

Leo Bassi, palhaço ítalo-espanhol que inspira diversos clowns da atualidade, diz que o palhaço circense vai sentir junto com o circo essa queda de importância social. Para Bassi, por

¹³ Além dos valores que vão ser “sugeridos” pelas novas mídias, veremos adiante que tanto o circo, quanto os palhaços vão ter de lidar com o “politicamente correto”, com novos valores como a condenação do uso de animais nos circos, a necessidade de que tudo o que se invente sirva ecologicamente para o planeta, e que a obra de arte tenha de ter uma “mensagem moralizante”. Na arte, a consequência da ditadura desses valores é o “esteticamente correto”, que pode ser definido por uma estética que não tem risco algum a correr. Garante-se uma média aceitável de espectadores razoavelmente satisfeitos, sem cutucar ninguém, sem inovar muito, não se criam problemas e não se cria muito. Artisticamente, há um condicionamento à mediocridade.

exemplo, não serviu essa atmosfera de decadência: ele que veio de uma família tradicional de circo, em face desse novo contexto, vai preferir atuar sozinho nas ruas e em outros espaços. Sobre o “antes” e o “depois” do circo e seus palhaços, Bassi compara:

[...] quero voltar mais atrás e voltar à história do palhaço, quando não havia outro espetáculo que o circo. Porque há oitenta anos, cem anos, não havia televisão, não havia rádio, não havia telefone, não havia nada dos meios de comunicação e, então, o circo tinha uma grandíssima importância. Era um lugar de informação, um lugar onde as pessoas podiam ver novidades. E os palhaços, então, eram cômicos, humoristas e clowns para adultos e não para crianças. Porque era um espetáculo que não era considerado para crianças. (*em Kasper, 2002: s.p.*)

Bassi ainda relembra o circo de “antes” como um espaço de utopias, de inspirar utopias nas classes mais baixas:

[...] Antes, o circo era visto também como um lugar para a liberação para o ser humano. Porque, quando havia uma grande distinção de classes, as pessoas ricas e depois os pobres e os escravos, o circo era um lugar de esperança para toda a gente de classe pequena, porque sabiam que aqui os malabaristas, os palhaços, os acrobatas, não eram aristocratas, não eram de alta sociedade, eram gente de baixa classe. Porém que tinham, por sua capacidade de espetáculo, a liberdade de viajar de uma cidade a outra, que para as pessoas pobres era impossível e como todavia hoje nas favelas é impossível. E também era um mundo onde não havia padrão. Havia o diretor de circo, mas os artistas tinham muita liberdade. (*em Kasper, 2002: s.p.*)

E sobre o poder de comunicação do circo, ele relembra esse circo de “antes” como sendo um lugar que tornava possível conhecer e viajar através dos artistas:

[...] As pessoas, o público, ia ao circo para ver esta liberdade, sonhando que um dia eles também poderiam deixar seus trabalhos tristes e viajar e ver o mundo e ter informação. Como disse antes, em um mundo onde não havia maneira de conhecer. Hoje temos a televisão, podemos ver notícias, temos o futebol também [...] porém, quando não havia nada, a única coisa era a conversação e depois o circo como um lugar de magia. (*em Kasper, 2002: s.p.*)

Quanto aos palhaços, mais precisamente, Bassi fala do que considera uma grande perda em termos de força política¹⁴:

Na história do circo, os palhaços tinham um grandíssimo comentário político. [...] o palhaço era a alma e o espírito do circo; era ele que podia falar. Porque os malabaristas não falavam, os acrobatas não diziam nada tampouco. Porém o palhaço falava diretamente e

¹⁴ Adiante, no item “2.5. Politicamente Permeável”, veremos que a questão política pode abranger bem mais do que o tal comentário político mencionado por Bassi.

interpretava as opiniões, as idéias políticas também, de seu público; público popular, público da rua, público de classe pobre e o público amava o palhaço, porque interpretava suas opiniões. Era a voz do pobre, era a alma, o espírito do povo. Eu venho desta tradição antiga do circo como lugar de informações e o palhaço com o olho irônico e divertido sobre o mundo, com opiniões políticas. (*em Kasper, 2002: s.p.*).

Bassi conta que no circo do tempo do seu pai as pessoas até dormiam na rua todas as noites, esperando para conseguir bilhetes, para ver o espetáculo, assim como hoje fazem quando querem garantir seus ingressos para assistir a um grande show internacional de rock, ou à partida de final de campeonato de futebol. É difícil imaginarmos, nos dias de hoje, este circo que tinha a importância de um concerto de rock ou de final de *Big Brother*, em termos de popularidade. Segundo Bassi: “Era o *Big Brother* da época, era o lugar onde as pessoas tinham mais desejo de ver”.

Viveiros de Castro (2007: 208) afirma que os circos ocidentais, especialmente a partir da década de 70, repetiram um mesmo padrão estético de construção do espetáculo que teria feito grande sucesso, mas a tal fórmula, antes usada, mostrava, em nível mundial, os seus sinais de desgaste. Enquanto soviéticos, chineses e demais países da ala comunista passaram a valorizar o circo, investindo na criação de escolas que inovassem, respeitando a tradição, os ocidentais deixavam a arte circense ser quase engolida pela televisão e pelo fenômeno dos espetáculos de massa, mais acessíveis e mais ao gosto do público e da mídia.

Ainda, segundo a autora:

O circo do pós-guerra, com honrosas exceções, transformou-se num espetáculo repetitivo, voltado apenas para crianças e sufocado em seu próprio gigantismo. As lonas eram enormes e a divulgação procurava valorizar espetáculos de grande elenco e com imensa coleção de animais. A Europa e a América do Sul tentaram imitar o estilo americano do *Ringling's Brothers, Barnum and Bailey's Circus*, o auto intitulado “o maior espetáculo da terra”. (Viveiros de Castro, 2007: 208).

E acrescenta:

A este momento de quase estagnação somou-se o crescimento desenfreado das cidades, a chegada acachapante da televisão e o aumento do custo de vida, deixando o circo em todo o mundo ocidental numa situação extremamente delicada. (Viveiros de Castro, 2007: 208).

Valdur Gomes, ex-cômico da tradicional família circense Gomes¹⁵, nos confirma essa decadência econômica do circo. Sua lembrança de infância tinha dois momentos cruciais e extremos: em um, o seu pai podendo comprar uma casa com o dinheiro bruto arrecadado da bilheteria de apenas um final de semana; em outro, quatro ou cinco anos depois, a família passava por sérias dificuldades financeiras. Seu pai “não tinha certeza se conseguiria pagar a conta do mercadinho da esquina no final do mês”.

Mesmo com os sinais econômicos de que o espetáculo, com suas atrações, já não tinha o mesmo efeito de antes, a nova demanda por reformulações e novidades não foi imediatamente assimilada pelos dirigentes dos circos. Se a sobrevivência econômica e artística do circo como empresa/espetáculo dependia do saber lidar com a nova conjuntura, mexer na questão das tradições, nunca foi tão simples assim, e, além do mais, quaisquer mudanças muito drásticas poderiam acarretar fracasso, mais perda econômica. Àquela altura, a opção da grande parte dos tradicionais foi “manter tudo como estava”, como refere Viveiros de Castro:

A maioria dos empresários circenses preferiu apostar no conhecido, não se arriscar em inovações artísticas, manter uma folha de pagamento modesta e um espetáculo sem grandes surpresas. O negócio era agradar e garantir a bilheteria, o que provou ser uma péssima escolha a longo prazo. (Viveiros de Castro, 2007: 209).

Tal escolha trouxe como consequência grande perda de interesse por parte dos espectadores: “lentamente o circo virou um espetáculo obrigatório, mas uma ida especial e anual bastava. Afinal, ‘era tudo a mesma coisa’”. (Viveiros de Castro, 2007: 209).

Era necessário o circo-família¹⁶ buscar e encontrar novas relações com a sociedade, o que faz pesar nesta crise é o fato de este ter ficado alijado das outras artes. Comparando com as demais artes, o circo atrasou demais seu processo de sistematização de ensino. É ainda Viveiros de Castro que explica:

¹⁵ Em meio à pesquisa, a *Cia Ondina e Tufonii* participou, em 20 de junho de 2008, do show *Conexões 6*, na cidade de Teutônia – RS. A boa surpresa foi quando descobrimos que nosso anfitrião, Valdur Gomes, era um ex-artista circense. Ao saber desta pesquisa, Valdur gentilmente permitiu que gravássemos nossa conversa informal sobre sua experiência no Circo Gomes, da família.

¹⁶ Na dissertação de mestrado *O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil no final do Século XIX a meados do XX-*, Hermínia Silva vai trabalhar com a noção de circo-família como sendo um modo próprio de socialização/formação/aprendizagem, e uma organização do trabalho que, conjuntamente, visavam manter o circo como “lugar da tradição”. O circo, nessa perspectiva, era tanto responsável pela manutenção do espetáculo, como da família, que incluía também seus agregados.

O saber circense continuou sendo passado de pai para filho e de mestre para discípulos por meio de exemplo e de treinamento duro até os anos 80 do século passado, ou quase – talvez por causa da vida itinerante ou pela dificuldade de normatizar conhecimentos que não dispunham de nenhum tipo de escrita. (Viveiros de Castro, 2007: 207).

Em tempo, várias artes como o teatro, a música e as artes plásticas tiveram de passar ao status de curso, achar também o seu viés acadêmico, organizando os seus saberes e, ao menos em parte, enquadrando-se nos moldes institucionais como forma de alcançar um outro *status* intelectual. Inevitavelmente, virar escola acabou contribuindo para atenuar alguns preconceitos quanto à questão moral dos artistas. O circo, todavia, resisituiu a esse processo, e, somente mais tarde, daria este importante passo de se tornar escola e de promover maior democratização dos seus saberes.

Agora, deixemos um pouco a questão do circo tradicional para entrarmos num outro universo: aquele onde situaremos Jacques Lecoq¹⁷ e sua escola que inicia em 1956, e, a partir de 1962, passa a incluir também a modalidade clown.

Lecoq foi um verdadeiro mestre da pedagogia teatral, aproveitando a sua experiência intensa com os esportes para pensar na relação íntima que estes teriam com o teatro. O teatro visto como um jogo que se relaciona com o mundo, o cosmos, seus movimentos. Ou “Movimentos”, assim, como Lecoq gostava de salientar, “Movimentos com ‘M’ maiúsculo”.

Dentre várias experiências que marcaram a trajetória de Lecoq antes de fundar sua escola, podemos destacar resumidamente: os treinos esportivos em *Roland Garros*, onde desenvolveu uma sensível percepção corporal do movimento; a sua frequência na Escola de Educação Física de Bagatelle, onde conheceu Jean Marie Conty - que também se interessava pelas relações entre esporte e teatro – e era o responsável pela educação física na França; foi amigo de Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault. Ao participar de algumas companhias, durante uma ocasião em que se apresentavam, Lecoq conhece Jean Dasté, que os assistia, e os convida para entrarem para a companhia *Comédiens de Grenoble*, ainda em formação. Dasté foi quem ajudou Lecoq a descobrir sobre a atuação com máscaras e, juntos, vão retomar o processo de Jacques Copeau, de quem Dasté foi aluno. Apresentaram-se em Grenoble e em toda a região, onde Lecoq descobre o espírito dos *Copeaux*, essa vontade de se dirigir a um público popular com um teatro simples e direto. (Lecoq, 2005: 19-22).

¹⁷ Lecoq tem um papel importante neste momento do trabalho: apesar de hoje dispormos de inúmeras pedagogias distintas de abordar a técnica do clown, a maioria delas ainda tem, direta ou indiretamente, a influência e a referência da escola de Lecoq.

Além desses, outros encontros importantes vão influenciar o futuro método de Lecoq. Em 1948, viaja à Itália e encontra Amleto Sartori, com quem descobre a técnica antiga de confecção em couro das máscaras da *Commedia dell'arte*. Sartori o apresenta a Carlo Ludovici, o *Arlequim* de uma célebre companhia de Veneza, que lhe ensinou as atitudes próprias dessa máscara que teria aprendido de um velho *Arlequim*. Após várias colaborações como diretor de movimento, une-se ao *Piccolo Teatro* de Milão como colaborador de Strehler e Dario Fo, onde dirige a movimentação do coro de *Electra*, de Sófocles¹⁸. Com Fo, Lecoq funda uma polêmica revista sobre a realidade política italiana, e também encena espetáculos de grande sucesso. (Lecoq, 2005: 22-25).

Quando volta a Paris, em 1956, Lecoq ganha de presente de Sartori as máscaras em couro de todos os tipos da *Commedia dell'arte*, podendo dar a conhecê-las em Paris e em todo o mundo. Abriu, logo a seguir, sua escola, com um pequeno grupo de alunos, perseguindo um trabalho de criação. Segundo o próprio Lecoq:

O ensino começou pela máscara neutra e a expressão corporal, a comédia del arte [sic], o coro e a tragédia grega, a pantomima branca, a figuração mimada, as máscaras expressivas, a música e, como base técnica, a acrobacia dramática e o mimo de ação. Rapidamente acrescentei o trabalho sobre a improvisação falada e o texto. Íamos do silêncio à palavra, através do que seria o grande tema da escola: A Viagem. (Lecoq, 2005: 26-27).

Em 1962¹⁹, apareceram pela primeira vez os clowns. “Explorando o terreno do ridículo e do cômico, descobri a busca do próprio clown, que ia dar ao ator uma grande liberdade ante ele mesmo”. Lecoq reconhece que essa exploração abriu um vasto território dramático, e logo tomou espaço em vários espetáculos desenvolvidos pela escola. Tanto que em 1968, a escola se amplia e alcança “sua verdadeira dimensão”. Os clowns se desenvolviam em grandes grupos, alunos trabalhavam esquetes em diferentes ambientes, para alimentar seus espetáculos de novos materiais. Os acontecimentos de maio de 1968 reafirmaram o ensino da escola, sendo uma das poucas que permaneceram abertas durante esse período. (Lecoq, 2005: 27).

Os clowns surgiram quando ele se interrogava sobre as relações entre a *Commedia dell'arte* e os clowns de circo. “O principal descobrimento surgiu em resposta a uma pergunta muito simples: o clown faz rir, mas como?”. Foi quando realizou a seguinte experiência: pediu aos alunos que se colocassem em círculo, e um de cada vez tentaria fazer os demais colegas

¹⁸ Naquele tempo, tais coros eram interpretados por bailarinos e bailarinas, e Lecoq buscava novos movimentos e gestos, pois as formas antigas já estavam desgastadas, muito estereotipadas. (Lecoq, 2005: 23-24).

¹⁹ No mesmo período, Lecoq vai trabalhar com as máscaras de carnaval da Basilea (máscaras larvárias), depois também veio a aprendizagem da aproximação aos textos dramáticos. (Lecoq, 2005: 27).

rirem, podendo usar quaisquer artifícios, como piadas, brincadeiras, palhaçadas - o que provocou constrangimento aos que assistiam às diversas tentativas vãs. “Tudo inútil! O resultado foi catastrófico. Tínhamos a garganta oprimida, uma sensação de angústia no peito, tudo aquilo estava se tornando trágico”. Observando os alunos naquela situação em que fracassavam, quando paravam as improvisações e voltavam para seus lugares, murchos, envergonhados e incômodos, Lecoq descobriu que era bem mais interessante e engraçado aquele estado de vulnerabilidade do que os personagens inventados por eles para tentar fazer graça. A partir dessa experiência é que o mestre vai formular a idéia de um clown-pessoal, baseado no entendimento de que “o clown não existe fora do ator que o representa”. (Lecoq, 2005: 210).

Com a modalidade clown incluída na sua metodologia, Lecoq percebe logo que ela não era somente uma transição para um outro aprendizado como parecia inicialmente. Era buscada por muitos alunos de diversas partes do mundo, e logo se afirmou como uma modalidade interessante que veio para ficar. A partir daí, passaram a surgir turmas e mais turmas em busca do seu clown pessoal. Outras turmas também começariam a acontecer, a partir dos novos mestres, alguns ex-alunos, outros não. Cursos de iniciação de clowns também passaram a acontecer em outros países, e com grande reverberação.

Tínhamos, portanto, uma nova “moda clownesca”: diversos clowns instantaneamente “formados” a curtíssimo prazo. Mas Lecoq deixa claro que as intenções dos cursos não necessariamente teriam a pretensão de formar clowns profissionais, mas sim, proporcionar vivências que serviriam como ferramenta para o autoconhecimento do artista.

Todos os alunos passam pela experiência do clown, mas destes muito poucos continuaram neste estilo. Alguns são cômicos por natureza: quando aparecem em cena o público ri a gargalhadas. Nosso trabalho pedagógico consiste em propiciar que se autodescobram, que sejam eles mesmos. A máscara neutra e o clown delimitam a aventura pedagógica da Escola, uma no começo, o outro no final. Os atores não conservarão estas máscaras. Se aventurarão com suas próprias criações, mas sim conservarão sua roupagem e seu espírito. Terá vivido a experiência fundamental da criação: a solidão. (Lecoq, 2005: 224).

O forte atrativo de tornar-se um clown foi aguçado por uma época em que o teatro reagia aos grandes textos, aos grandes diretores. As vanguardas teatrais buscavam uma reação que focava em um treinamento corporal, com métodos mais eficientes na preparação do ator. Lecoq, através de seu método, queria um ator mais conhecedor das próprias potencialidades, mais versátil, mais apto para jogar estilos de interpretação, mais solto de si próprio. O clown

se tornou um ótimo instrumento para isso. Por alguns anos, entre artistas brasileiros, temos uma espécie de moda de ir à Europa encontrar seu clown.

Se para alguns a técnica se tornou apenas mais um instrumento importante para o ator, para outros, abre-se uma nova brecha de possibilidades e há uma dupla captura: a paixão pelo clownear foi avassaladora, entranhou de tal forma que não houve outra alternativa, senão seguirem em frente e serem clowns, encontrarem e viverem uma filosofia de trabalho e de vida fortemente entremeados. E isso faz toda a diferença!

Dentre os alunos²⁰ que passaram pela escola de Lecoq e se apaixonaram pela lida clownesca, temos alguns importantes mestres clowns: Phillippe Gaulier, atual diretor da *Escola Phillippe Gaulier*, situada em Paris, e mentor de vários clowns contemporâneos; Richard Pochinko, pesquisador acerca dos clowns sagrados de comunidades indígenas norte-americanas, aprendendo a utilizar técnicas xamânicas, mesclando com seu aprendizado anterior na Europa, criou o método que, após sua morte, é continuado pela sua aluna Sue Morrison, atual diretora do *Theater Resource Center*, no Canadá; Burnier, que teve a continuação de sua pesquisa através do clown e ator Ricardo Puccetti, pesquisador do LUME.

1.3. Desconfianças Gerais

Como “desconfianças gerais” veremos as variadas motivações de diferenciação, envolvendo a discussão “clown ou palhaço”, excluindo as que diretamente trazem questões sobre as competências entre os “palhaços circenses” e “clowns teatrais”, que trataremos no nosso próximo item.

Começamos pela desconfiança que ocorre entre os termos “palhaço” em português, como sendo assumidamente brasileiro, nacional, e o “clown”, um termo estrangeiro, que acabaria conferindo certo *status*, de “nobreza”, como diz Fellini e “um certo verniz intelectual”, como acusa Possolo.

Para Fellini, o termo palhaço acaba sendo usado mais para se referir aos cômicos de espaços mais públicos, abertos, populares, que são as praças e as feiras. O termo clown, nessa mesma lógica, estaria mais adequado aos espaços mais elitistas, restritos e fechados, ou seja, aos circos e aos teatros. Provavelmente, Fellini adota a palavra inglesa por uma preferência

²⁰ Os ensinamentos de Lecoq podem ser observados pela sua influência nos mais diversos âmbitos. Muitos atores, autores, diretores teatrais, cenógrafos, arquitetos, educadores, psicólogos e escritores tomaram como referência o trabalho de Lecoq; Phillippe Avron, Ariane Mnouchkine, Luc Bondy, Steven Berkoff, Yasmina Reza, Michel Azama, o *Footsbarn Travelling Theatre*, o *Théâtre de la Jacquerie*, os *Mummenschantz*, o *Nada Théâtre*, o *Théâtre de la Complicité*, são alguns exemplos. (Lecoq, 2005).

pessoal, mas também poderia ser pela necessidade compreensível de conquistar maior respeitabilidade dos leitores para com seus tresloucados objetos de estudo: “os clowns”. Na tal diferenciação que Fellini faz, ele mesmo denuncia que a mesma está calcada em um certo preconceito dos próprios artistas de teatro ou circo com relação aos artistas de feiras e praças, diferentemente do que ocorre atualmente no Brasil, por exemplo, quando as terminologias acabam separando artistas teatrais de circenses.

Também há no Brasil, como vimos, alguns argumentos a favor do termo em português. A exemplo de Possolo, alguns artistas preferem usar o termo “palhaço” em português, valorizando os nossos palhaços brasileiros, criando certo rechaço com o termo estrangeiro “clown”. Mesmo sendo palavra inglesa, frequentemente a associam aos Estados Unidos da América: “é coisa de gente que gosta de ser colonizado”. Deveríamos cultuar palavras nacionais para reforçar nossa autoestima nacional? “Palhaço”, neste caso, parece resguardar as características de um jeito “todo nosso” de clownear, ou palhaçar. Diz Possolo, ao final do manifesto: “assumam-se palhaços se quiserem chegar aos pés de Piolin, Arrelia, Pimentinha, Torresmo, Pururuca e Picolino. Eles foram palhaços com P maiúsculo”. E completa: “tenho como referência os grandes palhaços brasileiros e não abro mão disto. Não preciso de rótulos estrangeiros pra vender meu peixe”. (Possolo, 2000: 02).

Talvez a pompa do termo estrangeiro ou a escolha mais “popular” pelo termo nacional tenha um efeito maior, não tanto para o que fala, mas para aquele que ouve, como veremos no exemplo a seguir, em um curioso diálogo durante uma audiência de um Juizado de Pequenas Causas, quando palhaço e ator Guilherme Comelli, da *Cia Ondina e Tufoni*, foi interrogado sobre sua profissão pela juíza:

- Senhor Guilherme, qual sua profissão?

- Eu sou palhaço.

- O quê???

- Eu sou palhaço.

A juíza – uma senhora bem gorda, de toga preta, usando óculos quadrados pequenos na ponta do nariz - foi ficando incomodada, vermelha, apertou a boca, ajeitou os óculos e disse irritada:

- O senhor está querendo me insultar?

- Calma, Meritíssima, eu posso mostrar que eu sou realmente palhaço. É a minha profissão.

O artista, então, pega calmamente e alcança um miniportifólio à juíza, que se mantém séria por alguns segundos, depois curiosa abre e... Explode em gargalhadas quando vê uma

foto do Tufoni de biquíni azul por cima de uma malha escura. Ela se recompõe novamente e diz:

- Ah, Senhor Guilherme, lhe peço desculpas. Eu de fato não imaginei que o senhor fosse realmente um palhaço. Desculpa a minha ignorância sobre o assunto.

Será que Guilherme, ao se definir como “clown” teria evitado o mal-entendido? Iguamente sendo clown ou palhaço, ator ou simplesmente artista, Guilherme, que até então se parecia com qualquer “senhor respeitável”, sentiu que depois de saberem sua real profissão houve um “tratamento especial”, que ele não sabe muito bem definir, mas havia um quê de piedade.

Temos ainda um outro possível motivo para que alguns clowns prefiram evitar o termo “palhaço”. Roberto Tessari (*apud* Wuo, 1999: 16) nos fala que em português palhaço também pode ser um insulto, significa estúpido, ridículo e exibicionista. Podemos ver uma reação contrária a essas e outras conotações pejorativas para o termo “palhaço” no *Manifesto dos Palhaços*, do pesquisador circense Mário Bolognesi:

Mas, eis que, imediatamente, a corrupção vira "palhaçada"; Diz-se das manobras criminosas: "isso é um circo!" Autoridades duvidosas são chamadas de "palhaços". Vocês sabem o que é uma palhaçada? Não? Então, retornem ao circo e vejam que ela não é escândalo público. Que não é corrupção - roubo, muito menos. As comparações e metáforas nos associam às causas impopulares. Não existe, no mundo, personagem tão popular e querida como nós! (Bolognesi, 2006: s.p.).

Sobre a palavra “palhaço” “*pagliaccio*”, ou “*payaso*” – em espanhol - carregar outros significados pejorativos - mentiroso, mau-caráter, idiota, imbecil, otário, etc.- pode colocar na defensiva alguns ou vários artistas, quanto ao seu uso deliberado. Em países de língua inglesa, a palavra “clown” carrega também todas essas conotações negativas. Em filmes americanos podemos escutar: “*He’s a clown*”, tendo como tradução “ele é um palhaço”, no sentido de imbecil, inescrupuloso. No Brasil, o termo clown não é associado a um termo ofensivo, sobrando apenas a idéia de uma profissão artística e um termo estrangeiro que, praticamente, já se abrangeu. Em outros países deve acontecer um fenômeno semelhante, o que, provavelmente, deva influenciar algumas preferências pessoais de alguns artistas por adotar “clown” em vez de “palhaço”. Mais adiante, veremos que essas dubiedades entre o real, a fantasia, o bom e o mau, anjo e demônio fazem parte do jogo clownesco.

E quanto aos artistas circenses, clowns tradicionais, que desconfianças gerais poderemos encontrar da sociedade em relação a eles? A força da influência cigana nos costumes circenses parece causar aos não-circenses um estranhamento, por exemplo: a forma

de viver e trabalhar em família, em comunidade itinerante, o jeito particular de propagar seus conhecimentos, os saberes do mundo da lona, histórias de vida riquíssimas contadas de geração em geração, através de uma cultura oral. Somente recentemente é que esse mistério sobre a vida circense, de uma forma geral, vem se desfazendo lentamente com as novas pesquisas históricas que resgatam a memória do circo-família no Brasil, e também com as práticas de encontros e trocas a partir do *Circo Contemporâneo*, como se verá no capítulo seguinte.

Especula-se que seriam a itinerância e a oralidade os motivos para o circo encontrar tantas dificuldades para tornar-se uma escola, mas Viveiros de Castro alerta para a exigência dos tais “valores superiores”, aos quais já nos referimos antes:

Acredito que, acima de tudo, o fator preponderante foi o completo desinteresse das elites por um tipo de arte da qual não se extraía nenhum “ensinamento moral”, nenhuma “mensagem dignificante”. Afinal o preconceito contra o circo e as artes circenses vem de longa data. (Viveiros de Castro, 2007: 207).

Ainda existem pessoas que distinguem as artes circenses como sendo “menores”, principalmente pela tal ausência de “ensinamentos morais”. Como não há uma mensagem? Em tempos de padrões “politicamente corretos” torna-se incômodo tudo aquilo que soa como livre, excêntrico, anárquico. Os circenses, encarados com admiração e reserva, seriam capazes de maravilhar platéias com sua diversão de qualidade, e, ao mesmo tempo, poderiam oferecer um tremendo risco perante estruturas de poder que temem qualquer coisa que fuja aos padrões estabelecidos, moldes fáceis de entender, de manipular.

Em Silva (2006: 43) vemos que o jornalista Arthur Azevedo fazia críticas aos circos visitantes do Brasil do final do século XIX e início do XX, e, exatamente por isso, ele acaba fornecendo um grande material histórico sobre este tema. Azevedo comparava o circo aos grandes espetáculos teatrais de ópera, considerando apenas o último como nobre, como civilizado e de bom gosto. Para Silva, mesmo o jornalista mostrando apreço pelos espetáculos circenses que se apresentavam no *Circo Spinelli*, mesmo que admirasse Benjamim de Oliveira, geralmente acabava considerando que “teatro e circo eram atividades artísticas que não deveriam se misturar, ou melhor, cada um deveria ocupar o seu espaço. Afinal, era somente o teatro que estava ligado à formação da ‘nossa nacionalidade’”. Durante debate do encontro *Anjos do Picadeiro 5*, a autora lembra que, até hoje, a *Revista Veja* coloca os espetáculos circenses na editoria de entretenimento, como festa de aniversário. (em *Anjos do Picadeiro*, 2006: s.p.).

Quando mencionei a um tio meu de São Borja, cidade fronteiriça entre Brasil e Argentina, que falaria também de circenses nesta pesquisa, ele prontamente lembrou-se de que, na chegada dos circos, os adultos sempre pediam às crianças para que evitassem se aproximar do terreno circense sem a presença deles. Assim como os ciganos, eles poderiam roubá-las da família, levá-las junto com eles, nos seus *traillers*, a viajar sem rumo definido, podendo, em outra cidade, até vendê-las, eram espécie de “bicho-papão”. Havia toda uma imagem bastante negativa que o pessoal do interior acabava difundindo, e que mostra, ao mesmo tempo, toda a força que se traduzia em ameaça: “artistas livres”, viajantes, anárquicos, que não se encaixavam no tal comportamento padrão aceito pelas mentalidades mais sedentárias, metropolitanas ou provincianas da sociedade. Seria um perigo se moçoilas e rapazes se encantassem com os trapezistas e bailarinas, ou com esta arte, protagonizando mais uma de tantas histórias de fugas com o circo, passando a viver entre os tradicionais. Dificilmente um pai de classe média não circense teria orgulho de um caso desses na família.

Ainda sobre os circenses, não podemos nos esquecer de mencionar outro dado que afronta diretamente o atual pensamento “ecologicamente correto”: o uso de animais. Os circos, que eram verdadeiros zoológicos ambulantes, de repente, ficaram privados de ter a participação de animais selvagens nos seus espetáculos. A doma de animais, tão antiga quanto o mundo, constitui a tradição do espetáculo circense há séculos, o que não justificaria quaisquer maus tratos, que podem até acontecer, mas não são uma regra. Podemos ver essas e outras desconfianças contra a tradição circense na crítica do jornalista Daniel Merolla ao espetáculo *Cirque du Soleil*, publicada no *Site Uol*. O texto inicia assim:

O espetáculo 'Saltimbanco', do canadense *Cirque du Soleil*, um circo sem animais, palhaços nem anões, conquistou o coração dos argentinos, que esgotaram os quase 150.000 ingressos para vê-lo pela primeira vez em Buenos Aires. (Merolla, 2006: s.p.).

É curioso o autor comentar que os palhaços não estavam presentes no *Soleil*. Ao menos, na versão brasileira desse mesmo espetáculo, há palhaços que fazem diversas brincadeiras com a platéia, antes mesmo de iniciar o show. Talvez ele esperasse ver a tradicional figura do palhaço que corresponda a sua concepção restrita da figura, e, se não for assim, então não é palhaço.

Vejam como o autor finaliza a reportagem:

Mas o que mais seduziu e hipnotizou o público argentino foi a sensação de viver um sonho, com criaturas que parecem ter saído de um conto de fadas, sem a violência, o medo e a crueldade do circo tradicional.

No *site Pindorama Circus*, Felipe Rossini publica sua carta aos editores do *Provedor Uol*, repudiando o artigo acima, e denunciando o preconceito. No texto, o advogado desabafa:

Esta afirmativa estimula o preconceito contra o circo (em sua quase totalidade já que isenta apenas uma companhia) e os artistas circenses atuantes em circos tradicionais. Os espectadores de todas as idades há gerações e gerações, vão ao circo em busca da alegria do palhaço, dos mistérios do mágico, das habilidades do malabarista, da beleza e suavidade das dançarinas, da superação de limites dos contorcionistas, trapezistas equilibristas, da inteligência dos cachorrinhos amestrados, cavalinhos dóceis e cordiais em seus cumprimentos à platéia. (Rossini, 2006: s.p.).

E completa a sua defesa valorizando a multiplicidade das linguagens circenses, trazendo também a questão dos animais:

O circo tradicional também revelou grandes talentos da arte brasileira, na música, no humor e nas artes cênicas em geral. Possibilita a sobrevivência de um conjunto de artes, passadas de geração em geração, que reunidas e abrigadas sob uma lona proporcionam um lazer para toda a família. Além de tudo, funciona como um zoológico ambulante, pois leva aos mais remotos rincões do Brasil e do Mundo, exemplares de animais em sua grande parte jamais vistos ao vivo pelos moradores de localidades que não dispõem de um zoológico fixo. (Rossini, 2006: s.p.).

Neste momento em que o Ministério da Cultura, a Fundação Nacional de Artes e diversas organizações representativas no Brasil vêm se reunindo e se esforçando para estimular projetos e atividades que envolvem o circo tradicional e os vários segmentos das artes circenses, encontrar nesse *site* uma notícia como essa, que destila preconceitos, é bastante lamentável.

Mesmo em épocas mais abastadas do circo, ser palhaço não era muito recompensador financeiramente; em geral, não se caracteriza por profissão fácil de enriquecer, fácil de lidar. Quando os circos tradicionais foram perdendo prestígio, a situação piora ainda mais, pois além de perdas econômicas e falências, perde-se também o *status*, aquela imagem do palhaço de circo que sempre teve contornos plurais. De alegre, anárquico, desbocado, triste, divertido, passa a restar somente os contornos negativos, dando a idéia de que são tipos repetitivos, cansados, decadentes, tristes, melancólicos.

Infelizmente, tal estigma parece ainda perdurar até hoje, com a imagem de decadência sendo praticamente “colada” ao circo. Mas parece que isso está mudando um pouco, talvez por toda uma nova relação dos circos para com a sociedade, e esta com um maior entendimento do papel positivo do palhaço nas suas vidas. Podemos usar como exemplo o

filme *Doutores da Alegria*, que mostra diversas situações dos clowns do Grupo *Doutores da Alegria*, sob coordenação de Wellington Nogueira, atuando no ambiente hospitalar, sob direção de Mara Mourão. De acordo com o *Jornal Amazônia Hoje*, do Conselho Estadual de Saúde do Pará, o filme ganhou prêmios no *Festival de Cinema de Gramado* em 2007, e também no exterior, no *Brazilian Film Festival of New York*, em Tribeca, além de receber o selo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, sendo considerado uma *Obra Promotora de uma Cultura de Paz*.

Nós, artistas que trabalhamos cotidianamente com a arte do clownear, podemos observar como nas relações sociais, comerciais, a palavra clown soa mais ligada ao que seria mais “chique”, no sentido de elaborado, ou, então, mais intelectual. Vemos a palavra “clown” nos materiais em que os artistas vendem seus produtos (espetáculos, intervenções, visitas, *performances*), mesmo que logo depois expliquem que se trata do mesmo que palhaço. Dizer “clown” para os leigos dá a impressão de que, num primeiro momento, estamos ajudando a pessoa a abandonar alguns estereótipos construídos em torno da figura do palhaço de circo.

É possível vivenciar a tal diferenciação, por exemplo, na forma como habitualmente professores de escolas em geral, com um conhecimento mínimo sobre teatro/circo/clown/palhaço, vão receber uma proposta do espetáculo do nosso repertório: se eu disser inicialmente “eu trabalho clown”, é como se eu impusesse certo respeito. Como se estivessem embutidos na idéia o estudo sério de uma técnica, o desenvolvimento de uma pesquisa, uma teoria que acompanha uma prática, um mérito em todo o processo que gerou o trabalho que tento apresentar, lembrando aqui de Fellini, é “o tal termo que enobrece a coisa”. Se é dito “eu trabalho palhaço”, a pessoa que não reconhece as artes circenses como donas de um saber iniciático e especial parece não entender exatamente a proposta artística. Não consegue ligar a atmosfera circense com o ambiente escolar. O fato é que falta, para alguns professores, uma noção mais ampla da arte na educação, dispensando que os espetáculos na escola precisem ter a tal “mensagem moralizante” para serem considerados “educativos”.

1.4. Desconfianças Mútuas

Neste momento chegamos às questões que envolvem especificamente as desconfianças entre os aprendizados/competências dos “clowns teatrais” em relação aos “palhaços circenses tradicionais” e vice-versa. Silva vai buscar as razões para tais desconfianças mútuas ao questionar, por exemplo, quais seriam os reais motivos de não haver um artista brasileiro do circo tradicional oferecendo uma oficina de palhaço no *Anjos 5*:

De certa forma, esse tema vem de encontro com algumas preocupações dos artistas da geração pós década de 1970, oriundos de escolas ou autodidatas. E aqui começo a responder parte de minha questão. Havia e ainda há resistência pelos chamados tradicionais, quando afirmam que somente eles tinham ou têm o verdadeiro saber e, por conseqüência, não havia como aprender a ser artista circense fora da lona, muito menos ser palhaço; pois palhaço não se ensina, aprende-se, segundo eles, vivenciando o cotidiano do circo, vendo e observando os outros cômicos, e, em algum momento, seja “por acaso” ou por certas fatalidades, acabaram indo para essa profissão. (Silva, 2007: s.p.).

Essa resistência, segundo a autora, em parte, provocava - e ainda provoca - certo afastamento daqueles que pretendiam também se tornar palhaços, mas que entendiam que o espaço da lona não os teria acolhido para isso. Ela coloca “em parte”, pois, para ela, não se justifica apenas a questão da resistência dos tradicionais, e, sem querer subestimá-la, aponta uma outra questão relevante:

[...] o que havia e há, também, pelo lado desses novos artistas é que, por não terem visibilidade e não compreenderem que o processo de formação do artista circense da lona expressava e representava um modo de formação e educação permanente, não identificavam – e não identificam – o denominado “circo tradicional” como um lugar de ensino/aprendizagem. Mesmo que, muitos deles tenham freqüentado ou convivido com alguns circos ou famílias tradicionais, na sua maioria esses artistas formados nas escolas ou equivalentes – cômicos ou não – não reconheciam – e não reconhecem - aquele como um lugar de formação e qualificação. (Silva, 2008: s.p.).

Vejamos o que a própria autora reconhece como desqualificação dos mestres da lona, feita por estes outros artistas:

Algumas considerações sobre estas duas afirmações. Primeiro, ponderar que a idéia de que se torna palhaço profissional “por acaso” desconsidera ou mesmo desconhece todo o processo de ensino/aprendizagem, baseado na transmissão oral dos saberes, e desqualifica o palhaço formado pelo grupo circense da lona, mesmo que se diga o contrário. (Silva, 2008: s.p.).

E, por fim, esclarece:

Desqualificar não significa que os artistas de fora desrespeitam os mestres palhaços de dentro da lona. Mas, acreditam que não há por parte deles uma metodologia que os ensine a se tornarem palhaços. Assim, acaba-se considerando que foi o “por acaso” quem ensinou. (Silva, 2008: s.p.).

Talvez a boa parcela de responsabilidade por este não-reconhecimento mencionado por Silva seja a imagem propagada de um circo sempre mágico, interessante e inacessível a não-circenses, exercendo certo fascínio e despeito entre os artistas que não conhecem bem este universo. Há, talvez, um certo lamento por não ser de “origem circense”, de “família circense”, por parte de alguns destes artistas.

Um olhar alheio às histórias circenses reais pode gerar outra desconfiança: a visão romantizada de alguns atores-clowns sobre a arte circense. Pesquisas acerca desta arte ainda são muito recentes no Brasil, o que pode ter colaborado com o afastamento e a tal visão romantizada sobre a vida e o fazer circenses. Mas, independente do quanto se fale de circo, que se “desmistifiquem as lendas”, a arte circense vai, geralmente, exercer em artistas não-circenses um fascínio especial que lhe é próprio. Apenas ler, saber sobre a realidade circense parece ainda muito pouco em comparação ao vivê-la dia a dia nos treinos, nas apresentações e nas outras funções em torno do picadeiro. Sem a prática, ainda resta o romantismo entranhado culturalmente em nós, que não pertencemos a este meio.

A pesquisadora Daniele Pimenta, que cresceu num circo, e também estudou e graduou-se no teatro, comenta sobre o modo de vida e o que move as opções dos circenses em comparação aos atores de teatro:

O artista de teatro pode fazer sua opção (o que em si já é uma diferença em relação ao circense) por motivação intelectual, política, expressiva e até por vaidade e afinidade social. O circense tradicional não questiona se há opção. Nasce e cresce no ambiente que lhe guiará profissionalmente. É condicionado fisicamente desde a infância e muitas vezes segue a mesma escolha de seus pais quanto ao número que fará no picadeiro. (Pimenta, 2006: 22).

E ainda acrescenta:

O artista de circo tem uma relação muito mais pé no chão com seu trabalho do que a maioria dos artistas de teatro, no sentido de não idealizar suas funções. Não há a perspectiva da nobreza do momento mágico impagável do palco, a esperança da significativa interferência e até de mudança do mundo. Há, sim, no circo, a consciência de que ele é pura diversão para a platéia, aliada a muita disciplina física. (Pimenta, 2006: 22).

Mas e o teatro não pode ser também assumido como “pura diversão aliada a muita disciplina física”? Por que temos de ver no teatro uma aura de seriedade, de intelectualidade fazendo contraponto ao circo como diversão desintelectualizada?

Comparar a vivência de artistas de circo e de atores envolve questões culturais bem mais complexas que, ao não serem levadas em conta, vão gerar alguns estereótipos, como, por exemplo, o artista circense visto romanticamente, como tendo uma vida livre e festiva, ou sendo uma “vítima do sistema”, o que trabalha duro, não pode estudar, nunca teve outra opção. Como contraponto desse estereótipo restaria apenas aos atores serem notados como os intelectuais, os que optam confortavelmente pela carreira artística, ou então como sonhadores e lunáticos, alheios às necessidades da vida prática, da sobrevivência. Não poderíamos encontrar atores que têm uma relação “pé no chão” com seu trabalho, que treinam seriamente sem tantas ilusões? E os circenses que seguem em moldes tradicionais, apostando na revitalização dos seus espetáculos, não poderiam ter consciência sobre o seu fazer, pensar, estudar suas escolhas ou alimentar suas utopias?

Se ler, estudar a técnica isoladamente é insuficiente sem a prática, o contrário também é válido: praticar sem consciência alguma também não serve. Dário Fo vai nos dizer que de nada adianta ser um “animal de palco”, que define como “o artista capaz de resolver uma situação cômica com o talento do instinto e do hábito, sem nunca se perguntar: “como atingi este resultado?”. Fo explica essa falta de consciência técnica:

Existem diversos atores cômicos que não têm idéia de como conseguem alcançar certos efeitos a partir de seu particular jogo de comicidade, efeitos muitas vezes determinantes de seu sucesso. Conversei com vários deles e percebi que nunca tinham se perguntado por que uma *gag* era mais bem assimilada quando se colocavam de perfil para o público, quando subiam o tom ou quando acoleravam ou interrompiam o ritmo do discurso. Jamais se preocuparam em analisar a questão, pois afinal adquiriram o princípio e o ritmo da execução correta graças à extraordinária memória dos efeitos alcançados. (Fo, 1999: 102).

Sobre essa postura profissional, o autor alerta: “Porém atenção: esses atores têm vida curta, porque são incapazes de se renovar. Invariavelmente podemos encontrá-los nocauteados, pasmos diante da primeira mudança de gosto ou de moda por parte do público”. E, por fim, alerta os atores, o que também vale para clowns ou palhaços: “Aconselho a todos os interessados em teatro, seja no papel de intérpretes, seja no de diretores-autores, que aprendam a analisar com obstinação e fantasia as situações e os efeitos de cada apresentação”. (Fo, 1999: 102).

Clowns, palhaços não poderiam ser simultaneamente animais de palco e bichos pensantes? E quem disse que a intelectualidade tem de estar em oposição ao senso prático?

A seguir, veremos algumas desconfianças que vão, individualmente e somadas, reforçar as diferenciações entre “clowns teatrais” e “palhaços circenses”.

1.4.1. Demarcando territórios e forçando oposições

Vejam uma crítica interessante de Dario Fo aos métodos de Lecoq, que pode nos ajudar a entender algumas possíveis desconfianças com relação aos aprendizados do clownear a partir de escolas, num âmbito mais geral. Sob o título *Um mestre excepcional de quem discordo*, Fo coloca:

A bem da verdade, Lecoq preocupa-se com que seus alunos olhem para dentro de si mesmos em busca de uma identidade expressiva própria. Mas e quanto ao público? Como é possível aprender sem a prática real, aquela de se dirigir diretamente a uma platéia? É como aprender a tocar um violão que não emite sons, feito com cordas de barbante. (Fo, 1999: 274).

A crítica de Fo recai sobre o fato de que “na base da Escola de Lecoq privilegia-se o discurso técnico em detrimento de qualquer outro”. Embora os alunos aprendam como respirar, e também como desenvolver emotivamente a linguagem corporal, o autor considera uma falha que não seja explicado a eles por que se deve escolher um determinado gesto em lugar de outro. “Consequentemente, o resultado é a falta de um estilo específico”, diz ele. (2004: 274).

Fo alerta: “O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidimos o contexto moral no qual vamos empregá-las.”. Por fim, explica sua opinião, comparando o aprendizado de ator com a construção de uma casa:

É similar a montar os elementos de uma casa, suas estruturas portantes e superestruturas, sem a preocupação de sabermos previamente onde elas vão ser implantadas, sobre que tipo de terreno e meio ambiente, se em cima de um declive rochoso ou sobre um pântano. Em toda boa escola de arquitetura nos ensinam que, primeiramente, estudamos o terreno, para em seguida escolhermos o material e a técnica construtiva. (Fo, 2004: 275).

Para Fo, atores sem esses pressupostos serão sempre “atores-mímicos sem elasticidade mental, robôs esvaziados, privados de uma autêntica sensibilidade”, e, o que é ainda pior, sem personalidade. “Todos pequenos descendentes do mestre”.

Pimenta diz que “palhaço é palhaço”, que eles vêm do mesmo lugar, e têm as mesmas funções, as quais realizam com as mesmas ferramentas. Mas, destaca que as duas vertentes do palhaço, uma que considera teatral, outra circense, são muito diferentes em suas concepções. Com relação aos circenses, a autora coloca:

O treinamento é técnico como cair, como bater, quando usar acrobacias, entender e decorar as seqüências, etc. É um palhaço concebido de fora pra dentro. A escolha das roupas e maquiagens tem muitas referências de outros palhaços e leva sempre em consideração o efeito visual na relação picadeiro e platéia (com capacidade para cerca de 2000 pessoas ou mais). O estilo vem com a platéia e não há pudor no uso de jargões e muita apropriação de comicidade alheia. (Pimenta, 2006: 23).

E, quanto ao “clown teatral”, diz o seguinte:

Já o clown teatral é concebido em um processo mais lento, interiorizado e, conseqüentemente muito particular. Explora-se uma gama de possibilidades expressivas que busca também um intimismo que não caberia no picadeiro, o lirismo e, portanto, uma emotividade mais delicada. Mas não se estrutura um espetáculo clownesco sem beber nas técnicas, *gags*, *clagues* e tempo cômico do palhaço de circo. (Pimenta, 2006: 23).

Sobre as colocações de Fo, trago as seguintes questões: será que a tal ordem envolvendo a “técnica” e a definição de uma “ideologia” para a qual ela estará a serviço realmente importa na qualidade da construção de um clown ou palhaço? Fo parece sugerir que deveria haver antes uma consciência ideológica, e só depois viria a técnica a seu serviço, e isto resultaria na possibilidade de uma carreira expressiva. Mas a técnica, com o seu aprendizado, já não está imbuída de ideologias do mestre? Questionar a “falta de ideologia” do aluno não seria uma forma de condicioná-lo à ideologia do mestre? Seriam estes dois momentos: abordagem técnica e ideológica, assim, tão separados? Quanto ao que disse Pimenta, será que há realmente este de “fora” para “dentro”, “dentro” para “fora”, interior e exterior do palhaço, assim tão organizado? Dessa forma, parece que temos caminhos de jeitos de aprender extremamente focados, unidirecionais, isolados, sem titubeações, demasiadamente

assépticos²¹, estéreis, sem contatos, contaminações ou interferências surpresas no caminho da construção do clown, do palhaço.

1.4.2. Clowns amadores, atores, “domesticados” psicológicos?

Muitos atores buscaram os cursos de clown, fazendo parecer que “clowns” seriam atores que estudaram teatro, e depois partiram para o “clown”, como espécie de especialização. Estaria o clownear atrelado a ser ator, assim como o palhaçar ao artista circense? Para se ter um bom clown temos de ter um bom ator?

Assim como há uma identificada resistência dos circenses para permanecer com o “domínio” exclusivo desta arte, afirmar que “para ser clown tem de ser ator” parece criar, também, uma tentativa de “dominação” desta arte, mas pelo viés do teatro. Se assim fosse, teríamos o clownear como subcategoria do teatro, como se fosse pertencente a ele. Hoje, felizmente, alguns pesquisadores, como Puccetti, Kasper e Wuo, veem o clownear como sendo independente da arte de atuação, o que não significa que estas artes não possam se aproveitar muito bem uma da outra, coexistirem o ator e o clown no indivíduo. O mesmo pode ocorrer com a música, a cenografia, a direção, a mímica, o malabarismo, a mágica, o ensino. Havendo tempo, dedicação e paixão suficientes, por que não?

Talvez, para os circenses, estas mesmas possibilidades de exercer diversas atividades simultaneamente, mas não sendo vinculadas ao universo da lona, possam soar e se confundir com falta de foco, um não comprometimento sério com a arte. Tal desconfiança, em alguns casos, acaba fazendo sentido ancorada na idéia de que o curso de clown pode ser somente um curso de apoio à atuação. Como alguém começaria a aprender algo tão valioso, e, de repente, deixaria de lado, tão logo aparecesse uma outra prioridade?

Temos ainda outra desconfiança que ajuda a reforçar tal antipatia com relação aos cursos: são as tantas “gerações espontâneas” de clowns que resultam em muitos iniciantes nem sempre dispostos a aprender, intitulado-se profissionais. O clownear com a profusão de cursos ficou mais acessível, mais banal. Parece fácil e rápido virar clown, só faltando a propaganda na televisão: “você que é ator e não encontrou ainda seu clown-pessoal, ainda é tempo, busque-o logo, no curso mais próximo de sua casa”.

Alice Viveiros de Castro, sobre a moda dos clowns, diz o seguinte:

²¹ O músico inventivo Tom Zé disse, por ocasião do seu show no *Salão Atrio*, uma sala toda branca do prédio *Santander Cultural*: “Gente, senta no chão, chega aí mais perto, pode bagunçar um pouco este espaço, esse lugar aqui é muito branco, parece muito asséptico.” Sua idéia de sujar era no sentido de povoar de gente ao seu redor, mais perto, mais calor humano.

A busca de Lecoq – e de tantos outros – pela “verdade” e pela descoberta de seu próprio “*clown*” resultou em palhaços fantásticos, mas também numa verdadeira epidemia de oficinas rápidas e cursos bem intencionados, capazes não apenas de despertar belos sentimentos e tocantes desejos, mas também de produzir péssimos palhaços... (Viveiros de Castro, 2007: 211).

Como consequência desta moda, temos os vários artistas amadores incomodando profissionalmente outros que se dedicam seriamente à profissão. Será que através de um curso rápido e intensivo, sem a existência de nenhuma experiência anterior, é possível que alguém se torne um clown ou palhaço profissional? E a questão do amadurecimento do artista e de seu trabalho não seria um dos grandes responsáveis pela qualidade e força da *performance*?

Temos aqui mais um protesto do Parlapatão Possolo com relação aos que se dizem “profissionais”:

Ser palhaço implica em ser confundido com uma série de picaretas que vagam por aí se achando engraçadinhos. Não é raro ouvir falar de amadores, tais como os políticos. Prefiro me dedicar aos profissionais. Aos que, em geral ganham uma merreca, e que simplesmente pegam a milenar arte de fazer rir e a transforma na maior chatice da face da terra. (Possolo, 2000: 01).

Provavelmente são estes mesmos clowns iniciantes que se assumem profissionais, a quem Bolognesi vai atribuir a apropriação dos palhaços pelos atores de teatro, fazendo predominar um viés psicológico:

Afora as poucas exceções de sempre, na apropriação do palhaço tem predominado uma vertente que procura um viés psicológico extremado e tanto busca descobrir o “ridículo” em cada ator como promove uma cristalização da personagem e da cena, garantida por uma dramaturgia específica e, entre outras características, “domesticadora” da personagem²². (Bolognesi, 2006: 14).

E explica as mudanças implicadas dessa “nova vertente”:

As atribuições grotescas e populares do palhaço de circo, que são, concomitantemente, universal e particular foram (e estão sendo) preteridas e substituídas pela nuance naturalista da máscara clownesca, com base no princípio da verossimilhança. (Bolognesi, 2006: 14).

²² Aqui novamente temos a ideia de uma apropriação do clownear, mais adiante, neste trabalho, veremos que ele pode escapar de capturas. Se pensamos na possibilidade de ele ser apropriado exclusivamente por qualquer nicho, espaço, poética, idéia preconcebida, ele poderá não mais estar ali, já ser outra coisa, o clownear escapou, mudou o endereço...

Quanto aos clowns teatrais como sendo “domesticados”, e os palhaços circenses vistos como sendo mais “irreverentes” politicamente, essas qualidades e/ou atributos seriam apenas inerentes às diferentes poéticas, ou aos espaços? Ao teatro? Ao circo? Ser irreverente não estaria também ligado à vida pessoal do artista, sua educação, postura a partir de uma visão mais abrangente e menos óbvia a respeito do que é ou implica ser “político”? Poderíamos dizer que a poética do palhaço circense é mais política do que a poética do palhaço teatral?

Bolognesi também considera que os atores clowns se diferenciariam dos atores circenses pelo tal “viés psicológico”. Se existem trabalhos de atores-clowns, que escorregam pelo tal viés psicológico extremado, quais seriam esses trabalhos? Por vezes, acredito que o autor poderia fazer uma distinção entre clowns amadores e profissionais. É bem possível que, em alguns momentos, clowns iniciantes tentem trabalhar sem a devida orientação e acabem presos as suas próprias referências, fazendo uso de convenções teatrais realistas em suas atuações. Isso poderia resultar na tomada do “viés psicológico”, mas não vejo que isso ocorra com a maioria dos profissionais que se dedicam seriamente ao clownear ou palhaçar, mas com artistas em processo mais inicial, o que não justificaria fazermos generalizações.

E, quanto à irreverência que seria tão própria dos palhaços circenses, talvez o autor esteja se referindo a um tipo muito particular de irreverência: a que está presente na relação de clara submissão do clown *Augusto* ao *Branco*, da piada mais deslavada, que ataca ou critica mais diretamente, comum nos circos e palhaços tradicionais. Mas, seriam somente essas as formas válidas de irreverência, de ser político? Veremos nos próximos capítulos que a vida e arte da palhaçaria nos trazem infinitos jeitos peculiares de jogar com a irreverência, valendo-se de vários espaços não necessariamente circenses. Se houvesse somente uma forma de ser irreverente, seria realmente irreverente a irreverência?

1.4.3. A negação da referência circense por parte dos “teatrais”

É importante considerar que, segundo o próprio Lecoq, o novo jeito de aprender clown em sua escola, de empreender uma jornada para descobrir o próprio ridículo pessoal, não vai utilizar-se do circo e de seus palhaços como referência. Vejamos o que ele nos diz sobre isso:

A referência ao circo, inevitável desde o momento em que se evoca o clown, já me está muito distante. Na minha infância vi o Circo Medrano de Montmartre, os Fratellini, Grock e o trio formado por Carioli, Portos e Carletos, mas na escola não buscamos este tipo de clown. Fora a dimensão cômica, não tínhamos nenhuma referência do estilo e da forma, e os alunos não conheciam estes clowns. Portanto,

abordam a busca de maneira muito livre. E foi Pierre Byland, aluno da escola antes de lecionar nela, quem nos apresentou o famoso nariz vermelho, a máscara menor do mundo, que ia permitir emergir a ingenuidade e a fragilidade do indivíduo. (Lecoq, 2003: 212).

A Escola de Lecoq foi provavelmente pioneira como fortes referências de construção de um método de “buscar o próprio clown”, pelo menos em termos ocidentais, o que é um mérito e um desafio que não devem ser, de forma alguma, subestimados. Como criar um clown que não seja o do circo tradicional, que possa acontecer ali, na sala de trabalho, nas salas de teatro?

Talvez, afastar o circo como referência se deva, em parte, a este pioneirismo de trabalhar uma técnica que, até então, estava fortemente atrelada aos circos. Se eles estavam distantes de uma tradição circense, Lecoq não viu necessidade de buscá-la, pesquisá-la. Assumindo isso, criou seu método próprio em contato com seus tantos alunos. Num primeiro momento, a oposição ao circo deve ter sido bem mais marcada; depois, mais adiante, em seu livro, Lecoq retorna a falar brevemente sobre os circos, quando vai abordar os exercícios em duplas e em trios. Em geral, o mestre tinha o mesmo procedimento de negar referências culturais não apenas com relação ao clown, mas aos demais estilos trabalhados na sua escola:

Mas um grave perigo nos aguarda: as referências culturais que acompanham todos estes territórios dramáticos. Cada um possui seu imaginário do passado, seus ícones, suas leituras, também seus clichês. Todo mundo pretende saber o que era o melodrama, a comedia del arte [sic] ou a tragédia, mas quem pode dizer realmente como se interpretavam realmente as tragédias na Grécia ou a comédia italiana na Itália? Nenhuma referência pode substituir a verdadeira criação, reinventada cada dia na Escola. Mais além dos estilos e dos gêneros, nós tentamos descobrir os motores da atuação específicos de cada território, para que sejam eles os que inspirem a criação. A criação deve estar enraizada sempre em nosso tempo. (Lecoq, 2005: 147).

Provavelmente, essa negação das referências culturais tinha como objetivo fazer com que os alunos descobrissem, por si mesmos, o jogo característico do estado corpóreo clownesco. Lecoq acreditou que ajudaria esse processo se abandonasse qualquer bagagem ou referência que resultasse em clichês, idéias estereotipadas de palhaços circenses. Tais referências nem sequer eram as mesmas do circo que ele frequentou, e, além do mais, conforme ele diz no DVD *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (2006), o clown dramático é mais forte do que o clown dos circos, provavelmente se referindo aos clowns circenses daquele momento, em Paris. Em suma, na sua concepção, as referências mais atrapalhavam do que ajudariam o ato criativo dos artistas.

1.4.4. Um aparte sobre a questão de mercado

Em termos de Brasil, é inegável que o ato de fazer um curso renomado no exterior provavelmente ajude na construção de um certo *status* artístico especial. Descobrir seu clown, e, ainda por cima, no exterior, pode dar aquela pompa à qual Fellini se referiu. Encontrar o seu “clown-pessoal” acaba, sim, conferindo o tal verniz intelectual, que para leigos colocaria o clown teatral em certa vantagem em relação ao palhaço circense e de rua. Vimos isso no exemplo da venda de espetáculo para uma professora de escola que mencionamos no item 1.3 deste capítulo.

Para completar, o crescimento dos cursos trouxe bons clowns e uma atenção especial da mídia a esta arte, mas também um número excessivo de amadores muitas vezes competindo com os demais profissionais. Nesta nova conjuntura torna-se bastante compreensível que, dentro de um mesmo mercado artístico dos clowns e palhaços, alguns, como Possolo, criem um manifesto desabafo. Que digam que não é de uma hora para outra que se cria um palhaço. Talvez seja importante afirmar, sublinhando, que não são apenas cinco dias intensivos que possibilitam alguém ter seu clown ou palhaço, mas uma vida inteira de experiências vividas e contínuas invenções é que vai levar alguém a uma maturidade técnica, junto a uma maturidade pessoal.

Acreditamos que a tal competição entre colegas clowns acontece não apenas em termos artísticos, mas também comerciais. Estamos falando de clowns ou palhaços profissionais, que vivem da venda de apresentações, de apresentar-se em festivais, de vender *performances*, de atuar em empresas, em hospitais, oferecer oficinas, de passar o chapéu aos espectadores da rua. Para aqueles que se dizem anticomerciais, que não dão importância alguma ao dinheiro, etc, acho interessante lembrar que mesmo Leo Bassi, clown anarquista, sabe cobrar bem caro por suas *performances*, e não faz nenhuma questão de esconder isso de ninguém. Por que o fato de saber cobrar caro e valorizar o seu trabalho para um eventual contratante tornaria seu trabalho menos interessante, irreverente ou diminuiria seu cunho político-anarquista? Seja vendendo unguentos, ingressos, passando chapéu ou cobrando cachês, é preciso sobreviver, *pero nunca perder la ternura... y la descompostura!*

Considerar essa questão de mercado é aceitar que a questão “clown ou palhaço” não se restringe ao âmbito do aceitar a diversidade, a tolerância. Há também que considerar todo um interesse por um mercado, um espaço, que passa a ser cada vez mais comum e dividido por estes profissionais, exigindo que estes saibam de alguma forma se autopromoverem, criarem

uma comunicação efetiva com os espectadores e clientes, entendam de boa divulgação e marketing que ajude a se dar a conhecer e... vender.

Como diria um velho ditado caipira, de autoria desconhecida e inspirada: “Sapo não pula por boniteza, mas por precisão”. Conscientemente ou não, o mercado e a sobrevivência estão presentes e emaranhados na nossa questão. Não há como escapar. E isso é estar conectado com uma realidade que também impulsiona, obriga a ter “jogo de cintura”. Falar de mercado não pode ser “feio”, pois é também falar dos profícuos encontros como o *Anjos do Picadeiro* e da necessidade constante de patrocinadores, do questionamento de Silva (2007: s.p.), sobre por que *Biriba* não estaria ministrando uma oficina no *Anjos do Picadeiro 5*, representando os clowns circenses tradicionais entre os demais, defendendo o seu espaço no ensino da palhaçaria brasileira.

1.5. Apostas

É importante considerar que, quando falamos da atuação do clown ou do palhaço, precisamos nos lembrar das diferentes poéticas existentes com relação aos diversos espaços disponíveis a clowns e palhaços. Sabemos que não é igual trabalharmos uma *performance* sob uma lona de circo tradicional, ou em uma sala de teatro, em um galpão *underground*, em um *foyer* de teatro clássico, ou em uma praça pública. Esses espaços são importantes para o jogo do clown ou palhaço; neles é que ocorrem as relações dos clowns, dos palhaços, com os espectadores.

Se a questão da diferenciação fosse apenas referente às poéticas distintas do clownear/palhaçar, poderíamos estabelecer facilmente “palhaço” para uma poética circense e “clown” para uma poética do teatro. Isso é o que já acontece, e gera muita controvérsia. Por que separar tanto? Ou poderíamos dizer “clown de teatro”, “palhaço de teatro”, “clowns de circo”, “clowns de cabarés”, “palhaços de rua”, “palhaço de hospital”, como também já ocorre. Neste caso o que importa é falar o espaço, se é chamado de clown ou palhaço, pouco importa. Diferentemente da primeira, esta resolução parece não causar a mesma polêmica inflamada que separa os “clowns teatrais” dos “palhaços circenses”. Diz-se o lugar, define-se a poética que vai acompanhar o termo “clown” ou “palhaço”, e pronto, já sabemos de que profissional se está falando.

Acreditamos que a discussão “clown ou palhaço” virou uma polêmica, não tanto pelas diferentes poéticas, mas especialmente porque ela cria um cabo de guerra imaginário, dentro de uma mesma arte, entre práticas que poderiam ser mais colaborativas entre si. É isso que

mais parece incomodar e afetar os profissionais clowns e palhaços, ao se verem em meio às desconfianças, entre não reconhecimentos mútuos. Em um fogo cruzado, por vezes, desnecessário. Todo esse esforço de criar estereótipos que correspondam aos termos “clown” ou “palhaço” parece contraditório, com uma tendência atual de borrar as fronteiras, como ocorre nas artes contemporâneas. Essa transgressão de limites, a dança nas bordas entre territórios distintos, sempre foi, e é a especialidade do palhaço. Na prática, os palhaços se ocupam de burlar limites rígidos, tiranias. Para eles, as definições não precisam ser assim tão claras, as fronteiras não deveriam ser tão duras. Veremos, inclusive, que as contaminações entre os nichos teatro e circo foram, e são muito mais comuns do que alguns “definidores de gêneros” podem afirmar.

Nosso interesse, a partir de agora, não está mais nas diferenciações que são inúmeras e variadas e nem devem estancar. Queremos, sim, conhecer as aproximações, as convergências. Por que atualmente parece tão interessante juntar os nomes? Por que querer afirmar que ambos são a mesma coisa? A partir dessas diferenciações, das desconfianças e de algumas de suas motivações aqui apresentadas entre “clowns teatrais” e “palhaços circenses”, é possível situar e afirmar uma figura porosa, permeável, destes e de outros nichos? Podemos pensá-la não comprometida com apenas uma origem que tente legitimar um único jeito de aprender esta arte? Como conceber esta figura, não permitindo captos de qualquer espécie, candidatos a donos exclusivos do seu clownear, seu palhaçar? Como conceber clown e palhaço juntos?

CAPÍTULO 2 – CONVERGÊNCIA E MULTIPLICIDADE



Fig.2. Multiplicidade clownesca

Existe uma origem do clownear? Teria o palhaço se originado nos circos como muitos afirmam? Eis um dos pontos chave da nossa argumentação que não trabalha com a idéia da posse ou exclusividade da arte do clown/palhaço pelo circo, geralmente apoiada na idéia de que a arte do palhaço começou embaixo da lona e somente ali seria legítima.

Ao contrário do que muitas pessoas pensam, ou imaginam, esta não nasceu no circo, apesar de muitos autores a atrelarem diretamente a ele, dando a impressão de exclusividade circense. Há inúmeras figuras que podemos considerar clowns/palhaças nas mais diversas culturas, exercendo variadas funções, desde culturas primitivas, até nossos dias, bem antes do circo que concebemos como tradicional, o circo moderno.

Provavelmente, o motivo para que tantos autores coloquem o início do clownear nos circos seja a importância incontestável deste espaço para o desenvolvimento da arte clownesca. Soma-se ainda a isso a escassez de informações que completariam uma pesquisa mais antropológica sobre culturas antigas, praticamente nada, se compararmos aos muitos

materiais interessantíssimos disponíveis sobre o universo colorido do clownear profissional de circo.

Há sempre muita confusão, por exemplo, quando alguns autores não sabem fazer distinção entre o circo e as artes circenses. O circo, diferentemente das artes circenses, é o espetáculo, o empreendimento, a empresa, seja ela familiar ou não. Viveiros de Castro acerta ao propor uma diferenciação - providencial para a nossa discussão - entre a história do circo e a das artes circenses, para ajudar a evitar alguns equívocos dessa ordem:

Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios, em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses. (Viveiros de Castro, 2007: 66).

Segundo Torres (1998), em *O Circo no Brasil*, as artes circenses surgiram na China, onde foram descobertas pinturas de quase 5.000 anos, em que aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas. A acrobacia era uma forma de treinamento para os guerreiros, de quem se exigia agilidade, flexibilidade e força. Com o tempo, essas qualidades foram se imbuindo de graça, de beleza e harmonia. Em 108 a.C., houve uma grande festa em homenagem a visitantes estrangeiros, que foram brindados com apresentações acrobáticas que acabaram surpreendendo e agradando bastante. A partir daí, o imperador decidiu que anualmente seriam realizados espetáculos do gênero durante o *Festival da Primeira Lua*. Até hoje, os aldeões costumam praticar malabarismo com espigas de milho, brincam de saltar e de equilibrar imensos vasos nos pés. Na Índia, os números de contorção e saltos fazem parte dos milenares espetáculos sagrados, junto com danças, música e canto. Nas pirâmides do Egito existem pinturas de malabaristas e paradistas. Na Grécia, as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão, os números de força e o contorcionismo eram modalidades olímpicas. Em meio a esses números, entre uma apresentação e outra, estavam lá também os sátiros fazendo o povo rir, constituindo as legiões que dariam continuidade às linhagens dos palhaços.

Foi somente no ano 70 a.C., em Pompéia, que houve um anfiteatro destinado a exibições de habilidades incomuns. O *Circo Máximo* de Roma apareceu pouco depois, onde ocorreram apresentações diversas, até ser destruído por um incêndio em 40 a.C. Foi construído no mesmo local o *Anfiteatro Coliseu*, para 87 mil espectadores. Lá eram apresentadas excentricidades, como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo e gladiadores, entre outros. Porém, entre 54 e 68 d.C., as arenas passaram a ser ocupadas por espetáculos sangrentos, como a perseguição aos cristãos, que eram atirados às feras, o que

fez diminuir o interesse pelas artes circenses. Muitos desses artistas passaram a improvisar suas apresentações em praças públicas, feiras e entradas de igrejas. Durante séculos, em feiras populares, barracas, artistas diversos exibiram fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismo. No século XVIII, vários grupos de saltimbancos percorriam a Europa, especialmente Inglaterra, França e Espanha. Eram freqüentes as exibições de destreza a cavalo, combates simulados e provas de equitação. (Torres, 1998; Viveiros de Castro, 2007).

Essas eram as artes circenses, repletas de clowns e artistas afins, fazendo “coisas” entre as apresentações das artes mais “nobres”, entre números mais “sérios”. Sobre essas intervenções, no entanto, há muito pouco material escrito, sendo o clownear uma arte historicamente ensinada através da prática e da oralidade. Adiante, veremos que até na *Commedia dell'arte*, em que há alguns registros, dispomos de apenas breves roteiros esquemáticos. Mesmo hoje, a maioria dos clowns e palhaços não tem seu trabalho registrado de forma escrita.

Talvez por essa ausência de registro escrito é que sabemos pouco sobre a contribuição dos ciganos e dos circenses para a arte clownesca. As informações sobre povos itinerantes são escassas, o que não justifica o esquecimento de serem ao menos mencionados nas historiografias. Alguém é capaz de contestar a influência dos ciganos na clownaria, no desenvolvimento das artes circenses e do próprio circo, como cultura de desenvolvimento de saberes, espetáculo e empresa?

No Brasil, mesmo antes da criação do *Circo de Astley*²³, na Inglaterra, já havia ciganos que vieram da Europa, onde eram perseguidos. Sempre houve ligação desse povo com as artes circenses e com o espetáculo de circo, propriamente dito. Entre suas especialidades, incluíam-se a doma de ursos, o ilusionismo e as exibições com cavalos. Segundo alguns relatos, eles usavam tendas, e nas festas sacras havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas, incluindo teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade, adaptando seus espetáculos ao gosto da população local, retirando antecipadamente do programa aqueles números que não fariam sucesso na cidade onde se apresentariam, tal qual ocorre nos circos. (Torres, 1998).

Segundo Dario Fo:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e de filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido de

²³ É praticamente um consenso entre os historiadores reconhecer que o pai do circo moderno foi Philip Astley, suboficial inglês que comandava apresentações da cavalaria. Em seu circo, além das atrações com cavalos, Astley introduziu saltimbancos, saltadores e palhaços.

prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. (Fo, 1999: 303-304).

A arte do palhaço é milenar. Ela estava presente desde os saltimbancos mais remotos, artistas circenses diversos. Há representantes desta arte, figuras clownescas tribais e/ou excêntricas nas mais diversas culturas e ritos antigos, principalmente nas festividades religiosas e nas apresentações populares. Nos rituais sagrados de diversos povos antigos era comum que se misturassem o solene e o grotesco em uma mesma cerimônia. Havia, por exemplo, em diversas tribos indígenas uma espécie de xamã, uma excêntrica figura que utilizava o riso como elemento ritual para espantar o medo, principalmente o medo da morte. Entre outras coisas, sua função era transmutar tristezas, dissipar tensões dos participantes e até curar enfermidades. Essas figuras tinham o papel de usar a habilidade com o humor para controlar atitudes de abuso de poder do chefe ou cacique da aldeia. Era possível encontrar esses sacerdotes da “ordem ao contrário”, que viviam nas tribos antigas da América do Norte (figura do *Heyoca*), entre monges budistas tibetanos (a figura do *Mi-tshe-ring*), entre os aborígenes da Nova Guiné, etc. Vimos que resiste até os dias atuais a figura do *Krahô-Hotxua*, espécie de clown sagrado da tribo *Krahô*, de Tocantins, no Brasil, cujas falas reproduzimos no primeiro capítulo. (Viveiros de Castro, 2007).

Da mesma forma, temos os bobos da corte, que nada mais eram do que bufões-palhaços a serviço de reis e nobreza. Quanto a eles, viviam pelos castelos, tabernas, ruas, festas reais, banquetes. Existiam desde os povos antigos, no Egito, na China, na Índia, em vários países do Oriente e Ocidente, apesar de normalmente os historiadores restringirem sua participação à Idade Média e à Europa. Em sua maioria, eram anões, corcundas espirituosos que acompanhavam o faraó, o rei, a autoridade máxima do lugar. Os bufões eram encarregados de divertir, alegrar a majestade, suas festas. Segundo Towsen (1976), muitas vezes, eram tidos como sábios conselheiros, embora alguns nem fossem assim tão inteligentes. Pelo fato de serem, em sua maioria, figuras anômalas fisicamente, qualquer sinal de inteligência “normal” já acabava sendo visto como excesso de sabedoria pelas pessoas preconceituosas da época. (Viveiros de Castro, 2007; Towsen, 1976).

Bakhtin (1996: 3-4) relata que a figura do clown/palhaço traz na sua genealogia toda uma legião de figuras da cultura cômica popular da Idade Média, principalmente das festas carnavalescas. Nessas festas, havia uma grande diversidade: aquela alegre bufonaria, cortejo de loucos onde se vivia provisoriamente um mundo ao avesso, outros mundos possíveis, de forma alegórica, intensa, utópica e divertida. Durante um período predeterminado, as hierarquias deixavam de existir para tomar a praça pública, havendo o livre contato entre os

homens que experimentavam as formas cômicas, grotescas, irreverentes e positivas de viver esse mundo. A carnavalização seria, portanto, uma forma de operar, potencializar e reafirmar esses outros mundos possíveis, a vida, a fertilidade através da alegoria, no riso popular. Nesse destronamento do poder, há a coroação de um excêntrico do povo. Nessas e em outras atitudes de inversão e alegre irreverência contra a ordem hierárquica do poder central vigente, o povo exalta alegoricamente a vida e a morte, brindando a um outro mundo possível e utópico. Possível através da transformação e da regeneração dos valores da própria vida invertidos, ao avesso, renovados. (Bakhtin, 1996).

Sacerdote às avessas, xamã, curandeiro, saltimbanco, bobo sábio, anão deformado, truão, prestidigitador, charlatão, parlapatão, bufão, clown, palhaço... Seja qual for o nome ou a forma de apresentação desta figura, sempre existiram artistas que se apresentavam em ruas e praças, nas festas do povo e nos palácios dos nobres fazendo coisas incríveis, divertindo e surpreendendo a todos. Towsen afirma que não há dúvidas de que existiram cerimoniais clownescos em tempos pré-históricos. Esse clownear amplo, pelo mundo, atravessou tempos, e até o que chamamos aqui de começos. Como afirma Towsen:

Sem dúvida os clowns foram aparecendo e desaparecendo desde o início dos tempos, e sua tradicional tirada "ó nós aqui outra vez!" evoca a chegada de todo um universo de clowns. Este mundo é tão diversificado como a própria vida, já que o herói da nossa história pode ser encontrado em um número surpreendente de disfarces, das aulas de clown aos bobos da corte; do encantador do povoado indiano ao cheyenne "contrary"; no teatro, no rodeio, e no circo. São todos clowns, e, no entanto, as diferenças entre eles são tão completamente fascinantes quanto as suas similaridades. (Towsen: 1976: 04).

Para termos uma amostra dos tipos clownescos resistindo, atravessando os tempos, podemos mencionar como exemplo a afirmação de que o palhaço traz a herança do *Arlequim/Briguella*, os *zanni* da *Commedia dell'arte*, que seriam os herdeiros da Fábula (ou Farsa) Atelana que, por sua vez, também seria uma herdeira da Comédia Dórica grega.

Viveiros de Castro aponta que essa idéia de relacionar a *Commedia dell'arte* com a Farsa Atelana e a Comédia Dórica não é unânime entre historiadores, pois, para alguns, faltam indícios consistentes que relacionem essas comédias durante um trajeto de mais de mil anos. Mas, se observarmos os tipos ou máscaras da *Commedia dell'arte*, podemos perceber uma forte correlação com os tipos da Farsa Atelana, mostrando “a mais contundente prova da vitalidade da linhagem genética dos personagens cômicos”. Por exemplo, na Farsa Atelana, o *Sannio*, bufão da comédia grega, que usava um chapuzinho branco ou preto, trajava uma roupa feita de pequenas peças de múltiplas cores, e divertia os espectadores com suas caretas e

troças, seria a correspondência do *Arlequim*, e o *Bucco*, gordo simplório, descarado, mentiroso, que só pensa em como garantir a sua próxima refeição, poderia fazer a correlação com *Brighela*, completando a dupla dos *zanni*. (Viveiros de Castro, 2007:43).

Além desses, também temos o *Maccus*, que era um corcunda, careca, orelhudo e com um nariz comprido e adunco. Ele compensava sua figura grotesca com inteligência e audácia, sempre conseguindo o que queria. Seria o ancestral do *Polichinelo*. *Dossenus* era a caricatura do homem metido a intelectual, pretense sábio, que tenta receitar aos outros os seus medicamentos e preparados mágicos. Eis que temos o precursor dos *Dottores* da *Commedia dell'arte*. (*op.cit.* 2007: 43).

Todos esses tipos se mantiveram mais do que vivos no repertório dos jograis, mimos e saltimbancos, adaptando-se a cada gosto dos espectadores populares, das modas locais, até nossos dias. Temos o grande gênio de Molière fazendo um ótimo *Scapin*, trazendo em todas suas peças uma grande influência dos tipos da *Commedia*, quando ela parecia morrer como gênero no século XVIII. Esses tipos também inspiraram as peças de dramaturgos como Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, pois a vitalidade e a atemporalidade dessas figuras cômicas vão reavivar a chama do clownear por vários cantos do mundo, até hoje.

Para Fo,

O clown vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da *Commedia dell'arte*. Podemos dizer que as máscaras a 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, 2005: 305).

A partir dessas possibilidades de vários começos, podemos deixar de validar apenas uma única origem, que se resumiria a um inventor ou a um momento específico e localizado, para definir o surgimento do palhaço. Se não há posse por parte do circo, também não há posse pelo teatro, nem qualquer tentativa de apropriação “indevida” por parte de atores clowns, impondo um novo viés de clownear. Não ter um dono resulta em certa liberdade de coexistência, de metamorfose e migração.

Essa figura assumiu papéis e formatos diferenciados ao longo do tempo, segundo as necessidades humanas de cada cultura:

O clown não foi inventado por um único indivíduo, nem ele é exclusivamente um produto da civilização Ocidental. Ao contrário, ele tem sido perpetuamente redescoberto pela sociedade porque – como bobo, *jester*, e *trickster* – ele encontra razões suficientes nas necessidades humanas. (Towsen, 1976: 04).

A partir disso, o autor completa com uma visão histórica bem abrangente sobre o clownear:

Historicamente, a figura do clown abrange muito mais do que o óbvio figurino engraçado e a cara pintada; ele representa uma visão do mundo que tanto as sociedades intelectuais e as chamadas culturas primitivas têm valorizado enormemente, um senso de comicidade significativa para crianças e adultos igualmente, e uma forma dinâmica de atuar baseada em técnica surpreendente e improvisação inspirada. (Towsen, 1976: 04).

2.1. Confluência de Nomes

Se clown é termo anglo-saxão, *pagliaccio* é italiano, *grotesque* denominava um clown francês acrobático, que atuava de 1820 a 1850, e soma-se aqui uma lista - ver Anexo 1 deste trabalho - com outros tantos nomes clownescos de diversas culturas, inclusive bem mais antigas que estes nomes, todos apontam para jeitos distintos de clownear/palhaçar de figuras que trabalham a partir da comicidade corpórea. No seu livro *A maravilhosa história do circo*, Thetard (1947) começa o capítulo sobre os palhaços comentando também sobre algumas das inúmeras diferenças de nomes.

O bufão de picadeiro, que, à época, dialogava com o mestre do picadeiro, não era outro senão o palhaço vindo do tablado da feira que, na Inglaterra, se chamou *merryman* e, na França, *grotesco* [sic], Mas o *clown*, o campônio de quem os artistas itinerantes sempre gostaram de caçar, sem dúvida por uma herança de velhos rancores, veio a ser o protótipo do bufão do circo. (*apud* Viveiros de Castro, 2007: 54).

Podemos identificar uma multiplicidade de nomes: alguns são das culturas mais antigas, outros designam as máscaras dos Mimos Dóricos, da Farsa Atelana, da *Commedia dell'arte*. Segundo Viveiros de Castro (2007: 117), os personagens *Bastião*, *Mateus* e o *Velho* são figuras cômicas das *folias de reis* e folguedos populares de diversas regiões brasileiras. Demais regiões também apresentam suas festas com seus brincantes, palhaços configurando a ampla e variada cultura popular brasileira. Línguas, países, períodos e uma profusão de nomes que parecem trazer facetas de uma mesma figura, mas que nunca é a mesma. Cada cultura, comunidade, lugar, período faz a fritura de onde pipocam e formam-se jeitos distintos de clownear.

Assim, nomes também se perdem no tempo e no que significaram exatamente para determinados contextos. Se um nome queria designar um tipo de atuação, de jogo cômico, em

um determinado tempo e lugar, é traduzido, roubado, expropriado e apropriado em outros cantos, onde adquire outras características, e assim por diante.

Viveiros de Castro (2007: 31) diz o seguinte:

Todas essas tentativas de determinar um nome para cada tipo e de fixar cada um dos tipos com seu devido nome são sempre vãs. Para começar temos a questão da tradução. Em francês, o bobo da corte é *fou* (louco), mas muitas vezes o termo usado é *jester*, que seria melhor traduzido para o português como jogral. Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de bufão, louco ou gracioso.

E continua:

Só que muitas vezes *bufão* era o termo usado para o louco da aldeia e, louco, apenas um padre que gostava da pândega nas festas da Quaresma, ou um goliardo, que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. Jogral e menestrel viraram na nossa língua atual figuras líricas que recitam versos para as amadas e tanger um alaúde, mas, como vimos, podiam ser também os nomes dados a saltimbancos, graciosos e rústico de feiras. (Viveiros de Castro, 2007: 31).

Isso nos permite observar que não é necessário nos determos muito em fixar termos e nomes para este ou qualquer estudo mais aprofundado sobre clowns e palhaços. Ou, então, seria interessante fazer uma pesquisa que se detivesse apenas nos diversos nomes e seus significados e traduções para diferentes culturas. Os nomes, com suas peculiaridades culturais, curiosidades artísticas, vão abarcar nas suas tortuosas, mambembes trajetórias de uso toda a espécie de artistas rueiros, os de teatro, os de circo e os de feira, que trabalhavam em qualquer período algum tipo de comicidade corpórea, e que, de alguma forma direta ou indireta, vão carregar no seu DNA os tipos cômicos da *Comédia dell'arte*, Farsa Atelana, Mimo Dórico, Pantomimas, Mistérios e Moralidades. Nesse coletivo também podemos encontrar o macaco da Ópera Chinesa, os Mateus nordestinos, os bobos da corte, os padres que se vestiam de asno para a alegria do povo na Idade Média, e assim por diante.

Seja qual for o nome dado a qualquer uma dessas figuras, independentemente do tempo e lugar, repetem-se os seus adjetivos: idiota, louco, estranho, jogador, divertido, vagabundo, tosco, extravagante. Clown, bufão, truão, jogral, gracioso são nomes escolhidos para jeitos e nuances de ser palhaço, que ficaram conhecidos em algum lugar por questões culturais, através de artistas que foram repetindo, se contagiando por uma determinada forma, tipo, jeito, um modo ou uma moda de clownear-palhaçar, que durou um determinado tempo.

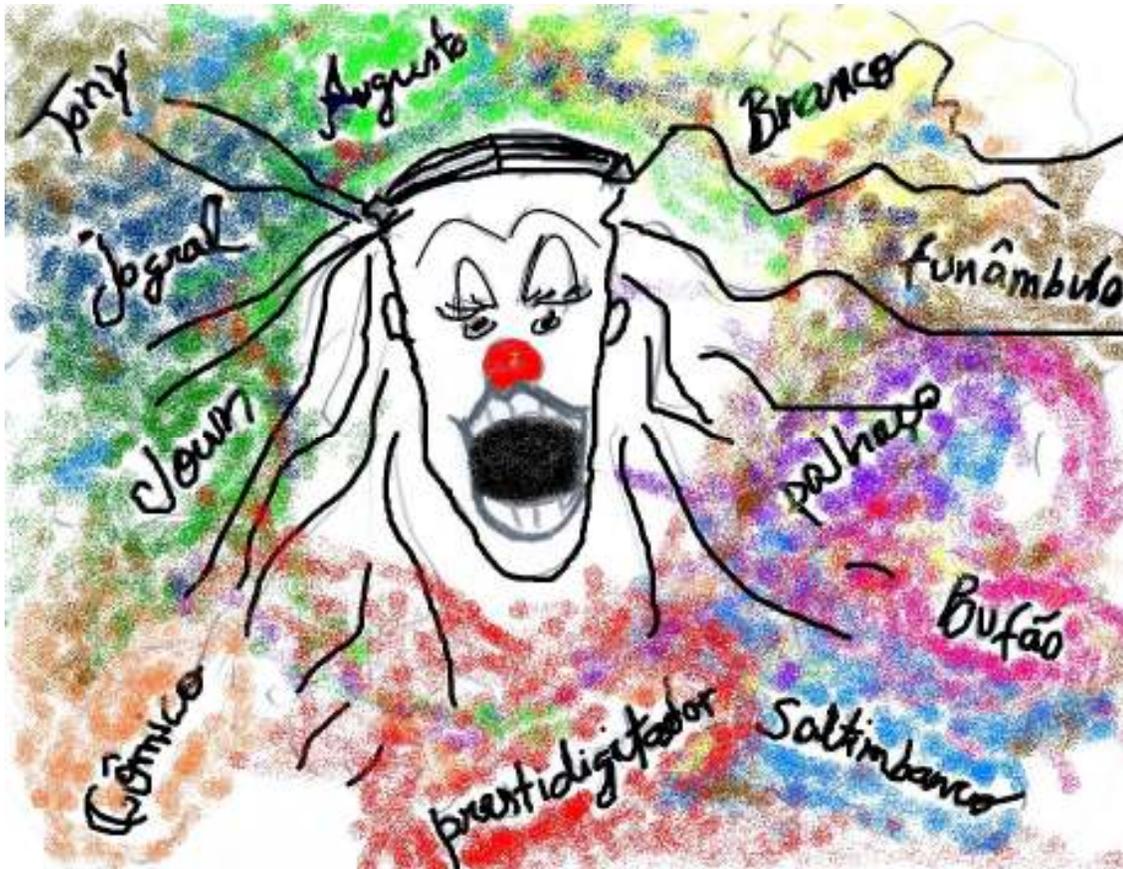


Fig.3. Ondina e a boca aberta entre nomes

Nomes em cores diversas borradas, nomes permeáveis, um contaminando o outro, gerando outras cores, ou seriam outros nomes? A Ondina fica assim, ri feliz, descabelada. Fios de cabelo fazem sinapse dos nomes com o cérebro, o que só intensifica a risada. Boca-aberta frente à diversidade, boca que respira, inspiração fluida... Ou seria glutona, boca faminta, receptiva, afiada para comer palavras de nomes nutritivos para o seu clownear/palhaçar. Vejamos o que dizem alguns autores sobre “clown” e “palhaço”, buscando, mostrando diferentes aproximações:

Para Viveiros de Castro, o nome palhaço, aliás, seria melhor dizer “os nomes” que podem se referir ao palhaço ou ao clown são muitos, sendo esta uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar as suas origens. É uma profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. “Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar”. (Viveiros de Castro, 2007:11).

Roberto Tessari (*apud* Wuo, 1999: 16) aponta que “tanto na língua comum quanto na linguagem especializada do teatro, hoje, não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra clown, pois as duas palavras se confundem em essências cômicas.”

Podemos dizer que hoje, entre os integrantes do Lume, usam-se as duas terminologias indistintamente. “É a pesquisa que não pode parar, não deve estagnar apenas pelo fato de que, lá atrás, Burnier teria dito isto, isto e isto” disse Ferracini²⁴. Para o grupo, a melhor forma de fazer jus ao trabalho desenvolvido por Burnier, como pesquisador que ele foi, é continuar pesquisando, contestando pressupostos dados, o que significa não permitir que conceitos se tornem absolutos, que não possam ser questionados e discutidos dentro da sua própria casa. No Lume, houve uma espécie de decisão conjunta de que não mais se deteriam na questão “clown ou palhaço”, por um cansaço, “um esgotamento que não indica que está tudo resolvido”, mas que a discussão deveria ter o devido aprofundamento e atenção de que o grupo não dispõe no momento.

Thebas diz assim, em destaque, num dos tópicos de seu livro “**Palhaço, clown, tudo tonto igual?**”, e explica de uma forma bem acessível e bem humorada:

Muitas pessoas falam palhaço, outras preferem dizer clown. Parece até que são duas profissões diferentes. Mas não é bem assim. O que existe é palhaço, e ponto. **Quando alguém diz que é clown, está contando que é palhaço, sim senhor**, e que estudou pelo método teatral. É que aqui no Brasil a palavra clown está associada à escola de teatro que é diferente da escola de circo. (Thebas, 2005: 70 - *Grifos do autor*).

Kasper vai resumir a discussão acerca dos nomes e conceitos “clown ou palhaço” da seguinte forma: “Para alguns, clown é um conceito distinto, para outros é apenas a versão inglesa da palavra palhaço. Todos parecem concordar que existem várias linhas de trabalho. Tais linhas correm por outros caminhos, ultrapassando essa questão da nomenclatura”. (2004:97). Para Kasper, a arte de clownear/palhaçar é uma potência, uma multiplicidade que independe deste, daquele, ou de outros nomes:

O que nosso trabalho busca apreender é a potência – enquanto poder de fazer-, o que se aciona com o palhaço, com o clown. E não é o nome que aciona. Na perspectiva por nós investigada, tal potência é atingida - ou não - tanto por pessoas que se denominam palhaço, quanto por pessoas que se chamam de *clown*. (Kasper, 2004: 97-98).

²⁴ Em parecer, durante Banca de Qualificação deste trabalho em 28 de agosto de 2008.

Para a autora, o importante é o funcionamento do palhaço, a sua capacidade de carregar o público para seu universo, a sua potência política transformadora. Kasper ainda percebe um movimento envolvendo a arte do clown/palhaço que transpassa diversas fronteiras:

Ao mesmo tempo, é possível verificar a existência de um movimento que extrapola nosso país, talvez sendo mesmo mundial, em torno do palhaço, do clown. Tal movimento extrapola também as fronteiras tradicionais entre gêneros artísticos e estratificações culturais. O clown atravessa tudo isso e não tem um lugar único, um território de onde tiraria sua legitimidade. Acontece no teatro, no circo, no cinema, em casas de espetáculo, nas ruas... Acreditamos que não existem detentores do direito de ditar como ele deve ser chamado, ou em quais termos pode ser analisado. (Kasper, 2004: 97-98)

Towsen também traz a importância de uma imagem plural do clown/palhaço para uma apreciação mais rica de nossa parte:

Certamente, permitir que uma única imagem do clown, positiva ou negativa, prevaleça, desnecessariamente limitaria nosso prazer de apreciação de um fenômeno tão variado quanto os remendos em um traje de Arlequim. (Towsen, 1976: 01).

Palhaço em imagens plurais, riqueza de diversidades, lista que transborda nomes de palhaços/clowns. Até aqui, estamos vendo nomes em combinações, nomes para aceitação e incorporação da multiplicidade inerente a esta figura. No momento da abertura de fronteiras de gêneros, de territórios vários, podemos adotar todos os nomes, mas, se isto vale, então, podemos não adotar nenhum? Nomes podem ser desimportantes, como ocorre em um momento da Ondina anterior ao curso de iniciação, quando muito pouco conhecia sobre esta arte.

Por volta de 1995, por quatro anos, eu treinava todas as noites com o *Grupo Babamás*, sob orientação do diretor gaúcho Roberto Birindelli. Em uma ocasião, nos foi proposto um exercício cujo objetivo era habitar o centro da roda com atitudes e ações imprevisíveis; em torno ficavam os colegas, já bastante íntimos do trabalho de cada um. Tudo o que fosse feito dentro do círculo, os colegas poderiam intervir indicando o que estava se repetindo, apontando lugares-comuns do trabalho daquele que estava no centro: “Isso é Sacchet”, “Esse ombro assim é Sacchet, essa forma de ir ao chão é Sacchet, tal coisa é muuuuuito Sacchet.”. E, eu, em meio àquela atordoação, escutando tantos colegas dizendo “blábláblá é Sacchet, blábláblá é Sacchet... , saltei!

De repente, escuto a voz de Birindelli, bem firme: “Isto!!! Este salto aí não é Sacchet”. O quê??? Um salto solto, meio louco para o nada? Com formas e impulsos em curto-circuito, eis que finalmente fiquei tão feliz de ter feito uma única coisa que “NÃO ERA SACCHET”, que saltei e saltei, saltei e saltei, saltei e saltei toda uma alegria surpreendente... tão idiota aquilo de estar contente em saltar, que escapou do corpo uma gostosa gargalhada. “É isto aí! Dar risadas, assim, também não é Sacchet”. E dava vontade de rir mais... saltar mais e melhor, tantas formas divertidas que eu poderia saltar ali por horas, desde que continuassem gostando. Meus colegas vibravam, riam muito comemorando comigo, e sei lá que brinde tão bom era aquele... Pipocavam comigo as rufadas de ar nos pulmões, chacoalhavam miolos no cérebro, embaralhavam-se as idéias fixas, que pareciam prontas, num estado de coisas-felizes-em-mim. Tudo tão bobo e intensamente especial. Tudo-ali era apenas uma coisa-brincante, sem nome “clown” ou “palhaço”. Brincando de clownear-palhaçar.

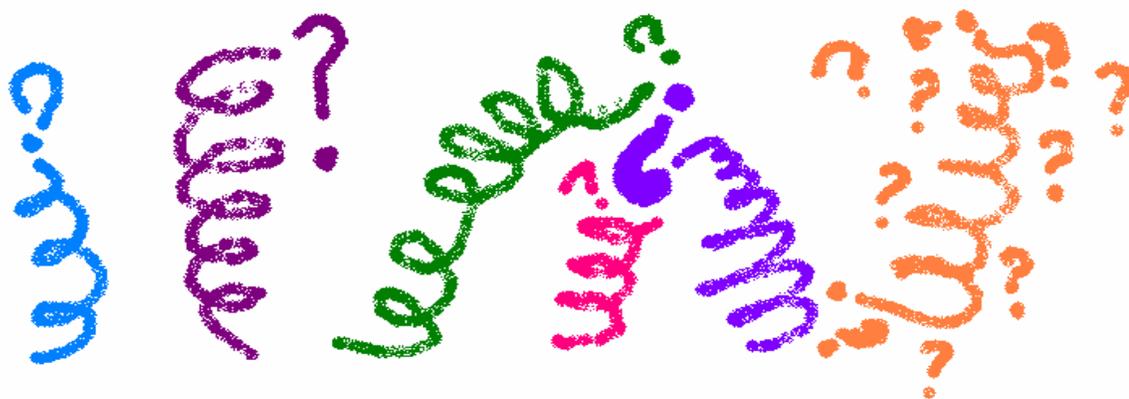


Fig.4. Coisa-brincante sem nome

Esio Magalhães nos traz a idéia do clown/palhaço como o nômade, o estrangeiro, sempre o que vem de fora, o sem-lugar:

Ele traz uma visão que é de fora, mas é de dentro. Porque eu reconheço a visão dele, eu entendo do que ele está falando, mas ele vem de fora, ele vem aqui, faz o espetáculo dele e vai embora. Eu acho que essa característica nômade ele tem que continuar tendo. (em Kasper, 2004: 264).

Nessa perspectiva do clown nômade, perdem importância algumas questões de natureza ou nacionalidade, que vimos nas desconfianças gerais. Ele é um estranho, um

forasteiro que está de visita, de passagem, sem uma origem e sem um fim, mas estabelece contatos, conquista pessoas, cria vínculos, que talvez seja o mais importante.

Márcio Líbar nos fala desse valor perante todas as outras coisas: “O que importa é ser amado, o que importa não é o número.” Não importa piada, história, roteiro, idéia genial.

O que importa é que aconteça uma comunicação verdadeira com o público. Essa é a minha tese. O cara ri da vida, o que estiver vivo, ele ri. O que estiver morto ele não ri. Não importa a idéia, se tu executa mal, sem vida, ninguém ri. Onde mora o riso? O riso mora na vida. Na vida real. Do ponto de vista da comunicação verdadeira, do tempo da brincadeira, da alegria, do prazer, do encontro, da comoção, ele funciona. Aí todas as tuas argumentações do que significa arte, ou um espetáculo tecnicamente bom, caem por terra, quando você se comove. Aí eu pergunto de sacanagem no final de *O Pregoeiro*: que porra é essa aí? É arte? É *clou*? O que é isso? (em Kasper, 2004: 256).

E é o próprio Líbar quem responde bem humorado: “Isso aqui é *clou*. *Clou*, para quem não sabe, é palhaço em português.” (em Kasper, 2004: 256).

O grande estudioso Pierre Etaix (2002: 08) vai dizer que “é preciso chamar um clown de clown”. Etaix respondeu ao editor Michel Archimbaud sobre as possibilidades de aprendizagem da arte do clown da seguinte forma: entregou-lhe um texto seu, pequeno e consistente, ilustrado com desenhos que ele mesmo fez de Charlie Rivel executando uma entrada circense. Talvez este seja um caminho mais adequado para se chegar a uma definição mais segura de clowns: um clown que se define criativamente pelo próprio clown. E quem melhor definiria o ofício?

Copeau também se refere da mesma forma a Charlie Chaplin, dizendo que “Charlie é Charlie”, e explica:

Charlie não é um poeta, nem um ator dramático, nem um acrobata, nem um comediante. Tecnicamente ele é tudo isto. Mas nenhum destes termos dá conta de sua arte. Pode-se dizer que ele é um cômico, ou bufão, ou trágico? Corre-se o risco de engano. [...] Quando seu nome é pronunciado, não há necessidade de descrever uma situação ou evocar uma intriga, uma imagem extremamente viva, carregada de humanidade, se forma diante de nossos olhos. (Copeau, 1928: 26-29).

Em *O Livro do Palhaço* (2005), de Cláudio Thebas, temos 29 palhaços brasileiros respondendo “o que é ser palhaço”. As definições ocorrem de formas bastante diversas para cada um: de simples a complexas, de sérias a estapafúrdias. Seus dizeres aparecem completando a simples questão: *ser palhaço é...*: “Perceber com o meu corpo as emoções verdadeiras e poder mostrá-las livremente” - Raquel Scotti Hirson, Palhaça Risalbunda, do

Grupo Lume; “Ser generoso, doar-se aos outros. Prestar atenção em todos os seres vivos (e até nos não vivos...), como se isso nos aproximasse do que chamam de amor incondicional” - Luiz Carlos Vasconcellos, Palhaço Xuxu; “Um privilégio e uma missão. O privilégio de poder mostrar como eu realmente sou, e a missão de ser, através do riso, um aparelho para todo mundo” - Ricardo Puccetti, Palhaço Teotônio, do *Grupo Lume*; “Uma profissão” - Fernando Sampaio, Palhaço Padoca, do *Grupo La Mínima*; “Dar prazer aos outros, à medida que eles vão rir e se soltar, e esse prazer das pessoas é que me dá o grande prazer de viver.”. – Hugo Possolo, Palhaço Tililingo, do *Grupo Parlapatões*; “A possibilidade de me renovar constantemente.” – Adelvane Néia, Palhaça Margarida.

Segundo Thebas (2005: 11), “quando o tema é palhaço, não existe certo ou errado, mas opiniões pessoais”. Poderíamos aproveitar e reformular um pouco a frase de Thebas, acrescentando: “Quando o tema é palhaço não existe uma única verdade, mas uma multiplicidade de figuras, de tipos, de espaços, de poéticas e de nomes, independentemente de quaisquer opiniões, paixões, e preferências pessoais.”.

2.2. Formação e Competência

Vimos anteriormente, nas “desconfianças”, que alguns artistas teatrais, e até alguns circenses, não reconhecem a existência de um ensinamento e aprendizado na arte do palhaço, no âmbito do circo. Em contrapartida da mesma desconfiança, circenses não admitiriam como válida a formação de clowns fora da lona, seja nos cursos, ou mesmo fora deles. Muito dessa idéia vem por desconhecimento de um processo de formação complexa que vai se desenvolver, em qualquer espaço, seja no circo, na rua, em uma sala, ou em um curso. Cada um tem seu método, mas, nesta diversidade, podemos encontrar confluências.

Na tradição circense típica, o aprendizado clownesco vai acontecer de forma bastante complexa, tendo como base todo um convívio familiar, incluindo a relação cotidiana com outros artistas circenses. Nesse convívio, o aprendiz se nutre e absorve toda uma vivência cotidiana da arte circense e de seus saberes. Ele observa, acaba decorando, dominando repertórios, praticando e imitando o que lhe parece interessante nos artistas mais experientes, investe, ousa e transforma a sua maneira. Desde criança, o circense vai brincando, e já está se apropriando desse conhecimento. Seu aprendizado é geralmente testado, desde cedo, nas apresentações de números cômicos no picadeiro, um batismo de estréia, que já ocorre na presença de espectadores. Mas aquela idéia de ganhar um pontapé no traseiro e, de repente,

sem ter nada preparado, ter de enfrentar a platéia, tem um pouco de folclore, de lenda. O artista naquele momento não é totalmente cru, pois toda a vivência anterior foi uma preparação. Silva nos chama a atenção sobre essa aparente casualidade da iniciação circense:

Mais do que acreditar que isso aconteceu porque foram “sendo empurrados” para dentro do picadeiro, os nossos palhaços mestres, como: Piolin, Benjamim, Eduardo das Neves, Chicharrão, Carequinha, entre muitos outros; há que se considerar que eram, efetivamente, portadores de saberes herdados, observados, vividos, aprendidos de uma longa história de aprendizagem, vivenciada diariamente no circo. Engana-se quem acha que esta entrada “por acaso” é que garantiu a ação profissional desses artistas no picadeiro. O que se conhece dos personagens daqueles “mestres” é resultado de muito, mas muito trabalho, aprendizagem, observação, imitação, transformações ocorridas a partir daquele “primeiro empurrão”. (Silva, 2008: s.p.).

Geralmente, antes da iniciação, o clown/palhaço se serve de referência de um outro palhaço ou cômico – seja de dentro ou de fora do circo – que o inspira, instiga a ser palhaço, e essa aproximação ocorre por afinidade intuitiva, às vezes admiração, vias suficientes pelas quais se dão o aprendizado. Muitas vezes, esse palhaço mais experiente pode ser um ídolo, o pai, o tio, o palhaço mais velho do circo, que o influencia. O iniciante pode servir-se de uma *gag* bem conhecida do repertório, treiná-la para ir fazendo a sua adaptação. Às vezes, o começo se dá imitando trejeitos, figurinos e maquiagem que lhe servem como referência. Não há uma regra para esse convívio e para essa influência.

Foi interessante ver recentemente, no *Circo Fantástico*²⁵, em Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, o número anunciado como *Táxi Maluco*, em que o palhaço Cocacola atuava junto a umas cinco ou seis crianças-palhaços. No palco²⁶, víamos que elas tinham consciência dos espectadores, mas também estavam brincando, se divertindo muito²⁷. Em um dado momento, Cocacola perguntava sobre vários bichos para o clownzinho chamado Mixaria, que devia ter no máximo cinco anos de idade. Ele ia respondendo uma a uma às questões, até que Cocacola pergunta: “E o pintinho?”. O menino rapidamente baixa as calças e mostra bem rápido o pênis, dizendo “Aquiióóóóóóó!!!” e ri, gerando surpresa e riso geral da platéia. Era muito cativante o menino tapando a boca e saindo correndo. Vergonha cênica ou real? Ele sabia que tinha feito algo maroto, também tirava partido da cara de “anjinho loiro”, se divertia e atuava, como se nunca houvesse separação entre se divertir e atuar.

²⁵ O *Circo Fantástico* iniciou em 1995 na cidade de Ipuçu - SC. Hoje eles têm uma boa estrutura empresarial e familiar, apresentando-se por todo o país.

²⁶ Este circo usava o palco italiano em lugar do tradicional picadeiro.

²⁷ Duas crianças não-circenses da platéia eram convidadas a participar. A tensão destas no palco nos fazia perceber ainda mais o quanto as outras, circenses, estavam à vontade naquela situação.

Mais adiante, em outro número, o palhaço Cocacola se prepara para dar um concerto, e eis que entra um menino-palhaço adolescente por volta de uns 12 anos. Entrava com muito estardalhaço e barulho, andando com passos bem marcados por todo o palco, atrapalhando o concerto e saía. Dessa vez, não havia mais aquela natural complacência dos espectadores para com os artistas-mirins. O menino sentia que exigiam mais das suas atuações, entrava tenso e acabava forçando demais quase todas suas ações, fazendo muitas caretas, provocando quedas demasiadas. Mas, o que poderíamos esperar de um aprendiz que enfrenta o picadeiro tão jovem? Havia nele uma vontade notável de aprender o ofício, e isso era muito mais interessante do que qualquer coisa que tenha tentado fazer ali para que ríssemos. Também era notável um certo encanto e toda uma generosidade do palhaço mais velho com relação a ele. Uma cumplicidade que indica uma possível relação de aprendiz e mestre, ali, diante de nós, espectadores.

A primeira oportunidade de entrar no picadeiro geralmente é dessa forma, criança ainda brincando de atuar, ou por necessidade de substituir o antigo palhaço por motivo de doença, ou de ele simplesmente ter mudado de circo. Se está tudo em família, provavelmente o pretendente a clown se dá como no exemplo do Circo Fantástico, na vida e no picadeiro. Acontece, também, de algum outro artista ou funcionário estar simplesmente “sobrando por lá”, por ventura lesionado e impedido de executar números que exijam força ou destreza. No caso de uma emergência, se for necessário, ele passa a atuar como palhaço, como uma peça importante de uma engrenagem-circo que não pode parar, tal qual nos conta o palhaço Biriba, que antes era o Biribinha, durante a mesa de debates do *Anjos 5*:

Eu entrei nessa pra valer mesmo foi quando, justamente, eu tive que. Meu ato irresponsável – eu nunca falo que fui responsável, porque se fosse responsável eu não faria isso. Foi quando, da noite para o dia, em uma temporada lá em Xanxerê, Santa Catarina, deu um AVC no meu pai e eu tive que entrar. É tu. Bom, o que aconteceu? A comédia que eu estreei era em dois atos. Se vocês me perguntarem, até hoje, o que eu fiz no primeiro ato, eu vou responder ‘não sei’. Do segundo ato em diante, eu comecei a clarear as idéias. Eu comecei a encarar mais o público, a olhar, a procurar alguma coisa. Dali pra frente eu não parei mais, pintando a cara praticamente todas as noites. A temporada deu uma baixada, que é natural, porque eles estavam esperando o Biriba, daí entra o Biribinha (que na época eu era o Biribinha). Aí depois, com o falecimento dele, esperei mais um pouco, daí eu adotei como Biriba mesmo. (em *Anjos do Picadeiro*, 2006: s.p.).

A forma como Biriba conta sua estréia, vista por um olhar descuidado, pode de fato soar como se o palhaço estivesse despreparado naquele momento, mas vemos que se fosse

assim, ele não se tornaria o Biriba, e não buscaria com sucesso atender prontamente às exigências daquele público.

Após uma estréia ou iniciação, ou batismo de fogo, ou pontapé no traseiro para entrar em cena, ou o que quer consideremos como um *start* na vida/carreira de um clown ou palhaço é natural que, ao exercer dia a dia seu ofício, o artista vá descobrindo o seu corpo clownesco, suas *gags*, e, junto a isso, como parte de um jogo só, vá aprimorando a sua caracterização pessoal. Nessa dinâmica, vai sendo criada uma autonomia da figura, ocorre a descoberta da sua forma específica de trabalhar os números, tanto os clássicos, quanto suas variações e outras invenções que lhe caem bem com a maturidade, portanto é criador um repertório mais pessoal, através de uma técnica que será aperfeiçoada por toda a sua vida, enquanto exercer o ofício de palhaço ou cômico²⁸.

Podemos observar esse processo em três momentos de Grock, quando ele começou a atuar com Antonet. Inicialmente, por exigências de Antonet, Grock copiou o estilo de Little Walter que era ex-parceiro de Antonet, mas depois foi gradativamente impondo o seu modo próprio de atuar. Em imagem de cartazes divulgando o *Circo Medrano*, em 1908, vestia um figurino praticamente igual ao de Walter; em 1909, ele já se mostra vestido da forma como o conhecemos: usando um vasto casaco xadrez e o crânio coberto com uma simples calota de pano ou com um “traje de gala” apertado, típico de um *Augusto* concertista circense. Em 1913 Grock definitivamente vai adotar esses dois figurinos simples, variando apenas em algumas formas e tecidos. (Diercksen, 2000: 43; Pierre Robert Lévy In: Diercksen, *op. cit.*: 201).

Com relação à iniciação do clownear circenses e suas competências, o mestre Lecoq afirma que:

Na tradição do circo, o clown começava sendo um acrobata, malabarista ou trapezista, e depois, com o passar do tempo, não podendo mais realizar os números no mesmo nível de qualidade, ensinava-os a um jovem e tornava-se um clown. (Lecoq, 1987: 117).

Existem realmente alguns casos assim, como o de Nani Colombaioni, famoso clown italiano da família Colombaioni, descendente de atores que remontam à tradição dos saltimbancos da *Commedia dell'arte*. Nani acabou deixando de ser acrobata por limitações físicas após servir na Segunda Guerra Mundial. Assim como Nani, alguns circenses também iniciaram na arte do clown mais tarde, mas isso não é uma regra geral.

²⁸ Muitos circenses se referem ao palhaço também como cômico. É comum que se diga: “o cômico do circo é fulano”, ao invés de o “palhaço”. Mais um nome para a lista.

Albert Fratellini, Archille Zavatta e Charlie Rivel eram tão pequenos para acompanhar a rotina boêmia do circo que acaram dormindo enquanto teriam de aguardar em cena para execução de um número em que participavam. Vemos que não há um padrão, uma faixa etária certa em que os circenses passariam a se dedicar especialmente à palhaçaria. Independentemente de quando se começa a atuar como palhaço, são artistas que se apresentam das mais diversas formas. No circo-teatro, por exemplo, sabem fazer os diversos papéis das peças que compõem o repertório. São multitarefas, polivalentes, artistas completos para atenderem à multiplicidade do universo do circo. Arte, necessidade do espetáculo, vontade e outras habilidades se mesclam. (Kasper, 2004: 176).

O próprio Rivel nos conta em seu livro que, em 1899, com três anos de idade, iniciou-se, parodiando um atleta do *Circo Cagnac* que era muito forte, levantava grande peso e rompia correntes, se exibindo musculoso para o público. Ele o admirava, sonhava em ser tão forte quanto aquele atleta e, para um público imaginário, imitava o número, levantando pesos. Seus pais se divertiam muito vendo a imitação, principalmente o modo como ele limpava um suor invisível. Logo tiveram a idéia de apresentá-lo ao público em um número da paródia do atleta. O menino Rivel ficou tão contente, tão orgulhoso, que ensaiou bastante seu número. Seu pai o ajudou preparando os halteres de cartolina com escritos de 100, 200, 300 quilos... O curioso, diz Rivel, é que, se para o público era um número cômico, para mim tratava-se de algo muito sério. (Rivel, 1973).

Estudando a biografia e relatos sobre processos criativos como os de Grock, Rivel, Chaplin, Carequinha, Arrelia, vemos realmente que faz parte da formação do palhaço circense desenvolver várias habilidades que envolvam destreza, como malabarismo, acrobacias, equilibrismo, magia, tocar com maestria um ou vários instrumentos musicais. Ser palhaço, inicialmente, é só mais uma atividade, mas pode cedo, ou ao seu tempo, tornar-se a principal, utilizando-se de todas as demais. É parte de um treinamento dominar as artes circenses, obter destrezas corporais que não estão desconectadas da função cômica, mas preparam o corpo para uma atenção múltipla. Toda a destreza circense faz parte de uma cultura, de um conjunto bem mais complexo de saberes, que serão usados indiretamente na formação do palhaço, podendo também se transformar em alternativas de repertório, como temos a paródia acrobática, ou uma demonstração de virtuosismo do artista.

Já o chamado “curso de iniciação” ou “aprendiz de clown” ou “módulo clown”, em que consiste? Nos cursos de clown acontece uma vivência de jogos propostos para que os aprendizes possam experimentar estados de brincar prazerosamente, sentindo-se bobos, toscos, ridículos. Ao divertirem-se, divertindo os colegas, são descobertas ações,

possibilidades de *gags*, tudo a partir deste estado poroso, maleável, ingênuo, solitário e generoso. Na dinâmica das aulas, os próprios alunos treinam um olhar perceptivo para jeitos de clownear, exercitando-se alternadamente na condição de espectadores e de clowns, o que ajuda muito na percepção do que está ou não está funcionando no jogo dos colegas, como e por que, de uma hora para outra, essa condição pode ser revertida.

Quanto às confluências entre competências teatrais-circenses, podemos começar por um exercício comum na maioria dos cursos de clown. Considerado um dos principais desafios em meio ao processo de iniciação ao clown pessoal, este exercício é chamado popularmente de “picadeiro”. Para lembrar, ele é a transposição em exercício da primeira experiência, que levou Lecoq a descobrir seu método, quando um aluno deveria fazer rir todos os demais, que mencionamos no capítulo anterior.

O exercício chama-se popularmente “picadeiro!”; afinal, é fortemente inspirado na relação do clown da cena circense e o mestre de pista, o *Monsieur Loyal*. O mestre *Loyal* detém grande poder sobre os artistas cômicos, pois ele é o dono do circo para o qual trabalham, e realmente precisam provar que são bons, que desejam muito e merecem aquela vaga de emprego anunciada. No curso, essa relação se repete com o professor, e proporciona o enfrentamento direto do clown com: o poder, a sua própria crítica e a dos espectadores. O aluno tem vontade de obter sucesso, ser engraçado, experimentar isso através das suas tentativas, do fracasso, de como sobreviver a ele e usá-lo. É o momento de entrar ou não no estado clownesco, e jogar ou não com ele.

Assistindo a alguns cursos²⁹ de iniciação ao clown, pude observar que, no exercício do picadeiro, o professor ganha um poder de decisão quase que absoluto. Essa relação de poder do professor e submissão do aluno é um jogo importante, pois permite ao professor questioná-lo, provocá-lo com autoridade indiscutível. Nesse momento, tudo funciona a partir de uma confiança de que esse poder está a serviço do clown do aluno. Tudo é para ajudá-lo no processo de descoberta da sua comicidade.

Geralmente esses exercícios desafiadores e divertidos tornam-se experiências intensas, vividas pelos participantes. Todos, em certa medida, acabam se sentindo cúmplices nos seus processos de tatear o clown-pessoal. Entre farpas necessárias, a confiança e cumplicidade entre o professor e os demais colegas que estão “no mesmo barco”, praticamente todos viram um grupo coeso, unido. A participação ativa do grupo no processo criativo de cada um dos integrantes cria um vínculo, que não é apenas de colegas de um curso.

²⁹ Ana Wuo ministrou diversas oficinas em Porto Alegre, quatro destas (de 2001 a 2004) tive a oportunidade de produzir, divulgar e ser assistente.

E depois? O que ocorre ao final dos cursos? Vejo muitos perguntarem isso. Nem sempre há um novo plano de continuarem os trabalhos. Aos que ficaram mobilizados pela técnica do clown, que se sentem impelidos a continuar trabalhando nesta arte, resta criar uma abertura para a busca de novas referências para o clownear, novas trocas, novos rumos. Certamente um curso, que normalmente tem a forma de um “intensivo” de período reduzido, não vai dar conta de formar um clown. Lembro-me de Wuo ao colocar tal despreensão com clareza: “A iniciação é apenas um fiozinho de comicidade que vai ser puxado”. Havia ainda muito trabalho a ser feito, muita estrada para amadurecer: “primeiro nascer, depois engatinhar, só então é possível ficar de pé e começar a andar”, dizia Wuo (2000).

A continuação do aprendizado dos aspirantes a clown ou palhaço, circense ou teatral, vai se dar segundo sua intuição, observação, criatividade, experimentação e abertura ao improviso, a partir da relação direta com os espectadores, moldando a sua *performance*, aprendendo a modelar a sua figura cômica. Faz parte desse aprendizado colher momentos de sucesso e fracasso, às vezes com espectadores de diferentes culturas, por causa das temporadas. É interessante, por exemplo, conhecer antecipadamente peculiaridades de cada bairro ou pequena cidade que vai abrigar o circo, ou o grupo teatral, usando essas informações a seu favor na *performance*. Tudo é válido para “agradar”, e é disso que depende o sustento da família circense, assim como de qualquer grupo teatral clownesco que vive desta arte.

Para a formação da Ondina, por exemplo, foi possível continuar o trabalho com Wuo, investindo sempre nas mais diversas oportunidades de colocar o clown à prova para jogar com espectadores: fazendo uso das saídas de rua, visitando e apresentando-se em bares, em praças, escolas, passeando nas feiras. O lapidar da Ondina ocorreu “em relação”, experimentando *gags*, o tempo cômico, sentindo as reações dos espectadores de cada momento e local, sempre respondendo a elas, jogando a partir delas.

O clown em fase de crescimento tem cada vez mais necessidade de construção, inspiração e referências, podendo, obviamente, ser o circo um universo repleto de fontes de sabedorias e experiências clownescas. Na construção dos seus espetáculos, na criação e ampliação de repertórios, o circo também está presente na vida dos chamados “clowns teatrais” para se desenvolverem, se inspirarem na sua história, na força de seus grandes clowns, tudo é válido para criarem seu repertório, para uma boa *performance*.

Outra questão que podemos trazer à luz das confluências teatrais e circenses é a idéia de que as formas de iniciação por cursos ou embaixo da lona vão ocorrer em ordens aparentemente diversas: acontece primeiramente o estado de presença clownesca e, depois, a formação de um repertório, ou vice-versa. Digo aparentemente diversa, pois as ordens são

distintas somente em termos metodológicos. Nos cursos temos a idéia de que é proposto ao aluno primeiro o estado clownesco pessoal, para depois ir descobrindo o que fazer neste estado. Nos circos, parece acontecer diferente: antes vem aprender diversas habilidades e *gags*, para, com o tempo, descobrir-se cada vez mais particularmente (pessoalmente) executando o que quer que seja.

Se considerarmos que o tal estado que se desenvolve em um curso acontece em processo de trabalho prático com jogos, danças, vivências veremos que não há outra forma de encontrar o corpo, de fisicalizar uma figura, senão através de ações³⁰. Da mesma forma, o palhaço circense está em contato com o clownear do seu mestre desde muito pequeno, assimilando gradativamente o estado que vai sendo apropriado e conscientizado com a maturidade. Em ambas as formações, há a busca de um estado de jogo clownesco, onde não há separação entre estar e jogar.

No desenvolvimento profissional que vai se seguir posteriormente pelos clowns ou palhaços, essa aparente diferenciação nas ordens de ênfase de aprendizado - estado ou repertório - parece ficar ainda mais sem importância. O que adianta “ser” sem “ter o que fazer”? E a quem vai interessar um “fazer” sem a presença inusitada de cada clown? As fronteiras entre “o que fazer”, “como fazer”, ordens de aprender “antes” e “depois” são diluídas pela prática: o estado clownesco e o que é apresentado se fundem em uma presença em ação, mesmo que a ação seja apenas estar presente, tanto no circo, quanto no teatro.

Voltaremos novamente a essas questões de fronteiras no capítulo 3 quando tratarmos das permeabilidades desta arte

2.3. Confluências entre o Circo e o Teatro

É importante salientar que as relações de confluências entre o circo moderno (tradicional) e o teatro são anteriores ao que veremos como o chamado *Novo Circo* ou *Circo Contemporâneo*. Antes mesmo de Lecoq se interessar pela arte de clownear na sua escola, o grande mestre Jacques Copeau já se interessava pelos clowns para empreender a renovação do teatro de seu tempo.

Desde o final do séc. XVIII, o circo vem despertando o interesse de vários artistas. Dedicaram-se ao assunto Fellini, Charlie Chaplin, Os Irmãos Marx. No teatro, nomes como

³⁰ Ação é vista de forma ampla: não quer dizer que o clown age o tempo todo, que ele não pare, nunca pare, pois até mesmo a imobilidade pode ser considerada uma forma de ação.

Meyerhold, Appia e Copeau, teatrólogos do início do século XX, que investiam no rompimento com a cena realista, não negligenciaram a boa colaboração que o circo poderia dar nesse processo através do seu grande potencial anti-ilusionista. (Bolognesi, 2006: 09).

Copeau buscava exercícios que forçassem os atores a “abstrair todos os seus recursos como atores, a abordar um texto com humildade, pelo próprio texto, sem se valorizar nem valorizar o texto”. Queria ele “simplesmente o sentido, e a articulação correta, com uma inteligência temerosa”. Era uma proposta das mais difíceis, devido a toda uma tendência imediatista dos alunos de quererem impressionar o mestre. Para ele, seria suficiente “falar modestamente, já que temos tempo. *Tábula rasa* dos procedimentos prontos, ao alcance da mão, que tiramos da cartola do mágico”. (Copeau, 1979: 316).

Com esse intuito de renovação na forma de abordagem do texto teatral, Copeau foi se interessando mais e mais pelo circo, pelos circenses, e, em particular, pelos clowns. Não cansava de ir ao Circo Medrano assistir aos Fratellini, observando-os nos mais diversos aspectos. Assim Copeau se reporta em uma carta a sua mulher:

Gosto desses *clowns*, gosto da alegria de seus rostos, do divertimento deles com o que fazem, da graça ágil de seus corpos treinados, e de todo o seu porte quando voltam para cumprimentar, com a cabeça erguida, os olhos nos olhos do público, os braços levantados, as mãos abertas, dizendo “Aí está” com pequenos acenos da cabeça, que fazem os seus olhos astutos piscarem. (Copeau, 1979: 316-318).

Por fim, faz uma breve comparação entre os clowns circenses e os atores:

Apesar de tudo, porém, há neles um pouco de rotina, e sente-se que poderiam ser ainda bem mais extraordinários. Sua superioridade em relação aos atores de teatro reside em que são realmente uma confraria, uma corporação, pessoas que trabalham juntas e não podem passar umas sem as outras, os homens de um ofício difícil, e os artesãos de uma tradição viva. (Copeau, 1979: 316-318).

Copeau ainda acrescenta outro motivo para sua admiração: a humildade com que os clowns desempenham diversas funções com uma visão mais ampla do que aquela que envolve o espetáculo:

Humildade do papel de *clowns*: durante os entreatos eles servem as bebidas no bar. Terminado o seu número, os equilibristas da trupe, os acrobatas vestem o casaco azul e se tornam garçons. (Copeau, 1979: 319-321).

Podemos ainda comparar essa observação de Copeau com a de Appia a Jaques-Dalcroze, em junho de 1916:

Aquela circulação nos entreatos — que tanto desejo! — me lembra a dos *circos* — nas estrebarias —, e isso não tem nada desonroso — e isso sempre me pareceu de uma honestidade franca — que nossos teatros não têm! E depois ver se deslocando, como criado de libré, no circo, aquele (a Individualidade precisa) que se acaba de ver fazendo milagres... — eu ia ao circo para *isso*! Alguém se destaca do grupo — depois volta — para um número sensacional — depois torna a sair e entra — de libré — na *Comunidade*. É lindo! — Aí está o verdadeiro ator! Assim eu gostaria de ter sido! (Dalcroze para Appia em Copeau, 1979: 321).

Os mestres do teatro que queriam renovar o teatro se encantavam com o domínio técnico, com a precisão, dinâmica, simplicidade e humildade dos artistas clowns circenses. Isso servia de inspiração para a construção de suas escolas e de seus teatros, como foi o caso do *Vieux Colombier* de Copeau: “A área vazia da pista atormenta as minhas insônias”, com o projeto da escola pelo qual é “possuído, devorado”, confessa ele a Gide. “Já não durmo — estou convencido de que existe nisso uma grande coisa... Que me dêem os meios e prometo fazer maravilhas”. (Copeau, 1979: 322).

Na Rússia, por exemplo, o dramaturgo Maiakovski, colaborador de Meyerhold, escreveu diversas peças inspiradas na estrutura espetacular circense. *Mistério Bufo* e *Moscou em Chamas* foram algumas delas. Os movimentos de vanguarda estavam bastante empenhados em se distanciar do teatro naturalista e psicológico, que dominavam os palcos russos, no início do sec. XX.

Nesses movimentos de aproximações e confluências entre circo e teatro, também temos o circo encontrando no teatro diversas possibilidades de contribuição para seus espetáculos: esquetes, hipodramas e mimodramas faziam parte dos circos. A partir do teatro, o espetáculo circense podia contar com novas atrações:

O espetáculo consolidado por Phillip Astley em seu Anfiteatro londrino, em 1769, era composto, primordialmente, de números equestres, na modalidade volteio. Após a migração temporária de Astley para Paris, onde encontrou Antonio Franconi, um outro empreendedor de espetáculos de variedades, o espetáculo com cavalos foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *commedia dell'arte*, de amestradores de animais ferozes e selvagens, etc. (Bolognesi, 2006: 10).

No Brasil, por exemplo, tivemos - e hoje ainda temos - o circo-teatro. Diversas pantomimas compunham em destaque o espetáculo circense, embora a pesquisadora Hermínia Silva observe que “o conjunto que representava a teatralidade circense não chegava a ser considerado nem como representação teatral ou portando qualquer tipo de teatralidade”.

A pantomima, por exemplo – vista como uma exibição que “apenas divertia”, e que não “cumpria um papel civilizador como o teatro” – era enquadrado em tudo o que era marginalizado, pois misturava mímica, paródias, canto, danças. Saltos, mágicas, músicas clássicas com os provocantes e luxuriantes ritmos locais (lundus, maxixes, cançonetas). (Silva, 2006: 38).

Sobre o tratamento dado ao texto teatral pelos circenses, a autora explica:

Os textos que os circenses representavam eram produtos da transmissão oral, e anônimos frutos de adaptações de obras literárias ou dramáticas (incluindo os musicais). Eram montagens de difícil controle pelas autoridades competentes da censura ou mesmo pelos letrados. (Silva, 2006: 38).

Esses artistas, apesar de seguirem um enredo preestabelecido, no palco o texto acabava sendo alterado conforme improvisações que incorporavam os temas contemporâneos, costumes locais, mesmo no caso de eles usarem textos clássicos como *A Flauta Mágica*, *O Remorso Vivo*, ou *Cendrillon*. Tudo divertido para agradar o “respeitável público”.

Vimos que os palhaços circenses foram inspiradores para a busca de um novo teatro, de atores mais inteirados no processo teatral como um todo, comunicando com maior simplicidade junto aos espectadores. Também os circos, com seus espetáculos de variedades e atrações, mantiveram, desde seus primeiros tempos, um estreito relacionamento com o fazer teatral, especialmente aquele praticado nos tabladros de feiras, nos teatros ditos “menores” das feiras e dos bulevares.

Num contexto mais recente, de novas aberturas e permeabilidades entre áreas do circo, teatro, dança, música, vai surgir um novo movimento, que pode ser chamado de *Circo Contemporâneo* ou *Novo Circo*. Esse movimento começou no final dos anos 70, em vários países simultaneamente, como na Austrália, com o Circus Oz, em 1978, e na Inglaterra, com os artistas de rua fazendo palhaços, truques com fogo, andando em pernas de pau, e com suas mágicas.

No Brasil, a partir de 1970, houve uma reaproximação intensa entre teatro e circo, dança-teatro, teatro-dança, confundindo-se novamente as fronteiras entre estas artes numa atitude considerada bem contemporânea. Apesar do nome *Novo Circo*³¹, podemos dizer que não é novidade esta junção de circo e teatro, pois a teatralidade circense já estava presente nas pantomimas circenses, comédias de picadeiro e nas peças do circo-teatro. Neste *Circo*

³¹ Viveiros de Castro sugere que é mais interessante o nome Circo Contemporâneo, pois o nome não teria imbuído nenhum juízo de valores equivocados. Quanto a dizer Novo Circo, achar que ele é uma novidade que nega o antigo, o tradicional, ela disse estar cansada desta discussão que parece que nunca vai acabar.

Contemporâneo há a volta desta necessidade de dramaturgia: o espetáculo ganha um tratamento teatral através de um conceito dramático. Há uma linha narrativa que permeia a seqüência de números circenses com personagens que comentam estes números, além de uma concepção estética que unifica elementos distintos do espetáculo como figurinos, sonoplastia e iluminação. (Pimenta, 2006: 25).

Através do *Circo Contemporâneo* vai acontecer a reaproximação de artistas teatros, dançarinos e circences tradicionais. Esses encontros vão acontecer nos já mencionados festivais de palhaços e, mais intensamente, nas escolas de circo. Atualmente, as artes circenses também passam a ser estudadas/treinadas em escolas. Agora, os saberes circenses não são mais restrito às famílias circenses que vivem sob a lona, estão disponíveis também a um outro público novo e diversificado, havendo novas intenções para o aprendizado das técnicas circenses. Como disse Annie Fratellini, neta do famoso Paul Fratellini: “Para que uma arte sobreviva, ela necessita fazer escola”.

Na França, a primeira escola de circo é a *Escola Nacional de Circo* Annie Fratellini. A escola surge com o apoio do governo francês, em 1979. Ligados à escola ou não, começam a surgir na França vários outros grupos. No Canadá, os ginastas começaram a dar aulas para alguns artistas performáticos, e a fazer programas especiais para a televisão e em ginásios. Em 1981, criou-se a primeira escola de circo para atender à demanda dos artistas performáticos. Em 1982, surge, em Québec, o *Club des Talons Hauts*, grupo de artistas em pernas de pau, malabaristas e pirofagistas. É esse grupo que, em 1984, realiza o primeiro espetáculo do *Cirque du Soleil*. Em decorrência do grande sucesso no Canadá, eles recebem apoio do governo para a primeira turnê nos Estados Unidos. A segunda turnê, em 1990, é assistida por 1.300.000 espectadores no Canadá, e excursiona por 19 cidades americanas. (Torres, 1998).

No Brasil, a primeira escola que se instalou chamava-se Piolin, em São Paulo, no estádio do Pacaembu (1977). A *Academia Piolin de Artes Circenses*, apesar de apoiada pelo Governo do Estado, sem incentivos suficientes, acabou durando apenas três anos. Em 1982, surgiu a *Escola Nacional de Circo*, no Rio de Janeiro, Depois, vieram a *Circo Escola Picadeiro*, em São Paulo, e a *Escola Picolino de Artes do Circo*, na Bahia.

No mesmo período, segundo Viveiros de Castro³², ocorre, inicialmente no Rio de Janeiro, um novo movimento no teatro a partir do espetáculo *O inspetor Geral*, do Grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*. Os “alternativos” fazem grande sucesso e provam a viabilidade de uma nova estrutura de produção. Ousadia também dá lucro, e passa a ser possível viver de

³² Em artigo livremente inspirado no 1º *Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo*. Rio de Janeiro, publicado em 2003, organizado e editado por Viveiros de Castro e Libar.

teatro, com uma produção independente, cooperativada e solidária. Tanto que, no início dos anos 80, os maiores sucessos de bilheteria são espetáculos de grupo, e os prêmios oficiais reconhecem o talento de uma nova geração que chegava.

Foi a partir do sucesso do grupo empreendedor *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, cujo líder, Perfeito Fortuna, resolveu, em 1982, criar o *Circo Voador*. Viveiros de Castro nos conta:

Meninos, eu vi! Vi a lona sendo armada no Arpoador. O Circo Voador juntando rock, dança, teatro e circo. Manhas e Manias, Banduendes por Acaso Estrelados e os poetas do Beijo na Boca e Sem Vergonha, inaugurando, em 15 de janeiro de 1982, uma nova era na cidade. Caetano eufórico, feliz: "Este circo está lindo, tem tudo para levantar vôo...". E Perfeito Fortuna organizando, anárquica e amorosamente, a desordem criativa de toda uma geração. (Viveiros de Castro, 2003: s.p.):

A autora nos mostra esta conexão entre os movimentos de teatro e circo, se entrecruzando e misturando. Para ela, não é a toa que temos a inauguração do Circo Voador e sua efervescência exatamente no mesmo ano da primeira escola de circo oficial da América Latina, com os melhores professores recrutados entre os profissionais de circo de todo o país, e ainda munida de modernas instalações:

Orlando Miranda, presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas, comprou a briga e conseguiu: depois de anos de batalha, a Escola Nacional de Circo foi inaugurada no dia 13 de maio de 1982. Mas o que é que uma coisa tem a ver com a outra??? Teatro alternativo e a criação de uma escola para ensinar as milenares artes circenses??? Pois foi essa mistura de tradição e modernidade que acabou dando nestes grupos e artistas que fazem parte deste catálogo. E tudo começou no mesmo ano: 1982. (Viveiros de Castro, 2003: s.p.).

E o que se aprende nessas escolas, como funciona a formação dos artistas? O currículo da *Escola Nacional do Circo*, a única mantida pelo Ministério da Cultura, mistura aulas de malabares, acrobacias, perna-de-pau, dança e oficina de palhaço. Os treinamentos, de quatro horas diárias, estendem-se por quatro anos, e incluem conhecimentos teóricos de anatomia, história da arte e noções de segurança. "Estamos com cerca de 150 alunos. Já formamos mais de 220, dos quais uns 180 foram para companhias como *Cirque du Soleil*, *Marcos Frota e Beto Carrero*. Outros entraram em grupos como a *Intrépida Trupe*³³", diz Francisco Aramburu Filho, o Chicão, coordenador pedagógico. (Cozer, 2006: s.p.)

³³ A *Intrépida Trupe* foi criada após uma participação de vários artistas na Copa do Mundo do México. O grupo, quase em sua totalidade da *Escola Nacional de Circo*, mistura teatro e dança, com o humor de palhaços em números acrobáticos, realizando sempre criações coletivas, para as quais convidam profissionais da dança ou do teatro para a função de coreógrafo ou diretor.

Formados, os ex-alunos vão trabalhar nos circos brasileiros ou no exterior, ou formam grupos que se apresentam em teatros, ginásios, ruas, praças, galpões e outros espaços culturais alternativos. Atualmente, podemos destacar a *Intrépida Trupe*, os *Acrobáticos Fratelli*, os *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões*, a *Nau de Ícaros*, o *Circo Mínimo*, o *Grupo La Mínima*, o *Circo Escola Picadeiro*, *O Circo Zanni*, a *Cia Linhas Aéreas* e o *Teatro de Anônimo*, entre outros tantos, que formam o Circo Contemporâneo Brasileiro. Nesses grupos, repletos de atores teatrais curiosos e praticantes das artes circenses, temos releituras dos repertórios tradicionais feitas pelo *Circo Zanni*, os *Parlapatões* apresentando-se em salas de teatro fechadas, e outros experimentos diversos e híbridos que transitam pelos mais variados territórios, se adaptando.

Nesse reciclar das artes circenses, a partir do surgimento desses novos grupos e dessa nova organização do saber, Cozer vai nos chamar a atenção de que, apesar de toda a inovação, o Circo Contemporâneo acaba se organizando igualmente de forma familiar, similar ao circo tradicional³⁴, cumprindo o que chama de “carma circense”:

Seja como for, parece que os novos circos têm um carma a cumprir. Com menos de três anos de vida, o *Circo Zanni* acabou se tornando familiar. Os nove integrantes e a produtora do grupo são, na verdade, cinco casais. Maíra namora um dos colegas. "Ainda não penso em ter filhos. Mas outros aqui têm crianças pequenas, que estão sempre no picadeiro". (Cozer, 2006: s.p.).

2.4. Questão de Modas, de Inventar Modas

O circo tinha virado moda, agora todo mundo falava de circo, uma mania, toda referência é circo, teatro é circo, a música ao vivo no circo, o circo virou moda, esse espetáculo circense que nós estamos vendo hoje rompe com o passado, os palhaços não têm nada a ver com aqueles palhaços que apenas chutavam, os palhaços de hoje são palhaços que desenvolvem a mímica, que desenvolvem o canto, que tocam, que representam, são palhaços atores, cantores, compositores, são palhaços autores de peças teatrais e é um absurdo porque agora essa coisa do circo está invadindo tudo o que é espaço.

Qualquer um de nós diria que essa reportagem é completamente atual, mas ela é de um jornalista chamado Joaquim Lusório, de 1913. Silva, compondo a mesa de debate do *Anjos 5*,

³⁴ Segundo Viveiros de Castro (2007: 217), os circos tradicionais continuam vivos, e bem vivos. Não há estatísticas muito confiáveis sobre quantos estão em funcionamento no país. “Tem quem diga que existam apenas 200 circos, e há quem acredite”. Além dos circos grandes, é importante considerarmos os milhares de circos pequenos, “uns com lona novinha e outros nem tanto, alguns até caindo aos pedaços, todos espalhados por todo esse imenso país”.

nos diz que os espectadores daquela época estão assistindo a um circo aos moldes do circo-teatro de Benjamim de Oliveira, “que seria o nosso representante mor do que temos hoje como novo circo”. “Como não virar moda?”, provoca a autora.

Segundo o *Dicionário Houaiss*, temos como definição de moda: “Estilo predominante no modo de vestir, viver, falar etc.”. As modas vão e voltam, são lançadas, relançadas, coexistem, se ramificam, enfraquecem, desaparecem. Abordamos aqui uma visão de moda que perde a conotação negativa de frivolidade, futilidade, de efemeridade costumeira. São independentes de juízos de valores, nem são boas, nem más, *a priori*. Apenas modas que geralmente acabam influenciando o ambiente, dinamizando a arte clownesca, em determinados tempos, como sinal de vida.

No entanto, nem todos reconhecem a importância de considerar as modas, seus espaços e sua dinâmica de contagiar o mundo dos palhaços, dos clowns. Sabemos que alguns autores acabam caindo na tentação de forjar um evolucionismo nas tendências distintas de clownear. Nessa visão linear, teríamos “as novidades” clownescas substituindo “as antigas” palhaçadas, o que colabora com a tal diferenciação.

Essa mesma tentativa de forçar um evolucionismo inexistente, de querer simplificar um processo bem mais permeável e complexo da arte clownesca, é, segundo Viveiros de Castro (2007), o problema típico de alguns autores que repetem, sem ao menos questionar, alguns dos equívocos do pesquisador francês Tristan Rémy. O estudo de Rémy é importantíssimo, e seu mérito é indiscutível, mas erra ao traçar uma evolução linear da arte do palhaço. Supondo que isso fosse possível, Viveiros de Castro nos diz como aconteceria na evolução dos tipos clownescos, por exemplo:

No início, teríamos apenas o *clown* acrobático que fazia sua graça, arremedando os números circenses. Depois, envolto numa lenda ridícula, surge o *augusto*, palhaço de nariz vermelho, paletó folgado e imensos sapatos. Então, eles formam uma dupla, onde no começo, quem mandava era o branco – autoritário e cruel -, exibindo-se no picadeiro com seus trajes majestoso, repletos de bordados de paetês e lantejoulas. O pobre *augusto*, que também pode ser chamado de *tony* ou *excêntrico*, sofria na mão do *clown*, mas pouco a pouco, assume o picadeiro e joga para longe o velho branco... Hoje estaríamos vivendo o reinado absoluto do *augusto*, depois da queda irremediável do *clown* branco. (Viveiros de Castro, 2007: 66).

E, a partir disso, a autora conclui:

Esse esquema simplifica de maneira quase infantil uma complexa alternância e misturas de tipos, figurinos e comportamentos, que repetem esquemas milenares e transformam, com talento e

imaginação, antiqüíssimas piadas e situações, renovando-as e deixando-as vivas como se novas fossem. (Viveiros de Castro, 2007: 66).

Viveiros de Castro diz acreditar que Henry Thetard, no seu livro memorável *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, chega mais perto da realidade, ao apontar tipos diferentes de palhaços que viraram moda. “Um artista genial cria um tipo tão original que se destaca de todos os outros e logo passa a ser imitado, criando uma espécie de estilo, um palhaço da moda”. (2007: 68).

A moda dos palhaços/clowns de circo produziu por anos - segundo necessidades do espetáculo e conforme a aprovação dos espectadores - diversas *gags*, números, tipos de maquiagem, figurinos, formas de apresentação em dupla, trios, a figura do clown *Branco*, do *Augusto*, do *Tony* ou *Tony de Camerino*, do *Cômico*, etc. Bastava que um inventasse algo que funcionasse e, pronto, havia centenas que se inspiravam e passavam a usar. Em geral, tudo o que era lançado nos famosos circos europeus, se repetia nos outros circos, que, por sua vez, adaptavam as “novidades” conforme suas necessidades e capacidades, sempre atentos ao gosto local dos países visitados, das cidades anfitriãs. As “modas” circenses vão acontecer à medida que tais tendências vão sendo adotadas, ganham aprovação dos espectadores, consolidando-se como sucesso. Se a moda durar o suficiente, ganha *status* de tradição.

A prática do clown atuando em duplas, por exemplo, teve a sua consolidação a partir de um Clown *Branco* e um *Augusto* com *Footit* e *Chocolat*. Conforme Tristan Rémy, *Footit* e *Chocolat*, que são, respectivamente, o inglês Tudor Hall (1864-1921) e o cubano Raphael Padilla (1868-1917), estão entre as duplas pioneiras ao se constituir não apenas para uma entrada, mas como uma equipe feita para durar, com repertório próprio. Ambos iniciam uma nova era da história do circo, e até eles se apresentarem no *Nouveau-Cirque*, o clown não tinha como costume ter um parceiro fixo. O *Augusto*, sempre disponível, e o clown sempre soberbo, agora são parceiros habituais. Começa assim a história do clown inseparável do *augusto*. (Rémy, 1945: 101-103).

Outra “moda” lançada foi a dos habilidosos *Irmãos Fratellini*, que formaram um trio iniciado em 1909, gerando entusiasmo por mais de trinta anos. Era composto por três dos quatro filhos de Gustave Fratellini: François (1879-1951), Paul (1877-1940) e Albert (1885-1961), que acabaram tornando mundialmente conhecidas as “entradas” com três clowns. A explicação vem da simples necessidade: como eram três irmãos e queriam trabalhar juntos, adaptaram números clássicos de duos para trios, da forma como mais lhes conviesse. Pelo

sucesso alcançado por eles, os trios passaram a ser adotados em diversos outros circos pelo mundo. (Lévy, 1997: 19-20).

Também não poderíamos deixar de citar o clown que lançou o que poderíamos chamar de “a moda das modas”, Joey Grimaldi. Filho e neto de saltimbancos, Grimaldi trabalhou na pantomima inglesa e, sendo dotado de grande capacidade de domínio do tempo cômico, ele vai influenciar muito a atitude, a maquiagem nas cores preto, vermelho e branco, as vestimentas largas e estampadas que, até nossos dias, são associadas ao clown/palhaço. Ele foi tão importante que seu nome *joey* virou um sinônimo de clown.

Grock, Rivel, Slava, Os Trapalhões, Os Três Patetas, Jerry Lewis, Chaplin, Buster Keaton, todos eles já inspiraram modas, influenciando até hoje diversos clowns e palhaços. Com suas propostas estéticas, métodos, características, efeitos nos espectadores, vemos todos estes e tantos outros causando diferentes reverberações nos clowns-palhaços contemporâneos, fazendo admiradores, inspirando procedimentos que, às vezes, são bem apropriados, outras vezes, somente imitados, repetidos incansavelmente ao longo de muitos e muitos anos, por gerações. Mesmo involuntariamente, um bom clown acaba fazendo escola, mesmo que não crie uma instituição de ensino, que não ministre oficinas. Basta que ele se apresente, seja devidamente observado, faz escola, cria mesmo sem querer uma nova moda. Ondas que vêm, tomam seu tempo e passam.

A partir dessa concepção de moda, podemos compreender algumas desconfianças que seriam mais taxativas, colocando a moda pelo prisma somente negativo e relacionando-a aos cursos de clowns invadindo os territórios da tradição circense, vista como fixa, imutável, “autêntica”, “original”. No entanto, as modas sempre existiram, ao menos desde que clownear virou profissão. Jeitos e tendências de formas de clownear foram constantes, inclusive vimos que uma grande parte delas se propagou nos circos.

Na tradição, como vimos há pouco, existe a coleção de diversas modas circenses, na qual podemos usufruir maravilhosas histórias e repertórios inesgotáveis de *gags* repetidas e desenvolvidas por diversas gerações. Lá, o palhaço encontra o reconhecimento profissional, ganha fama popular. É no circo que sabemos de vários dos momentos gloriosos do clownear. Mas isso não é motivo para tornar a tradição intocável, na medida em que a vemos como cultura viva, popular e pulsante, ela própria abarcando um universo afetado por várias modas. Poderíamos dizer, com todo o respeito, que as inúmeras tradições nesta perspectiva também são modas complexas, potentes, que duraram por anos, ganhando respeitabilidade por todos os anos e estradas percorridos. A “tradição do palhaço” pode, aqui, ganhar um contorno mais plural, dinâmico, mutável e humano, principalmente se subtrairmos da idéia de tradição aquele

ar pesado, pomposo e respeitoso demais. Por que tanto peso nesta onda viva já tão povoada de uma multiplicidade de saberes, linguagens artísticas, microuniversos variados?

Moda e clowns-palhaços sempre estiveram juntos em uma relação bastante complexa de paixões por estilos, escolhas de vida. Dizer que o clown *Branco* foi destronado pelo *Augusto*, que os clowns teatrais vieram em substituição aos palhaços circenses, é simplificar demais os movimentos clownescos, os constantes contágios entre os tipos, a ponto de perder a coerência. Essa relação complexa pode ocorrer harmonicamente, em atritos, fricções, e também através de trocas bem produtivas. Como hoje vemos acontecer o tempo todo nas escolas de circo, no circo social, nos circos sem lona, no chamado *Circo Contemporâneo*, e em várias outras novas tendências de palhaçar, de combinar jeitos de clownear.

2.5. Politicamente Permeável

Será que ser “mais político” ou “menos político” vai depender do quão claros são os comentários políticos na *performance* de um clown/palhaço? Não é tão simples falarmos da força política do clown. Ela não é inerente a um espaço, não está no circo, nem no teatro, mas na forma dos clowns se relacionarem com estes espaços, como interagem com os espectadores, como lidam com as questões de poder.

Para Leo Bassi, por exemplo, os palhaços de circo não tinham mais a força política que ele queria para aprender o seu clownear. O circo teria virado um espetáculo apenas para crianças, não teria mais a mesma representatividade na sociedade contemporânea, então ele foi para as ruas. Mas o fato deste ser o caminho dele, não significa que o palhaço de circo da atualidade, ou aquele que usa a vestimenta e as roupas mais tradicionais, não tenha uma atuação política, não possa criar alternativas para colocar seu comentário ou sua crítica, se quiser. No capítulo anterior, seção 1.4, “desconfianças mútuas”, Bolognesi diz que a força política do circo estaria no comportamento mais irreverente bufonesco, grotesco. Mas estaria tal qualidade restrita ao tipos *Branco* e do *Augusto* do circo, um sendo a representação do chefe reacionário, o outro do subalterno, do empregado burro, submisso e coitado. Então, se não falar diretamente da política imperialista americana, como é o gosto de Bassi, ou se não atuar marcadamente como um clown *Branco* ou um *Augusto*, ao estilo circense, não temos um trabalho de força política do palhaço?

Para ser político, fazer política, não é preciso que se esteja ligado diretamente aos partidos, às instituições, às estruturas de governos. Para Deleuze e Guattari, as políticas se

constroem a partir das linhas do desejo, seus desenhos, movimentos, suas qualidades, planos, territórios que podem ser visíveis ou não. Para eles, são dois os tipos de políticas: a macropolítica e a micropolítica, e, apesar de ambas acontecerem em planos distintos, serem diferentes entre si, são, ao mesmo tempo, coexistentes, permeáveis, simultâneas e interdependentes. A pesquisadora Suely Rolnik nos explica esses dois planos; sobre a “macropolítica” ela diz:

“Macro” é a política do plano concluído pela terceira linha, plano dos territórios: **mapa**³⁵. No mapa delinea-se um encontro dos territórios: imagem da paisagem reconhecível a priori. **O mapa só cobre o visível. Aliás, de todo o processo de produção do desejo, só nesse plano há visibilidade: é o único captável a olho nu. Também só neste plano é que a individuação forma unidades, e a multiplicidade forma totalizações.** (Rolnik, 2006: 60 – *Grifos da autora*).

Poderíamos dizer que Bassi age num plano macropolítico quando, por exemplo, em seus espetáculos, critica explicitamente a política imperialista norte-americana, explode latas de coca-cola, ou então, pede a um rapaz da platéia que veste uma camisa *Nike* que lhe dê permissão para recortar o logotipo, deixando um buraco na mesma.

Ainda Rolnik, sobre a “micropolítica”:

“Micro” é a política do plano gerado na primeira linha: cartografia. [...] Há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; *lista de afetos* não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo. O que temos aqui são: *artigos indefinidos* não atribuíveis a qualquer espécie de unidade individual, *mas que nem por isso são indeterminados* – eles correspondem a singularidades; *verbos no infinitivo, mas nem por isso indiferenciados* – eles marcam processos, devires; *nomes próprios não de sujeitos, pessoas ou eus, mas de operações estratégicas* do desejo na *matéria não formada* das intensidades. (Rolnik, 2006: 60-61 – *Grifos da autora referem-se às citações de Deleuze*).³⁶

³⁵ Um aparte sobre questão de nomenclaturas: Rolnik, quando fala em “mapa”, se refere à imagem de um todo fixo, diferentemente da “cartografia”, que seria o desenho da paisagem em constante alteração, conforme linhas mais primárias do desejo. Para Deleuze, no entanto, “mapa” é o que Rolnik chama de “cartografia” e “delcalque” é que ela chama de ‘mapa’.

³⁶ Segundo Deleuze (1998: 08), “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar”. Segundo François Zourabichvili, em *Vocabulário Deleuze* (2004: 24-25), “Todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x’, ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y’”. Deleuze e Guattari insistem constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria: x não “se torna” y (por exemplo, animal) sem que y, por sua vez, venha a ser outra coisa (por exemplo, escrita ou música).

Ocorre que as macropolíticas estão permeadas de micropolíticas; aliás, são micropolíticas e seus arranjos que vão constituir uma macropolítica. Da mesma forma, não há micropolítica solta de uma influência macropolítica, ela é real, apesar de não constituir territórios visíveis; ela é, geralmente, afetada, por vezes, conduzida, por outras, até suprimida por tais territórios, em caso de uma ditadura, por exemplo. São terrenos distintos, mas interpermeáveis.

Vejam a coexistência dessas políticas usando como exemplo o que nos faz rir do palhaço Chaplin. Embora não tratemos do riso neste estudo, rimos muito da cena do filme *Tempos Modernos*, quando Chaplin pega a bandeira do Movimento Comunista somente por curiosidade e, então, chega a polícia e o prende, acusando-o de ser um líder da greve em questão. Por que rimos disso? A cena não é política apenas pelo tema. Na desatenção de Chaplin, que não vê exatamente o que está acontecendo, vemos a mesma questão com ênfase triplicada: rimos ali não só da opressão do capitalismo, da opressão dos movimentos políticos em geral, mas também da opressão de quem não tem ou não quer tomar uma posição política frente a essas macroestruturas. Todos nós temos nossas posições e nossas indefinições. E rimos de todas essas mesmas políticas que, no nível “micro”, também permeiam nossa vida cotidiana, nossa intimidade, nossos afetos, nossos medos. E todos os motivos não se excluem mutuamente, e estão presentes no fluxo de uma mesma risada.

Considerando clowns/palhaços como criadores de novas possibilidades de vida, modos de existência que questionam os valores estabelecidos, Kasper vai trazer um olhar interessante sobre a questão da política, enfatizando o que entende por um papel político de um clown:

O seu papel político não se restringe a um discurso político ou a uma temática política. Existem várias maneiras de se entender esse papel político. Podemos ver o palhaço como transgressor por fazer piadas com conotações sexuais, por brincar com partes genitais do corpo, realizar ações culturalmente consideradas obscenas, transgredindo assim padrões morais; podemos considerar o mais político dos palhaços aquele que, didaticamente, apresenta a defesa de uma bandeira política do momento no qual atua: contra ou a favor de algo. (2004: 41).

E nos chama a atenção para o campo da micropolítica, sem as grandes bandeiras políticas:

Existe todo um campo da micropolítica no qual o palhaço pode atuar. Um plano político sutil, no qual ele pode questionar não um autoritarismo presente nas instituições como, por exemplo, partidos, família, Estado, mas denunciando o pequeno fascista que habita em cada um de nós, atuando nas esferas políticas menos óbvias. (2004: 41)

Por fim, exemplifica de que forma poderia ser explorada a atuação do clown/palhaço **nessa** micropolítica:

O palhaço pode mostrar o jogo que envolve disputas em torno do exercício cotidiano do poder nas relações diretas com o outro, as pequenas trapaças, os blefes, uma infinidade de truques, de disputas, que mostram o nosso ridículo, as nossas vaidades, como quando se quer sempre ter razão, as autoridades às quais se apela para sustentar o orgulho de quem não sabe “engolir a bola”. Nestes casos, talvez, dependa mais da leitura do espectador, do modo como este apreende ou não tais dimensões políticas. Talvez seja mais fácil apreendermos o político ali onde escapa da nossa responsabilidade, do nosso domínio, nas esferas macroscópicas. (Kasper, 2004: 41).

Outro exemplo que envolve um plano micropolítico do clown/palhaço aconteceu comigo durante o espetáculo *Composto Riso-tônico de Palhaçada*, da *Cia Ondina & Tufoni*. Ao apresentarmos o espetáculo, de repente, uma mãe com mais duas crianças saíram num determinado momento do número “*Streep-tease-clownesca*”. Ela estava brava e um pouco alterada e, ao sair da sala, disse à coordenadora do espaço que “aquilo” se tratava de uma “erotização exacerbada”. Ela havia visto apenas o início do número, quando chegamos dançando a música tema do filme *A pantera cor-de-rosa*, justificando sua opinião baseada em apenas poucos segundos, e disse à coordenadora: “eu nem quis esperar para ver aonde aquilo poderia dar!”.

Depois, quando estávamos quase prontos para irmos embora, a coordenadora nos repassou o ocorrido. Pensando sobre como agir - com certa pressão da coordenadora da sala sugerindo que talvez “pudéssemos tirar o número” - chegamos à conclusão de que o que fazíamos ali era exatamente o contrário do que aquela mulher estava falando, ninguém ali estava fazendo apologia à erotização, mas seriamente ridicularizando os clichês da erotização que estão presentes o tempo todo na mídia, no cotidiano de adultos, e também de crianças. Ao questionar algumas pessoas que já haviam assistido, chegamos à conclusão de que nesse número há também uma dubiedade: nós nos colocamos idiotamente sensuais e/ou apenas bonitos, de forma que são permitidas ambas as leituras, dependendo dos conceitos já formulados pelos espectadores. Um adulto entenderia facilmente uma brincadeira que se vale da erotização, pois conhece a referência da música, entende que se trata de uma *streep-tease* de palhaços. Uma criança pequena que não tivesse as mesmas referências veria apenas uma competição de qual dos clowns dançaria melhor, qual teria o biquíni mais bonito, quem dos dois, Ondina ou Tufoni, seria considerado o mais querido e gracioso perante os espectadores. Apenas isso.

Nessa experiência descobrimos que, para algumas pessoas, não há mais espaço para jogar com a ambiguidade do palhaço. A tal mãe ficou tão empolgada por identificar o ingrediente “erotização” no nosso espetáculo, que esqueceu de ver ou de esperar para ver de que maneira estávamos jogando com a tal “erotização”. O clown/palhaço traz isso o tempo todo, pondo em xeque, colocando-se em xeque, ao enfrentar/provocar as tais posturas rígidas.

O espetáculo, no entanto, seguiu temporada com a apresentação desse número, com uma atenção especial da nossa parte, cuidando para deixarmos o mais claro possível que não havia qualquer “sensualidade real” naquele número, que não passava de uma competição idiota e ponto. Estávamos nós ali no fio da navalha afiadíssimo, entre o respeito por um público repleto de crianças e a irreverência de não abrirmos mão do número.

Transgredir vai depender muito mais de como o clown-palhaço consegue trabalhar comicamente a irreverência com aquilo que o incomoda, o apaixona, o move. Naquele momento, nossa política foi encontrar uma forma de continuarmos nosso espetáculo, apresentando nosso número em defesa da irreverência, da dubiedade, da brincadeira ante os clichês, mesmo com o risco de nem sempre sermos bem compreendidos. Sentimos isso como se fosse a defesa da sobrevivência do próprio direito de clownear.

São diversas as habilidades de um clown para lidar com o tão mencionado entrave contemporâneo: o já referido enquadramento social no que é considerado “politicamente correto”. Por vezes, pode ser coerente, interessante ou mesmo lucrativo, reforçar, ao invés de afrontar tais “normas”, fazendo um papel de educador, mas, nem por isso, perder a sua irreverência em outros quesitos e brincadeiras.

O falecido palhaço Carequinha já dizia “o bom menino não faz xixi na cama, o bom menino não faz mal-criação, o bom menino vai sempre à escola, e na escola aprende sempre a lição”. Por ser educativo e procurar pregar as boas maneiras à criançada, Carequinha não deixava de ser um bom palhaço, carismático. O seu programa infantil da televisão era divertido e bastante assistido pelas crianças. Inteligentemente, ao mesmo tempo ganhava a aprovação dos adultos, pela alegria e pelas mensagens educativas.

Não menos importante, o palhaço pode ser transgressor em relação a sua própria forma de ver, encarar os “lugares comuns”, os “pressupostos dados” da sua arte. Possolo nos mostrou isso na forma como brincou de atacar no seu famoso manifesto. Por que sermos corporativos, não colocarmos a nossa própria arte “na roda”? Por que aceitarmos que o palhaço de circo tem de ser mais para “fora”, extravagante e escatológico? O clown teatral tem de ser mais delicado, lírico, bobinho? Por que atuar na rua é ter de fazer gestos mais amplos, “tudo grande”, amplificar a voz sempre, pensar que pode trabalhar com baixos

orçamentos? Onde estão as surpresas dentro da própria composição da arte para que esta transpasse aos espectadores? Elas estão em tais visões estereotipadas que, por vezes, os próprios artistas adotam. Se um tipo - o palhaço de circo - é taxado disto, o outro - clown de teatro - é taxado daquilo, onde fica o direito ao poder político das ambigüidades desconcertantes inerentes aos clowns/palhaços mais interessantes?

Agir politicamente não está associado a um espaço ou a um jeito específico de clownear, mas às relações que se criam. Qualquer clown/palhaço tenta, busca e escapa às tiranias, que hoje podem se travestir de tantas formas, ter muitas caras diferentes, às vezes, até bonitas. A força não está nos tipos clownescos, na sua fixidez, mas no jogo, na forma como estende aos espectadores a sua relação com seus parceiros, sua arte, seu mundo. Pensar dessa forma não significa psicologizar a figura ou o trabalho do clown/palhaço, mas não ver o poder, a política apenas das tipologias ou possíveis caracterizações, que nem por isso deixam de ter sua importância. Podemos, ainda, entender, aqui, as caracterizações, os tipos, as poéticas e as inúmeras qualidades distintas, como concretizações imprescindíveis que constituem um campo “macro” visível da construção do palhaço. No entanto, tudo isso só faz sentido, se completa, e só existe em contato com o estado disponível ao jogo, com a escuta, com as linhas invisíveis de relações entre o clown e o público, que constituem o campo “micro”. Nessa percepção, temos um clown/palhaço que é inevitavelmente político e politicamente permeável.

2.6. E os Clowns e Palhaços Rueiros, Ciganos e Mambembes?

Chegou o momento de escaparmos da dualidade que se reservava até aqui aos palhaços de circo e de teatro. E os rueiros? Vamos abrir, portanto, as vias de acesso para outros modos e espaços de clownear. Referimos-nos aos clowns-palhaços de rua, aos nossos saltimbancos, aos charlatões, aos prestidigitadores, falastrões, ciganos, a todas essas figuras clown-palhaças, cujas contribuições para esta arte são enormes. Vimos o quanto essas figuras são pouco consideradas em historiografias, que não adotam como critério importante a diversidade.

Chegam agora, tomando o espaço-texto, os rueiros, mambembes, rebeldes, excêntricos, errantes, à arte que estamos tratando. Bem-vindas sejam essas outras figuras excêntricas, convocadas para permear neste momento o trabalho.

Clown palhaço de rua, na rua. “Rua”, do latim *ruga*, que é caminho, sulco. Podemos entender por ruas as trajetórias cavadas no chão, por pés que várias vezes trilham trajetos coincidentes, caminhos recombinados, sobrepostos em tempos distintos, seguindo diferentes direções, se entrecruzando, trilhos de uma vida. Ruas, como rugas da expressão na pele do rosto, intensas rugas, como dobras que se repetem até deixar suas marcas, vincos móveis da máscara-pele. Enfim, ruas-e-rugas como marcas da experiência acumulada, anos de estrada, e boa parte de uma vida vivida nas surpreendentes... ruas³⁷.

Viveiros de Castro destaca da seguinte forma a arte da palhaçaria rueira:

Abrimos aqui um parágrafo especial. Momento de homenagem a um ícone dos anos 80, alguém que transformou para sempre o conceito do que é um grande artista. Vamos pôr seu nome em maiúsculas, e tirar o nosso chapéu em homenagem ao TIGRE. (Viveiros de Castro, 2003: s.p.).

É muito raro sabermos das façanhas dos artistas de rua nos livros sobre a arte do palhaço: então topamos com as proezas do Tigre, um artista de Rua, figura popular que a autora orgulhosamente apresenta como “completo, sublime”. O Tigre tinha um domínio notável sobre os espectadores, tinha a agilidade e a picardia de um charlatão medieval, que consiste em entreter uma platéia de passantes, de paralisá-los por horas a fio, de manter a energia da roda que lhe foi passada nessa corrente mágica que atravessa os tempos, capaz de fazer de um simples artista brasileiro do final do século XX um herdeiro direto de Tabarin³⁸, artista de rua do século XVI.

E quais seriam as competências desses artistas? Tigre era um pirofagista, um engolidor de fogo, mas as suas proezas com o fogo não tinham a menor importância para os que paravam para assisti-lo. Como todo bom artista de rua, seu espetáculo não era a demonstração de perícia em alguma atividade específica, mas a sua grande habilidade em nos manter ali, completamente absortos na roda, atraídos pelo magnetismo do artista que nos entretinha com piadas improvisadas na hora, comentários de ocasião e... a promessa de que, em instantes, todos veríamos alguma coisa absolutamente nunca vista, totalmente inesperada.

Iguais ao Tigre, há vários artistas espalhados pelas praças, parques e ruas do Brasil. Em Porto Alegre, por exemplo, temos O Homem do Gato, artista de rua que atua praticamente todos os domingos no Parque da Redenção. Na sua *performance* mais conhecida, e que lhe

³⁷ Na Roma Antiga, as ruas tinham a função primária de servir como canais de escoamento das águas das chuvas e das águas-servidas. Subsidiariamente, as ruas funcionavam também como via de circulação. É interessante notar que, em espanhol, a palavra que se fixou para designar rua é *calle*, que tem a mesma etimologia da palavra portuguesa “calha” - cuja origem é o latim *canalis*, que vai dar em “canal”, “cano”.

³⁸ Antoine Girard, o Tabarin, passou para a história como o exemplo de palhaço ajudante de charlatão.

rendeu o apelido, ele leva nas costas um saco com um suposto gato. Com um apito, ele faz os sons, as falas, os gritos do gato que reclama, chora, grita, provoca os passantes e espectadores. Ao final, além de passar o chapéu, o artista ainda vende os “apitos do gato”.

Feliciano Falcão já é conhecido como O Homem do Gato há algumas gerações. Assim como o Tigre, são artistas que fizeram e fazem história, mas uma história pouco ou nada contada nos livros, na mídia. Também estes não falavam dos ciganos, dos funâmbulos, dos errantes, dos saltimbancos, dos prestidigitadores e de toda a sorte de artistas que trabalharam e ainda trabalham nas ruas. Como diz Deleuze:

Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história. (Deleuze, 1997: 17).

Esses artistas têm, geralmente, uma grande variedade de números no seu repertório, sabem segurar o público, preparar os momentos de surpresa como ninguém. Num instante, podem parar uma ação e focar um casal, se aproximar da moça e perguntar: “A bunda dele é cabeluda?”, deixando a moça constrangida e atônita, gerando risos e mais risos a sua volta.

Com uma presença clown-bufonesca malandra e “descolada”, própria da rua, alguns artistas alcançam popularidade através de um talento notável que nem sempre é reconhecido. Mas, quem melhor do que os espectadores, comparecendo, se divertindo, aplaudindo esses artistas, que apresentam três sessões seguidas em um mesmo dia, para legitimá-los? Eles funcionam com a experiência de milhares de apresentações, sessões e mais sessões, que poucos grupos ou artistas que estão habituados a outros espaços tiveram a oportunidade de realizar.

Mais do que quantidade e qualidade, nas suas *performances*, eles conquistam uma relação com os espectadores das cidades e comunidades onde se apresentam seguidamente. Tornam-se figuras populares, queridas por muitos também: quem não viu, quer ver, quem já viu, às vezes, quer ver de novo como vai ser feita a mesma coisa, de um modo diferente. É como se não pudéssemos abdicar da rotina de assistir a algo que sempre encontra um jeito de surpreender. Por que discutiríamos se o Homem do Gato é um clown/palhaço se, além de tudo isso, ele mesmo, num folheto, se apresenta como: “Homem do Gato (The Catman) Ator/Humorista, Mágico, Palhaço, Palestrante Motivacional, Locutor e Apresentador de Shows”. Palhaço é só uma das facetas de Falcão. Segundo Ana Wuo, nas “saídas de clowns”

que ela conduzia, quando se encontravam na rua, ele sempre perguntava se os palhaços queriam entrar na roda para fazerem alguma participação.

Lembro-me de uma das divertidas “saídas de clowns”, indo ao centro da cidade, ao mercado público. Foi quando, de repente, ouvi a música *Solo le Pido a Díos*³⁹, letra e música do argentino Leon Gieco, tocada por uma família de peruanos, artistas de rua. Em punho, eu tinha uma rosa branca que uma senhora da floricultura me presenteara... E lá estava a Ondina, de microfone-flor, bancando a *rock star*. Ela foi se enturmando com os flautistas, passou por entre os equipamentos de som, e pulou para o centro da roda, dublando a música. A partir daí foram se chegando os outros clowns, de repente entrou um mendigo bêbado esfarrapado, e logo tinha também um executivo de terno rindo e dançando com uma das clowns. Era uma confraternização geral, os peruanos se sentiram prestigiados com o encontro.

A rua está mais presente do que se imagina na vida de muitos dos clowns/palhaços contemporâneos entrevistados por Kasper (2004). Por exemplo: a maioria dos clowns-palhaços mencionou a rua de forma bastante especial na sua formação. Falaram dos desafios ao trabalharem na rua, e também das possibilidades de importantes aprendizados a que foram submetidos. O que seria do aprendizado da técnica do clown sem as freqüentes “saídas”, os passeios encontrando toda sorte de situações inesperadas, os encontros propostos pela rua?

Sem dúvida, há algo da arte clownesca que parece partir e vir da rua para adquirir força. Vemos, aqui, que a palavra rua sendo o cano, a calha, o lugar de caminho, escoamento, via de acesso, nos serve para o propósito de usu-fluirmos. Abrimos brechas em meio à discussão “clown ou palhaço”, rumo às permeabilidades desta arte. Na rua é necessária uma presença forte, mas também muita habilidade para jogar, jogar com tudo. O artista deve saber lidar com os mais diferentes desafios e problemas de foco e atenção. Para a *performance* rueira, tudo tem de estar a serviço do artista, das *gags*, devem estar disponíveis às mil e uma facetas do clown-palhaçar do artista-clown-palhaço-bufão-falastrão-charlatão-humorista-palestrante. Pode ser que sobre ou falte tempo para exercer tantas facetas, mas elas são “cartas na manga”, assim como os *lazzi* estavam para os *arlequins* e *brighellas* da *Commedia dell'arte*.

Abrindo as vias entre os vários começos, as influências, confluências e ondas de modas, clownaria política e arte rueira, torna-se praticamente impossível, por exemplo, estudar as figuras clownescas buscando traçar entre elas alguma trajetória linear, relação

³⁹ A letra inicia dizendo: “*Solo le pido a Dios que el dolor no me sea indiferente que la reseca muerte no me encuentre vacía y sola sin haber hecho lo suficiente*”. Tradução: “Só peço a Deus que a dor não me seja indiferente, que a seca morte não me encontre vazia e só sem ter feito o suficiente.”.

hierárquica de poder, ou mesmo organizá-las num tempo e num espaço muito definidos. Se elas migram, não há como inseri-las num mapa – que é um desenho estático, que representa uma totalidade fixa. Também não seria adequado representá-las através de uma árvore genealógica, como se fossem de uma única e mesma família. Nenhuma dessas representações funcionaria para o caso do coletivo dos palhaços/clowns.

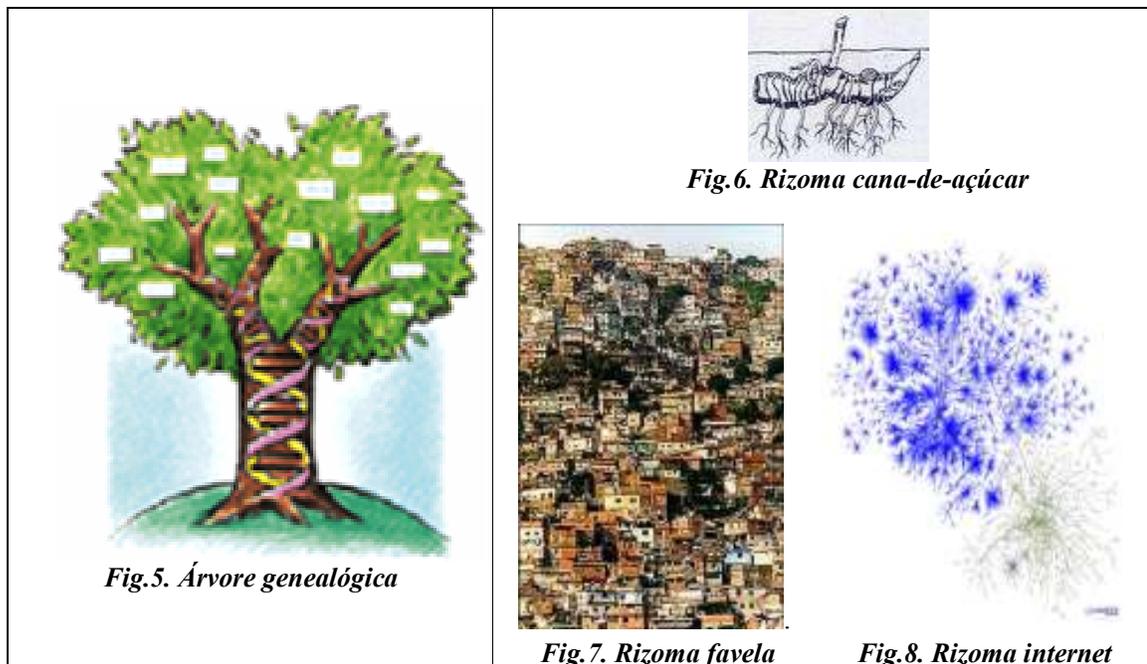
Essa figura é ambígua vai permeando o que entendemos como sendo geral e particular, instigante e polêmico. Ela está sempre no limbo entre a coletividade e ser o que destoa, entre a tradição e a invenção, o popular e o poder, a codificação das ações da *performance* e a liberdade do jogo do improviso, entre a vivência e a representação, e muitos outros “entres”. Entre mundos vários. A arte e a técnica também estão repletas dessas ambigüidades, e consistem no jogar com elas, criar a partir delas. Acredito que talvez esse seja um dos motivos de, ainda hoje, o *clown*-palhaço conservar sua força e atravessar os tempos, os gostos, as modas e, ainda assim, resistir. É uma arte inteligente neste processo de escapar às tiranias, pois se metamorfoseia, se mescla e se mantém viva, ainda que, por vezes, cambaleante, em risco, vez em quando simulando, por precaução, um desaparecimento até a total invisibilidade, cogitam seu declínio, até sua morte... e, eis que subitamente, esta arte surge renovada, surpreendente, forte, disseminadora, erva daninha, rizoma.

2.7. Um Rizoma

Deleuze e Guattari em *Introdução: Rizoma* do livro *Mil Platôs* (1997: 11-36) vão desenvolver o conceito de rizoma, sendo um dos seus princípios a multiplicidade. O entendimento do conceito acontece muito a partir da sua comparação do rizoma com a árvore genealógica. Na árvore, há uma origem clara a partir de uma raiz vertical e subterrânea, de onde parte o caule central, através do qual partem bifurcadas as ramificações, que brotam, formando outras e outras ramificações binárias. Na árvore genealógica, então, as ramificações vão obedecendo a uma ordem hierárquica de ascendência e descendência, como se tudo pudesse ser explicado através da hereditariedade.

O rizoma como raiz da batata, bambu, gengibre, tem uma disposição subterrânea e horizontal, seus fios podem emaranhar-se, não havendo um padrão de ordem para o crescimento. Diferentemente da árvore, não possui um centro de poder ou apenas uma origem, suas regras não partem de uma relação hierárquica, suas relações não se dão através de regras preestabelecidas. Adotando uma lógica própria e mutável, de vários começos e múltiplas

saídas, as relações rizomáticas começam e terminam ao sabor das intensidades dos encontros, criando e desmanchando territórios temporários. Não havendo poder central, há o poder dos *ex-cêntricos*. Vejamos as figuras no quadro comparativo abaixo:



A definição de rizoma ajuda para pensarmos a forma como operam os *clowns*, sua organização típica, seus comportamentos ao longo da história, suas múltiplas possibilidades de conexões através dos tempos. Por que precisamos classificar, catalogar para entender? Viveiros de Castro, nos fala da insistência com a questão “clown ou palhaço”, e desabafa:

Volta e meia escuto estas questões... E quem as faz parece muito preocupado em entender para classificar. É muito importante, na nossa cultura ocidental, poder colocar cada coisa no seu lugar... Parece que só assim poderemos entender, e que só entendendo poderemos curtir, fruir, gozar... (Viveiros de Castro, 2007: s.p.).

Um palhaço sempre congregou para divertir... Seja em que espaço-tempo for. Inverte a ordem, flexibiliza regimes, estados de ser, políticas totalitárias de existir, propondo outros mundos possíveis. Por exemplo: se o clown/palhaço é impulsionado a trabalhar em hospitais, como fazem os *Doutores da Alegria*, pode estar fazendo rizoma com os clowns xamãs, possibilitando o jogo, a brincadeira da criança. Formados em “Besteirologia”, dentro de um ambiente onde existem outros formados em assuntos sérios de saúde, esses profissionais vão permitir que a criança, por instantes, se distraia da doença, para experimentar uma de suas “besteiras”. Nesse momento de surpresa, de riso, de fuga da rotina hospitalar, tanto para

crianças, quanto para os próprios médicos e clowns, há abertura para outras possibilidades, outras relações. Uma delas pode ser um estado corporal do paciente, diferente do anterior, mais permeável a medicamentos, a aceitar limitações, a aderir ao tratamento, repondo naturalmente níveis de endorfinas que reforçam a imunologia. Estar feliz por instantes, ou pelo menos alheio à condição de vítima, de doente, pode ser uma pequena parte de um processo que chamam de cura.

Quando palhaços são contratados para animar uma festa, seja de criança ou de adulto, ou mesmo uma cerimônia importante, em nada eles estarão se distanciando dos bobos, bufões das cortes medievais, das monarquias orientais, dos *gelotopoioi* e *parasitas* gregos, que animavam banquetes, divertiam os anfitriões ricos na Grécia Antiga. A função deles na antiguidade e contemporaneidade é semelhante. Se a festa está ligada a algum mecanismo de poder, então, lá estão os clowns, servindo com sua graça, mas usando ao mesmo tempo do jogo ambíguo para, na atuação, poder brincar comicamente, atentos a uma certa medida, agradando e divertindo o rei ou o cliente, para não serem “decapitados”, nem deixarem de receber seus cachês ao final do trabalho, e não serem mais contratados.

Há conexão rizomática também na relação entre os Mateus e *Zannis*, figuras populares do folclore nordestino brasileiro e da *Commedia dell'arte* italiana, respectivamente. Em entrevista, João Artigas, do *Teatro de Anônimo*, afirma como e por que é possível fazermos esta e outras associações. Segundo o próprio Artigas:

A história do Mateus é a figura que é vaqueiro da fazenda, que trabalha para satisfazer o seu patrão, que tem uma namorada chamada Catirina. Ela está grávida e tem desejo de comer a língua do boi, esse boi fantástico que é o boi do Capitão, o patrão do Mateus. E o Mateus tem um amigo que é o Bastião – que você poderia dizer que é o Arlequim e o Brighella, são os dois, porque tem essa coisa mesmo meio diabólica também, das coisas terrenas. É muito estômago, sexo, que está falando, dessa... E desse cara que está sempre armando peripécias, que é bem isso o espírito do Renato Aragão, dos caras da chanchada, do Grande Otelo, o Oscarito, que são esses matutinhos que estão sempre na coisa, estão sempre armando várias, na sua ingenuidade e esperteza ao mesmo tempo. Porque ele quer agradar a todos, a tudo e todos. O Mateus é essa figura. (Kasper, 2003: 248).

Da rua, temos uma sorte de artistas, como os que atuam nas festas populares, bem como os artistas circenses avulsos nas feiras. O circo sempre fez rizoma com as artes circenses, com os saltimbancos, os artistas de rua, levando tudo o que lhe interessava de fora para dentro do grande espetáculo, flertando com o lado artístico musical e de cavalaria dos militares, absorvendo do teatro a teatralidade que esteve sempre atualizada e presente nele. O

teatro também, sempre que necessário, bebeu do circo, para ênfase em um treinamento físico dos atores, criando a dança-teatro, o teatro físico, a biomecânica de Meyerhold, o Circo Contemporâneo. Há clowns, os nossos *Trapalhões*, com seus filmes, fazendo rizoma com outros cômicos da televisão de outros cantos do planeta: o *Chaplin*, *O Gordo e o Magro*, Jerry Lewis, *Os Três Patetas*, *Os Irmãos Marx*. Fazem rizoma o Mazaropi e o Buster Keaton, ambos *clown-colonus*, broncos e ingênuos. E os palhaços contemporâneos, por sua vez, a cada edição dos festivais de palhaços, formam um espesso novelo rizomático, exibindo-se na forma de um grande cortejo de rua como este⁴⁰:



Fig.9. Palhaceata clownesca

Clowns circenses, clowns teatrais, clowns de rua, clowns soltos no mundo, são muitos que acreditam que não há outro jeito de serem clowns, a menos que saibam trocar, se mesclar, se abrir aos encontros da rua, da vida, do circo, do palco, jogando e fazendo uso da tal “generosidade” neste sentido de abertura, de escuta.

O rizoma nos traz o conceito que, a meu ver, tem faltado para pensarmos esta capacidade da arte clownesca de conexões sem distâncias, e sem as barreiras costumeiras de tempo e espaço. Falamos anteriormente de vários começos, e não de uma origem. A origem está ligada à idéia de uma unidade inicial que pressupõe uma hierarquia, e todo o resto fica submetido a ela.

⁴⁰ A imagem é a *Palhaceata* do dia 03 de dezembro de 2008 – percurso da Praça XV ao *Buraco do Lume* (Castelo). Organização: *Anjos do Picadeiro 7*, foto de Guito Moreto.

Aqui no Rio Grande do Sul temos uma amostra deste valor “às origens”. Geralmente, nas conversas entre alguns moradores do interior, quando dizem que fulano é “de origem”, querem dizer que ele é de origem alemã, italiana, ou de qualquer que seja a “origem”, nacionalidade, valorizando geralmente as origens européias. Logicamente, ficam excluídos da tal “origem” os restantes chamados pejorativamente de “pelo-duros”, que são os descendentes de índios, negros, mestiços, misturados. Para os clowns/palhaços, não ter uma origem é incorporar a mistura, assimilar a idéia de que não há qualquer posto de nobreza a perder. Significa que clowns-palhaços estão todos muito mais para “pelo-duros”, driblando os discursos excludentes de “raça pura”, de uma raça superior às outras. Todos mestiços, convivendo sem a verticalidade da árvore genealógica, nem tampouco a horizontalidade achatante dos iguais, temos a transversalidade das relações por rizoma.

Guattari, em seu livro *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*, vai introduzir o conceito da *transversalidade* no grupo. Ele se refere às instituições terapêuticas que deveriam, em processo terapêutico de grupo, desmanchar o papel fixo de um grupo analisador e um grupo analisado: “a interpretação pode ser o débil mental de serviço quem vai dar, se ele estiver em condições de reivindicar, se ele estiver em condições num dado momento que se organize um jogo de amarelinha. [...] Convém, pois, livrar a escuta de todo e qualquer preconceito psicológico, sociológico, pedagógico ou mesmo terapêutico”. Nesse caso, as hierarquias não são totalmente rompidas, mas existe a possibilidade de troca de papéis, de amplitude de uma escuta das diferentes gamas hierárquicas de uma mesma instituição; afinal, segundo Guattari, a transversalidade estaria em oposição a:

- uma verticalidade que encontramos, por exemplo, nas descrições feitas pelo organograma de uma estrutura piramidal (chefes, subchefes, etc.);
- uma horizontalidade como a que pode se realizar no pátio do hospital, no pavilhão dos agitados, ou, melhor ainda, no dos caducos, isto é, uma certa situação de fato em que as coisas e as pessoas ajeitam-se como podem na situação em que se encontram.

Em meio ao show *Conexões 6*, podemos dizer que Ondina e Tufoni tiveram uma apresentação em que foi possível experimentar na prática a transversalidade no contato com uma turma de alunos especiais, portadores de *síndrome de down*. Como o show era uma homenagem à televisão, entrávamos todos pelo público, cantando a vinheta musical da abertura do Jornal Nacional da Globo, e, durante todo o percurso, isso era feito umas três ou quatro vezes, com um intervalo onde todos deveriam parar em silêncio. Já nos ensaios, um dos meninos, que estava muito feliz em participar, quando percebeu que todos paravam em

silêncio, soltou um grito forte de felicidade, erguendo os braços, vibrando. Ondina e Tufoni se olharam e, naturalmente, já estávamos combinados sobre essa assimilação. Na segunda vez que paramos, sem titubear, gritamos junto com o menino, incitando todos os demais, o que fez com que tivéssemos, ali, o nosso grito de guerra tribal. Divertindo-nos, deixando-os contentes, conseguiram causar um impacto interessante nos espectadores, que não nos viram apenas como os palhaços caridosos praticando um ato de inclusão. Era mais do que isso!

Não havendo um jeito supremo que monopolize o poder no rizoma clownesco, não há pessoa, espaço, estilo, clown/palhaço/bufão, tendência ou moda, que codifique e aponte como se deve ou não clownear. Seria muito limitador se houvesse alguém que diz o que é certo ou errado, por que detém o poder. Há várias possibilidades de fazer conexões por rizoma. Temos uma legião de excêntricos que se conectam e se tornam permeáveis pela fluência e sobrevivência da própria arte do clownear.

Ana Wuo, por fim, nos traz a imagem do clown como permeável a tempos e espaços distintos, como sendo um viajante do tempo:

Esse passageiro ao avesso, se materializa nos personagens cômicos, nos clowns, nos palhaços de feira; está embutido em todos os seus ancestrais cômicos, revelando as imagens de corpos que estremecem no devaneio bipolar de sonhos-realidades, no espírito do riso que transpassa o som de nossa memória do picadeiro e capta em fuga nossas ilusões. (Wuo, 2003: s.p.).

E, poeticamente, Wuo nos previne dos cerceamentos desnecessários do clown-viajante:

Contextualizar esses personagens e o riso em si, seria fechar a criatividade em formas e tempos. Arte e espírito cômico, passeiam pelos espaços, dirigindo-se ao âmago da criação sem se estagnarem no passado ou no presente, mas envolvidos com o clima de fugas e devaneios de corpos em desequilíbrio social, que passam a formar as linhas da travessia do trapezista pelos olhos do espectador na corda bamba, saltando para a bola vermelha do nariz do clown e escorregando no redondo do mundo, fazendo círculos no grande picadeiro terrestre, veículo condutor do viajante nômade, o clown. (Wuo, 2003: s.p.).

Por isso, neste trabalho, sugerimos a junção dos nomes “clown” e “palhaço”. O termo fica assim: “clown-palhaço”, ou “clown/palhaço⁴¹”, “palhaço/clown”, a ordem não importa. Escritos juntos, o termo é composto de dois nomes ligados por um hífen. Clown-palhaço vira

⁴¹ O mesmo termo escrito assim “clown/palhaço” junto é usado por outros pesquisadores e clowns: podemos encontrar os dois nomes juntos em Kasper e Silva que usam este termo para ressaltar confluências entre os tipos, em Dario Fo (1999: 306-309), para se referir a um tipo clown assemelhado ao *Pulcinella*, também em cartazes de divulgação de Pepe Nuñez, palhaço espanhol que esteve em Porto Alegre, em março de 2008, com espetáculos e uma oficina pelo SESC-RS.

somente o apelido de clown-palhaço-bufão-mimo-prestidigitador-charlatão-bobo(...). Ou quando falarmos apenas em clown, em palhaço, está somada a eles toda a multiplicidade de nomes e tipos cômicos.

CAPÍTULO 3: AS PERMEABILIDADES DE CLOWNEAR-PALHAÇAR



Fig.10. Ondina e os vários umbigos

Em 2000, num dado momento do curso *Aprendiz de Clown*, ministrado pela Prof^a. Ana Wuo, fomos convocados para o exercício da dança cômica, que acontecia da seguinte forma: o grupo sentava no chão, em roda, e apenas um de cada vez se dirigia ao centro. Era apenas para caminhar normalmente, sem querer criar qualquer coisa – a instrução era somente caminhar como se faz na vida cotidiana.

As pessoas em volta deveriam observar, apontando as peculiaridades físicas e características específicas do caminhar daquele que está no centro. Enquanto está ouvindo as indicações, o “caminhante” vai deixando mais em evidência o que está sendo apontado: por exemplo, se avisado que o peito é um pouco inflado, ele pode inflá-lo ainda um pouco mais. Tudo isso vai sendo feito dentro da dinâmica da ação “caminhar”, sendo também uma forma de a pessoa memorizar fisicamente o novo corpo grotesco/disforme que já traz a concretude orgânica do *clown*. Ali, já é o *clown* em presença física aos olhos de todos, e construído também pelo grupo. Depois disso, finalmente, o “caminhante-*clown*” para no centro da roda e pode dar início à sua dança cômica, que deve ser como um presente aos demais colegas.

A minha dança tornou-se uma experiência muito intensa, provavelmente devido a todo o processo da iniciação que se desenvolvia, e também pela forma como me sentia entregue a

ele. Sobre o início da dança, só me lembro de sentir, por vezes, lapsos de uma forte sensação de melancolia, uma vontade de fechar essas sensações em mim mesma. Mas já havia muita cumplicidade com os colegas do curso, dançava para mim e para eles, dançava a minha vontade de ser clown, a minha alegria de estar sentindo ele entranhando corporalmente. Ana Wuo fala algo que me instiga a “ir além”. É interessante ouvir isso quando nem sabemos muito bem para onde estamos indo, mas simplesmente vamos.

De repente a dança foi mudando de prumo e eu comecei a me dar conta de que podiam partir muitos fios invisíveis de mim, da minha barriga... Era estranho e interessante. No início, a atmosfera parecia ser tão leve, divertida, com fios soltos, fininhos, bobos, mas, gradativamente, isso tudo foi mudando. A atmosfera, que até então era leve, ficou densa e mais séria, meus pés aterraram mais ao chão, meus joelhos se flexionaram mais. Era como se o corpo, de repente, fizesse como um rádio e captasse, conectasse uma nova estação, outra frequência. Os fios que saíam do meu ventre engrossavam, adensavam e partiam, mas, agora, chegavam aos seus destinos, alguns eu escolhia e via-os chegar nas pessoas da roda, sentia isso, podia ver os seus olhos atentos, corpos vibrantes, e até sentir seus umbigos, também me conectando. E eu ia tirando fios e mais fios do ventre... agora saíam para o espaço-sala, para o espaço-tudo, para a professora, para o nada, para o outro lado da rua que não se podia enxergar, iam fios e mais fios do meu umbigo para onde eu nem sabia, e tudo tão loucamente confortante. Eles também retornavam, alguns voltavam porque eu os havia mandado, enquanto outros chegavam sem eu saber de onde vinham, mas eu os sentia corporalmente, eram todos como espécie de cabos alimentadores de uma força que ia se alojando no ventre e ficando maior, maior, mais e mais poderosa.

Eu estava numa posição com os quadris “encaixados”, com as costas eretas, parecia uma guerreira clown e seus tentáculos-umbigos. Essa vivência me deu uma sensação de grande plenitude, de realização, de alegria, de sentir os meus olhos junto com os dos colegas brilharem, o corpo inteiro vibrante, e os pés fincados no chão e no mundo. Era um grande *insight* de que tudo viria a partir dos tentáculos que saem e chegam ao umbigo, num espaço onde cabem muitas e muitas conexões. Depois de ficar um tempo com a mão no ventre, com a sensação de quem aprendia o valor e a cuidar do próprio umbigo, eu ouvi de Ana Wuo as seguintes palavras de aviso: “guarda isso, esse momento, essa sensação, que ela é muito importante”. Guardei.

Se a idéia de um umbigo remete à filiação, à mesma obediência hierárquica da árvore genealógica, os vários umbigos nos abrem para outros entendimentos: sugerem alianças, vizinhanças, conexões por rizoma conforme a frutificação dos encontros.

A partir da experiência da Ondina com os vários umbigos, sugerimos que estes estão a serviço das permeabilidades, como, por exemplo, por que não consideraríamos que a mesma porosidade corporal do clown-palhaço é também inerente às idéias sobre clownear-palhaçar? Tudo não estaria junto?

Separar “clowns e palhaços”, corpos e idéias, emoção e razão, enfatizando características diametralmente diversas, é fruto de uma visão cartesiana, onde as coisas se definem por binarismos e oposições. A partir da visão de Descartes, razão e emoção pertencem a centros distintos, e a sua conexão geraria os problemas do indivíduo. As escolhas que fazemos, vistas por esse prisma, deveriam ser racionais, sem a participação intrusa da emoção. Para ele, o corpo seria somente o palco das peripécias da mente.

Em *O erro de Descartes*, do pesquisador neurologista Antônio Damásio, podemos obter estudos que provam que as tomadas de decisões, que por muitos anos foram atribuídas somente à razão, têm a participação fundamental das emoções, o que coloca por terra toda a teoria de Descartes, que defendia emoções e o pensamento racional como se fosse possível concebê-los separadamente. Hoje, a neurologia não concebe mais um corpo que divide razão e emoção, corpo e mente. O eu neural acusa um circuito interligado do que somos, pensamos e expressamos simultaneamente; afinal, ser e pensar já é expressar, e tudo isso acontece no corpo e somente a partir dele. (Damásio, 1996: 98-99).

Outra contribuição interessante desse médico foram os estudos de casos. Em um deles, Damásio nos conta que um homem que havia sofrido de paralisia geral dos membros por um longo período de tempo, ao contrário do que muitos de nós imaginamos, também tinha suas vontades e necessidades de movimentos embotados. Os desejos desse homem de executar qualquer ação igualmente estavam imobilizados. Não havia um cérebro em perfeito funcionamento aprisionado pelo corpo cheio de limitações do movimento. O corpo se conecta como um todo, trocando informações em impulsos químicos e físicos, normalmente em busca de sobrevivência, de melhor viver.

Seguindo essa lógica do corpo engendrando em um mesmo circuito com as emoções, os sentimentos e a razão, poderíamos dizer que o mesmo ocorre com a arte do clown/palhaço. Não se consegue um corpo poroso e maleável com idéias inflexíveis a respeito desta arte. A flexibilidade, a porosidade, a permeabilidade como qualidades importantes do estado e da presença clownesca não estão separadas da própria concepção do clownear, nem da forma de pensar essa concepção. A permeabilidade corporal atinge da mesma forma o corpo das idéias.

O tal psicologismo, dito por Bolognesi como sendo característico dos clowns teatrais, pode ser aqui entendido como uma forma de estar preso a justificativas racionais das ações e

dos impulsos, como uma barreira, uma desconfiança do próprio clown-palhaço à respeito desta conexão corpo-neural complexa em que, sim, tudo está lá junto, intrinsecamente conectado. Não há, portanto, a necessidade de maiores explicações para o seu jogo. É esse psicologismo que pode afastá-lo do momento aqui-agora da *performance*, atrasar o tempo cômico, ou tornar previsíveis as suas reações. Dessa forma, elas ficam sem frescor, sem espontaneidade, perdendo o tempo cômico, perdendo a conexão prazerosa com os espectadores.

Através dos corpos permeáveis de idéias flexíveis, clowns-palhaços podem atravessar, levados pelo seu jogo, diferentes poéticas. Um exemplo ocorreu em uma experiência que tive no encontro de palhaços chamado *Payasadas 2003*, na Cidade de Rosário – Argentina, quando pisei pela primeira vez num picadeiro circense. Como eu estava acostumada apenas com “as saídas de palhaços”, que são passeios na rua, e a me apresentar somente em salas de teatro fechadas, senti-me obrigada, durante a *performance*, a deixar-me levar por uma espécie de onda maior, que era um misto de escuta dos vários elementos: espectadores, espaço, jogo e impulso do *clown*, que naquele momento criaram um devir-circense, mais bufonesco e menos delicado. A Ondina se deixou levar a esse devir, conduzindo a mim e boa parte do público a uma experiência do “deixar-se levar”. A técnica, no caso, é estar preparada para as surpresas dos encontros. Se não houvesse a devida permeabilidade para compensar a minha falta de prática com aquele espaço, não haveria a viagem, nem devir, nem este aprendizado.

Robert Beauvais (1982: 58) refere que o palhaço augusto Grock conseguiu transpor perfeitamente os seus números circenses também para o espaço cênico, para o *music-hall*. Após um inicial fracasso com Antonet nos palcos do *music-hall*, em Wintergarten, Grock foi experimentando mudanças, até que conseguiu adequar o número às exigências daquele espaço e daquele público: transformou suas entradas clownescas, unindo as pequenas *gags* de cinco minutos, apresentadas entre os números de circo, formando um só número, mais longo. Percebendo a diferença entre o circo e o teatro de variedade, Grock também reduziu todos os gestos da dupla, todas as mímicas: “levantar um dedo onde agitavam a mão toda. Era preciso ultrapassar a palhaçada propriamente dita. Não foi fácil. Mas nós conseguimos.”, disse o próprio Grock. (Grock, 1960: 113).

Existem riscos quando se atua escutando o público, acolhendo-o, como é o caso destes e de outros clowns-palhaços deste estudo, que precisaram lidar com a sensação de desaprovação. Mas são as inúmeras experiências de estar aberto a diferentes vivências que ajudam o clown a aprender a se relacionar com os variados públicos, em distintos espaços, na medida em que o artista admite que pode se reinventar através de sua prática, a cada dia.

Em outras palavras, que esta maleabilidade, permeabilidade, só se aprende na lida, fazendo dançar os tais umbigos invisíveis da *performance*, como saídas possíveis e necessárias para a fruição do jogo. Umbigos tecem conexões por rizoma para nutrir ousadias. *Gags* podem ser feitas em qualquer espaço, desde que se tenha a devida atenção para se fazer adaptações. No mesmo artigo sobre Grock, Beauvais explica o surgimento do termo *gag*: “Clown musical, Grock coloca em seus números jogos de cena que, mais tarde, farão a fortuna do cinema, e que dotaram o vocabulário francês de um novo termo: ‘*gag*’ (o qual surgiu pela primeira vez em 1922, em um artigo de *Cinémagazine*).”. Segundo o autor, ainda, o *music-hall* leva o clownear/palhaçar a ignorar as fronteiras geográficas, sociais, culturais e “a *gag* é um meio de comunicação universal”. (Beauvais, 1982: 58).

3.1. Questão de Permeabilidade

A ideia de clown pessoal, a busca do próprio clown pode, muitas vezes, ser associada a aspectos negativos, como palhaços que só veem seu próprio umbigo, sem consciência política, sem ideologia, e aquelas outras críticas que já vimos. Kasper vai alertar para o perigo de pensar o termo “pessoal” como referente a uma postura individualista, ou que ignoraria aspectos sociais e culturais, “como se essa delimitação, essa separação dicotômica entre indivíduo e sociedade fosse possível, como se não fôssemos constituídos e atravessados por forças cósmicas”. Nesse caso, a autora esclarece que o termo “pessoal” não seria uma essência minha, o meu verdadeiro eu, uma identidade:

Estamos lidando prioritariamente com o movimento e parece-nos que, mesmo quando esses artistas utilizam a palavra pessoal, não é para estancar o fluxo. Pensamos em termos de singularidades, de processos de diferenciação, de variação, mais do que em uma pessoa delimitável definitivamente, por uma identidade. (Kasper, 2004: 21).

O que poderia a Ondina estar buscando com seus umbigos-tentáculos? A atenção dos colegas? A conexão com aquele momento único? O tal estado clownesco, como sendo um jogo maluco de inventar umbigos dançantes? Ou, simplesmente, um jeito de “ir além”, como falava Wuo, um além que não sabe, de fazer este “não saber” dançar consigo e com o grupo?

Podemos entender as permeabilidades, a partir do conceito de vontade de potência⁴² de Nietzsche, pensando-o para um clown: imediatamente a vontade de potência poderia parecer como vontade de cativar os espectadores, criar relações com as pessoas, saber se colocar em constante desafio, causar uma boa impressão através de uma *performance* impactante, e outras coisas do gênero. Mas esses querereres estão mais ligados à vontade de poder, que não é igual à vontade de potência. O filósofo Luiz Orlandi, em palestra chamada *Ética em Deleuze*, coloca que Deleuze distingue essas duas vontades da seguinte forma:

A vontade de potência implica uma forma superior de entrega à obra que se está fazendo e ela indaga a respeito daquilo que efetivamente está querendo em nós, ou seja, quando eu digo: “eu quero tal coisa”, ou “tenho isso”, ainda é um projeto da consciência ao passo que, a vontade de potência diz respeito a algo que em mim está querendo e desse algo eu não tenho plena consciência. É algo que remete a forças que eu não estou controlando. Ora, a vontade de poder está nesse nível de uma consciência que põe sua vontade psicológica subjetiva acima de outras coisas, ou então tem consciência de uma correlação de forças e quer impor-se nessa correlação de forças sem uma intenção, sem algo intenso nela que leve a constituir um estado superior à minha vontade psicológica. (Orlandi, 2008, s.p.).

A vontade de poder, então, são as nossas vontades conscientes, enquanto a vontade de potência remete às forças que estão agindo, querendo em nós. Não temos plena consciência delas, não podemos controlá-las. Na dança cômica da Ondina, por exemplo, a vontade de potência está mais para aquele querer “ir além”, ir aonde não se sabe, permitindo que alguns dos umbigos-tentáculos teçam suas relações com o não-saber. Essa dança dos umbigos tentáculos escapando ao entendimento consciente, atravessando o corpo clownesco, é a tradução da vontade de potência, querendo em nós.

Tentáculos com vida própria farejam afecções, e quando conectam, criam os devires ao qual um clown/palhaço pode entregar-se, por exemplo, criando relações com outros palhaços, fazendo rizoma, transformando-se, construindo uma trajetória a partir desses encontros, experimentando novos espaços. De repente, o palhaço pode perceber um desejo incontido de trilhar um caminho que passa pelo circo, ou pelo teatro, pelas ruas de uma comunidade afastada, pelas praças de outros países, ele traz no corpo a propensão às permeabilidades às afecções, aos devires-brincantes, como sinal de potência.

Segundo Deleuze/Espinoza, a potência, os graus de potência são medidos pelos graus de afecções, pela intensidade de afetar e ser afetado. Esses graus de potência, graus de

⁴² Aqui estamos antropofágica e deliberadamente roubando o complexo conceito “vontade de potência” originalmente pensado por Nietzsche, depois por Deleuze, para aplicar aos clowns/palhaços. O conceito para Nietzsche permeia as mais altas e baixas esferas da existência. Ele próprio diz (1981: 07) “Nada há na vida que possa valer, senão o grau de potência - com a condição, bem entendido, de que a própria vida seja vontade de potência.”

afecções em constante transformação é que constituem a singularização. Orlandi, ao explicar a ética em Deleuze, mostra de que forma devemos cuidar das nossas potências variáveis, da nossa capacidade de afecções, de singularização:

Vamos voltar um pouco e pensar que a ética, em última instância, pelo menos do ponto de vista de uma das dimensões constitutivas do indivíduo, é um cuidado permanente com sua essência singular. Eu preciso fazer um esforço permanente para que os encontros elevem a minha potência de viver ao ponto que eu possa transformar as paixões, porque eu vivo no mundo das paixões, dos encontros casuais, e pelo menos criar as condições para que eu viva paixões alegres, porque elas me dão um sinal de que minha singularidade, minha essência⁴³ singular, ou, vamos dizer, meu grau de potência se engrene com o aumento do meu poder de ser afetado. (Orlandi, 2008: s.p.)

Baseado em Espinosa, Orlandi vai explicar as paixões alegres e potencializantes, que nos afetam de alegria, aumentam nossa potência, nosso poder de fazer.

Quanto mais alegres⁴⁴ forem esses encontros, mais eu tenho oportunidade de acionar uma paixão no sentido de uma atividade. Então, eu recupero aquilo que é importante, que é a potência de agir e não apenas de ser paciente. Essa potência de agir se espalha como potência de pensar, como potência de sentir e de me engrenar com virtualizações que me levem a compor, nesses encontros, um terceiro indivíduo que seja mais potente que eu mesmo. (Orlandi, 2008: s.p.)

O corpo e o jogo do clown, nesse sentido, são sempre uma potência, exatamente por questão da capacidade de permeabilidades que o clown empreende com o espaço, com os espectadores, com tudo à sua volta. Construir um corpo clownesco é criar esse corpo que se abre às tais permeabilidades ou porosidades. Pelas percepções de que são os bons e alegres encontros, é que achamos os nossos mestres. Estes podem se tornar uma nova referência importante, que surge num momento particular, ou um mestre clown das ruas que conhecemos e decidimos trabalhar com ele, ou mesmo um livro ou tese, lido de forma que nos afetam, nos abrem outras perspectivas sobre o clownear-palhaçar, sobre o que o clownear quer em nós.

O palhaço busca essas permeabilidades consciente ou inconscientemente todo o tempo. Na sua construção, sujeita-se às afecções dos encontros e relações diversas como um exercício de conectar criativamente sua vida, sua *performance*, sua trajetória, suas escolhas e suas idéias sobre a própria concepção de clown e clownear. Tudo isso vai compondo o seu trabalho. Veremos adiante, em algumas construções clownescas, que em determinados momentos das

⁴³ Orlandi fala de uma essência singular, mas sempre em transformação, movimento, nunca entendendo essência como imutável, fixa, *a priori*, mas sempre *a posteriori* de todo o tipo de afecções.

⁴⁴ Sobre as paixões alegres, é interessante salientarmos que a potência da alegria, para Espinosa, não se refere à alegria de fazer graça, mas à alegria como potência em movimento, mobilizadora, empreendedora de fazeres.

trajetórias dos clowns-palhaços, costuma acontecer uma espécie de abertura para uma escuta intuitiva, quando, então, torna-se possível perceber em cada um os reclames dessas permeabilidades do seu clownear. Linhas de desejos que atravessam o corpo entregue à empreitada clownesca pedem acolhimento sensível. São linhas que, ao mesmo tempo, não julgam o dever, mas o transformam em um ato inventivo e corajoso de dar corpo a esse dever. Cria-se, assim, o complexo circuito para a composição desse corpo aberto às suas permeabilidades e ao seu não-saber.

Nesse processo criativo repleto de permeabilidades, as modas, as ancestralidades, os outros clowns, seus repertórios, livre-roubo de *gags* e os espectadores servem como referências disponíveis ao jogo, construção do clown-palhaço, como um cardápio de elementos que contagiam nutritivamente, são comida, podemos cozinhar, fazer combinações, abrir o apetite. Clowns-palhaços, por esse prisma, são verdadeiros antropófagos.

A antropofagia é um conceito que vem, inicialmente, da antropologia para definir a prática de canibalismo dos índios tupis. Tal costume consistia em um ritual de devorar os seus inimigos, principalmente os bravos guerreiros, construindo uma certa relação com a alteridade: “selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento”. (Rolnik, 2005: 02).

Segundo Rolnik, nos anos 30 esse conceito vai ganhar um sentido no Brasil, que extrapola o ato literal de devoração praticado pelos índios. O chamado *Movimento Antropofágico*⁴⁵ “extrai e reafirma a fórmula ética da relação com o outro que preside este ritual, para fazê-la migrar para o terreno da cultura”. Nesse movimento, então, passa a ter visibilidade a presença atuante dessa fórmula num jeito de produzir cultura praticado no Brasil, desde sua fundação. (Rolnik, 2005: 02).

No editorial do primeiro número da *Revista de Antropofagia*, “Abre-Alas”, onde também encontramos o “Manifesto Antropófago”, Antônio de Alcântara Machado afirmava quanto ao que seria devorado:

“Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita substância. Como **qualquer** outra escola ou movimento de ontem, de hoje e de amanhã. **Daqui e de fora**. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos”. *Grifos do Autor*.

⁴⁵ O *Movimento Antropofágico* foi uma tendência do Modernismo brasileiro bastante importante na década de 20. “Com uma matriz dadaísta e uma prática construtivista transfiguradas, tal movimento marca uma diferença no cenário internacional do Modernismo, mesmo que desconhecida. Entre seus criadores destaca-se a figura de Oswald de Andrade”. (Rolnik, 2005: 02).

A antropofagia como forma de roubar, comer, digerir o que foi criado pelo outro, expropriar, processar e devolver mexido, transformado, poderia ser resumida na frase: Nós comemos o *incomum*, como uma transcrição daquela de Oswald: “Só me interessa o que não é meu”; ampliando a idéia da constituição de um eu-americano, produzido na devoração de *toda e qualquer* alteridade. Segundo a pesquisadora Maria Cândida Almeida:

A idéia de antropofagia seletiva, que propõe a devoração somente daquilo que se considera superior, fica descartada; a antropofagia oswaldiana coaduna com a dos próprios Tupinambá, grupo indígena que a praticava, cuja vontade interminável de ser vingado torna o canibalismo também interminável e não-seletivo. Não é o objeto da devoração que será classificado, mas a própria devoração que se define como “alta” ou “baixa”, ou seja, o gesto acabado em si mesmo, de pura violência e destruição do “baixo canibalismo”; ou o gesto produtor do devir, da diferença, da multiplicidade, da incorporação do “alto canibalismo”. (Almeida, 2002: 11).

Transpondo a idéia de antropofagia de Oswald para o campo do desejo, Rolnik ressalta que a antropofagia seria um princípio organizador de um modo específico de subjetivação:

Um modo antropofágico de subjetivação se reconhecera pela presença de um grau considerável de abertura, o que implica numa certa fluidez: encarnar o mais possível a antropofagia das forças, deixando-se desterritorializar, ao invés de se anestesiarem de pavor; dispor do maior jogo de cintura possível para improvisar novos mundos toda vez que isso se faz necessário, ao invés de bater o pé no mesmo lugar por medo de ficar sem chão. (Rolnik, 1996:19).

Na multiplicidade proposta por Oswald, Rolnik coloca os desdobramentos infinitos do sujeito, como uma “guerra contra a perpetuação dos gêneros”, tal como se constituem atualmente, que pode ser tomada também como uma guerra contra a produção de identidades estanques. Como canibais/antropófagos, somos habitantes dos devires.

Se pensarmos os palhaços como antropófagos que são, entende-se melhor quando, em seus processos o contato, mesmo que visual, com outros clowns ou uma oficina pode ser tão determinante. Ver o outro, seu estilo, seu trabalho, sua *performance*, é como um possível alimento. No livro *I Clowns*, Annie Fratellini escreve que um dia uma criança lhe perguntou “O que come um clown?”. Poderíamos responder: o clown come... o que tem fome no momento que a barriga roncar, come aquilo que vai acender seu processo criativo, despertar um estado propício para suas brincadeiras mais divertidas. O clown “bem nutrido” do que lhe é importante passa esta saciedade para o espectador. O clown com fome de jogar com o

espectador também vai agir aberto e direcionado para isso. Essa atitude de ter fome de contato, de estar com os espectadores, faz toda a diferença no quanto as moléculas do corpo clownesco estão atentas, reagindo às percepções que recebe dos espectadores.

Não basta apenas um curso ou ser filho de circense, o que seria apenas o aperitivo. Gostoso, agridoce, por vezes! O palhaço-clown deve ter um bom apetite, estômago, umbigos-tentáculos e tripas fortes para digestão das inúmeras referências. Elas aqui deixam de ter o tom do cerceamento, da inibição e do medo dos clichês, pois tornam-se um farto banquete. Segundo Rolnik:

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias a priori, sem qualquer adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmula ética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações. (Rolnik, 2005: 05).

Como operam os clowns diante dos banquetes? Por afecções: se afetar, mobilizar, agradar, roubamos, roubamos tudo sem nenhuma culpa. Não podemos registrar nas marcas e patentes os números clownescos, nomes dos números não importam, mas a sua execução. Quem já viu registrar um jeito de andar, uma forma de mostrar a barriga, as canelas, de imitar/parodiar alguém famoso, saltar? Acredito que não exista um palhaço imitador de outro, se a tentativa for esta, resultaria apenas em uma paródia boa ou ruim. Por várias vezes Rivel parodiou Chaplin com o seu número Carlitos no trapézio voador, até que em 1925, irritado, Chaplin resolveu processá-lo, acusando-o de plágio. Rivel recebeu uma carta do advogado da companhia cinematográfica United Artists, notificando que Charlie Chaplin exigia a proibição de seu número, dizendo que Charlie Rivel fazia-se passar pelo próprio Chaplin. Mas Rivel conseguiu o direito de continuar apresentando o seu número, pois as instâncias que julgaram o pedido concluíram que se tratava de uma paródia e não de uma imitação. (Rivel, 1973: 134).

O clown antropófago é assim: quem vê gosta, rouba pra si. Caberia aqui o ditado popular como lema dos palhaços/clowns: “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. O palhaço funciona por contaminação, assim como o bocejo e o riso. Podemos observar os semblantes dos espectadores assistindo a um clown, seus rostos que se abrem para as brincadeiras, suas atitudes que titubeiam inseguras, pois tudo o que fizerem pode ser usado comicamente, já que estão na mira de um clown, dos outros espectadores também já contagiados por um jeito de olhar maroto e divertido para tudo. Os encontros clownescos,

como o que se dá entre o palhaço e os espectadores, são roubos concedidos, contágios, mas sempre em via de mão-dupla, duplo-roubo, levar é também deixar alguma coisa. Deleuze afirma:

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre". (Deleuze, 1998: 15).

Devoram-se modas. Que onda é essa? Onda Fratellini, Onda Grock, Onda Bassi, onda Puccetti, onda que passa por mim e, de repente, me faz sentir vontade de falar de corrupção. Não escolhemos exatamente o que pegar, ela é que às vezes nos pega e, quando vemos, já está lá um trejeito de um clown de que gostamos muito! Sabemos do roubo, roubo descarado. Mas é o músculo que às vezes entende e copia com leveza. Corpo tentáculo que pensa por ele, acordamos para o que temos e vemos diversos “pertences”. Às vezes, quando percebemos, estamos comprando a flor parecida com aquela de um filme francês antigo chamado... Poderia hoje mudar a maquiagem conforme. Encontrar a roupa semelhante. Surpreender-me com o roubo do colega de. Encontrar na cena restos para. Ou comprar uma Kombi 73 verde e branca para deixar um certo devir familiar circense ganhar alguns quilômetros rodados pelo... As modas pegam. As ondas pegam o clown-palhaço glutão devorador de ondas que o levam para. Finalmente, o que importa é o devir, o meio.

Deleuze, diz o seguinte:

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento: há um ponto de apoio ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso, etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. (Deleuze, 1992: 151).

E complementa:

Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surf, windsurf, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço. (Deleuze, 1999: 151).

Vejamos algumas permeabilidades inerentes às técnicas do clownear/palhaçar, todas coexistem e, somadas, resultam nas formas inevitavelmente particulares de ser e aprender a ser palhaço.

3.1.1. Permeabilidade entre vida, *performance* e representação

Porque o clown não é um ator cômico. Um ator cômico pode um dia fazer o papel de um rei e outro dia o papel de um escravo, porque um ator pode entrar e sair de personagens. Porém um clown é sempre o mesmo. (Bassi, *em* Kasper, 2002: s.p.).

O clown-palhaço não é um personagem, não representa um papel de palhaço. Alguns estudiosos⁴⁶ se referem a ele como “personagem”, apesar de não terem a intenção de situá-lo apenas no âmbito do teatro ou de relacioná-lo a algum tipo de contexto ficcional ou de intenção de verossimilhança, não creio que o termo personagem ajude muito. Segundo Pavis, “persona traduz a palavra grega que significa papel, ou personagem dramático” e “no teatro grego, a persona é a máscara e o ator se diferencia claramente de seu personagem, pois é apenas o seu executante e não a sua encarnação”. Ou ainda “um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa, construindo a fábula, guiando a narrativa em torno de um esquema dinâmico, concentrando em si um feixe de sinais em oposição aos outros personagens”. (Pavis, 1990: 355). Ao menos no sentido clássico, o termo personagem vai sempre remeter a uma criação mais presa dentro das margens de um contexto anteriormente dado por uma narrativa, construída por um autor, que será encenada por um diretor, que construirá uma ficção simulando a realidade, como ocorre no Teatro Realista, que faz uso da quarta parede. No caso do clown, ele é construído a partir do seu material-corpo – o da própria pessoa e também o da sua criação clownesca, usufruindo, tendo prazer e jogando, dois em um, e um entre tantos, sempre permeáveis.

Para Jango (*apud* Dorneles, 2003: 12), por exemplo, o clown se constitui como um estilo de vida: “Eu sou clown, eu fumo clown, eu transo clown, eu durmo clown, eu sonho clown, eu trabalho clown”. No caso do clown, diferentemente do personagem, o pacto com os espectadores não é o de “vamos acreditar juntos na ficção”, mas o de “vamos brincar neste jogo de acreditar, duvidar, fingir, burlar, surpreender, e o que mais possa entre nós acontecer”.

Bassi também comunga desta idéia de viver o clown, de uma vida clownesca inseparável da vida do artista, mais aproximada da visão de Jango. Ele diz:

⁴⁶ Copeau, Fellini, Bolognesi se referem aos clowns como sendo “personagens”. Aqui achamos interessante adotar o termo performer, figura, coisa-brincante, e outras variações. Possolo, Viveiros de Castro vão falar em “arquétipo”.

[...] clown é uma identidade que pode chorar ou pode rir, mas é uma pessoa. E esta pessoa não muda em toda a vida. E gostei disso: a idéia de uma identidade. E não só de uma tradição, não só de uma maneira de fazer rir, mas esta identidade. (Bassi, 2002: s.p.).

Nesse sentido, o palhaço está mais para performer, e não representa ou interpreta um personagem que apresenta um determinado número cômico. Assim menciona a crítica e pesquisadora de teatro Ana Bernstein sobre a arte da *performance*, podendo neste estudo aplicar-se inteiramente à arte do clown:

Na arte da *performance*, o *performer* é o autor do seu próprio *script*. Além do mais, a *performance* quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento. Diferentemente do ator teatral, o *performer* não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios. Como Lynda Hart (1996, 115) apropriadamente observa, “a arte da *performance* não permite a percepção da distância entre o *performer* e sua linguagem e gestos, que o ator possui automaticamente através do uso histórico do personagem”. A razão dessa dificuldade em distanciar o *performer* de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na *performance* as funções do artista, autor e *persona* estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e *performer* é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego frequente de material auto-biográfico. (Berstein, 2001: 91).

Laura Hertz, uma excelente clown mímica americana, sugere assim a uma artista: “você para ser mais clown poderia tirar a peruca mais vezes e brincar com esse personagem desengonçado que você criou. O clown não é o personagem que a gente cria: ele vai além desse personagem, ele brinca com nossos próprios personagens”. (*apud* Dorneles, 2003: 49-50).

Burnier diz que o clown não pensa ou faz. Ele é. Sem se dar conta de como é, ele apenas é. Espera-se dele que desacomode as coisas ao extremo, pois ele próprio está sempre quebrando as regras do que constrói. Para Burnier (1994: 269), “o clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea da representação, mas ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar”. Sua presença, portanto, se equilibra habilmente sobre uma margem porosa e delgada, tipo corda-bamba, entre a *performance* e a representação. Por exemplo, a Ondina fantasiada de Marilyn Monroe é uma forma de brincar com esta personagem que inspira sensualidade e beleza. No entanto, em momento algum Ondina interpreta de forma realista como faria uma atriz. O clown joga com isso, vai extrapolar, descobrir a diversão com esse personagem. A qualquer momento é possível tirar a peruca e mostrar o clown que está naquela Marilyn.

A permeabilidade entre vida do artista e a figura cômica pode ser devido à herança dos bobos medievais, segundo Burnier: “Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, *fronteira* entre a arte e a vida”. Da mesma forma se comportavam os clowns-xamãs de tribos ainda mais antigas. Em Viveiros de Castro (2007: 19), vemos que um índio da tribo Norte Americana *Plain* que sonhasse com um raio nunca mais deixaria de ser um *heyoca*, um guerreiro *Oca-Hey* às avessas.

Towsen nos conta a história de um bobo natural⁴⁷ que, em dívida com o rei, foi condenado a pagá-la ou a morrer, decidindo-se pela morte. Sendo carismático e, como mantinha boas relações com o carrasco, ambos combinaram de encenar seu funeral. Em meio à cerimônia, o rei, consternado, tece ao bobo vários elogios e diz que, se ele estivesse vivo, até seria perdoado, assim como também sua dívida. O bobo, que até então estava quieto, prontamente se levanta do caixão e diz muito contente: “Escutar estas palavras do senhor é tão revigorante!”. Joga-se com o que é verdade ou mentira. Ele é um bobo ou está se valendo de ser bobo para “se dar bem”? O ser, neste caso, não pode ser dissociado daquilo que representa.

Essa fronteira difusa entre vida e representação também fica bem exemplificada em diversas situações de duplas de Brancos e Augustos circenses. Diz Fellini: “Todos os clowns brancos eram homens muito duros”, ou ainda: “O personagem influenciava o homem e vice-versa. Uma das regras do jogo é que o clown branco tem de ser malvado.”. (Fellini, 1986: 107).

Na maioria das vezes o clown *Branco* acabava tomando as iniciativas em relação à administração dos negócios, e eram extremamente mandões em termos de criação dos números. O caso mais típico dessa relação de subordinação de um *Augusto* a um *Branco* na vida real ocorreu com os já mencionados Footit e Chocolat. *Footit* era totalmente autoritário e Chocolat, extremamente servil a *Footit*.

Aconteceu diferentemente com Grock, que também era um *Augusto* e inverte esta história de reinado absoluto dos Brancos⁴⁸ na medida em que consegue desdobrar e manter uma relação de completa insubordinação com o seu parceiro magnífico e autoritário Antonet.

⁴⁷ O autor faz esta distinção entre bobos ‘naturais’ e ‘artificiais’, sendo o primeiro os anões, deficientes mentais, *gagos*, realmente deformados. Já os bobos artificiais seriam figuras criadas por alguém para atender a demanda deste tipo de humor. (Towsen, 1976: 21).

⁴⁸ Rémy diz que a relação de Grock e Antonet sempre foi conturbada. Quando Grock se sente seguro para seguir carreira solo, dispensa Antonet. Como Antonet era tido como o último grande clown Branco do circo, Grock ficou como responsável pela famosa e excessivamente famosa: emancipação do Augusto. Na verdade, trata-se de somente mais uma moda que “pegou”.

Grock nos conta como tudo isso se dá em cena: certa noite Antonet estava extremamente mal humorado por ter perdido no jogo e, por isso, não se apresentava de modo muito convincente ao público. Grock ia sendo mais e mais aplaudido, o que ia irritando Antonet ainda mais. Foi então que ele se vingou e fez o que Grock mais detestava: parou de atuar, cruzou os braços e ia lhe perguntando a cada dois minutos: “Você se acha cômico?”. Grock procurou reagir de forma divertida por umas três vezes, mas Antonet não parava. O público ia esfriando lentamente, sentindo um real problema de falta de sintonia entre eles, até que Grock resolveu ameaçá-lo dizendo que, se ele repetisse mais uma vez, golpearia sua cabeça ali mesmo, diante de todo mundo. Antonet, impassível e com despeito, repete novamente: “Você se acha cômico?”. Foi então que Grock corre para o piano e arranca-lhe a tampa para quebrá-la na cabeça de Antonet. Ele, acreditando, foge rápido para os bastidores, pensando que Grock está mesmo tomado pela cólera e não está mais brincando. (Grock, 1960: 103).

Certamente a cena ficou ambígua e muito divertida: Grock, na sua vestimenta de clown enfurecido, fez os espectadores gritarem de alegria. A seguir, sozinho no palco, se acalmou e abandonou a perseguição. Depois, sem o parceiro de cena, o que fazer? Colocou a tampa em pé, à esquerda do teclado. Parecia uma pista de gelo. Teve a idéia de utilizar a pista inclinada com o seu chapéu, deixando-o escorrer até o solo docilmente. Para recolocá-lo, no entanto, Grock não facilitou: fez o mesmo inusitado caminho que ele: escalou o piano, instalou-se sobre sua pista e escorregou para juntar-se ao chapéu. Nobremente rearrumou seu cabelo, ajeitou-se com dignidade e deixou o recinto. O efeito foi prodigioso, diz Grock, que deve a esse episódio a criação da sua famosa *gag* do piano.

Copeau nos explica os motivos de Chaplin exercer tamanho fascínio nos espectadores, devido a seu envolvimento sem limites com o “personagem” que criou:

Todas suas qualidades, sua arte, seu natural, sua invenção, seu estilo, sua força cômica e seu poder de emoção que se acendem neste grau supremo, só recebem a adesão completa – que fica em sua memória, em sua amizade, em seu reconhecimento – de milhões de homens de todas as idades e de todas as nações, em virtude disto: é que Charlie é um personagem. Ele criou um personagem. Este personagem vive nele e ele vive neste personagem. Ele está impresso em vida na imaginação das massas sob uma forma definitiva. Ele vive, ele pensa, ele age, ele sofre em favor deste personagem que ele nutre a cada dia de sua substância e daquela de sua arte. Ele está tão bem ligado ao objetivo de sua criação que ele a partir de então não pode nada mais fazer nem imaginar além de desenvolvê-lo ou embelezá-lo. (Copeau, 1926: 26-29).

Onde estão as fronteiras entre a vida e a arte? O que das paixões e dos humores do artista é levado para a cena? Parece ser um ponto comum nos exemplos usados neste trabalho esta relação inseparável do clown/palhaço com o artista que é/faz. O que varia neles, nos parece, é somente a graduação de intensidade desta permeabilidade. Kasper, que entrevistou muitos palhaços, conclui que em maior ou menor grau os clowns/palhaços se deixam contaminar, clowneiam na vida, ao mesmo tempo em que também levam aspectos diversos da sua vida pessoal para o jogo do palhaço-clown. Esse envolvimento do palhaço na vida daquele que o faz vai se estender invariavelmente aos outros elementos da *performance*, como veremos no próximo item.

3.1.2. Permeabilidades entre roteiro, improviso e espectadores

O *clown* tampouco inventa as palavras, mas a seqüência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a seqüência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias soam predeterminadas, ele está livre para os estímulos que vê dos espectadores, adapta, cria, viaja com seu público. (Burnier, 1994: 269).

Certa vez, assistindo Ricardo Puccetti apresentando o espetáculo *Scarpetta*, havia um momento em que Teotônio, clown de Puccetti, ficava emaranhado com os canos que serviam de armação da empanada, eu creio. Era tanta atrapalhão e, de repente, ele para aquilo e me olha e me mostra o que eu estava fazendo – era uma cara de reprovação, dizendo não com a cabeça. Estranho é que nem havia me dado conta de que eu estava fazendo aquilo que ele mostrava. Foi um susto, com as pessoas e eu rindo da cara que o Ricardo mostrava que eu estava fazendo sem perceber. O clown, neste caso, é como um rádio que tem lá a sua frequência programada dentro da proposta do espetáculo, mas a frequência, no entanto, é suscetível à intromissão de muitas rádios piratas e suas propostas atravessadas, que são os espectadores. Neste caso, essas propostas são permeáveis pelo roteiro a serviço do jogo do clown-palhaço.

Não entraremos na questão do estudo da recepção⁴⁹, pois isso demandaria uma outra pesquisa para que pudéssemos nos aprofundar suficientemente nesse tema. O que nos interessa compreender para o sentido deste trabalho é a permeabilidade clown-espectadores como sendo fundamental: os espectadores são os grandes medidores do sucesso/fracasso do jogo do clown, bem como os agentes diretamente participantes desse jogo. Eles nunca estão separados do que o clown faz, sente, revela de si. A vibração dos espectadores é a própria bateria do clown-palhaço para seguir seus impulsos, embarcar neles.

Os impulsos são, por sua vez, sinais no corpo em reação instintiva, não planejada, ao todo da *performance*. Inicialmente, são como descargas de movimentos brutos, no sentido de não haver um filtro estético ou racionalizador. A técnica do palhaço objetiva treinar o corpo do performer, preparando-o para obter certa maleabilidade de jogo/escuta, porosidade, abertura, permissividade de ser/fazer, sem, no entanto, ser barrado por uma autocrítica ou crítica ao seu jogo muito severa ou inflexível, que veremos mais adiante, é bastante nociva à construção do palhaço. Esse corpo aprende que esses impulsos estão fortemente conectados a uma escuta sensível da platéia, sendo sempre um impulso-em-relação, transformando-se em formas e dinâmicas codificadas de corporeidades do palhaço, ações físicas no tempo-espaço, sempre dentro e movida pelo circuito clown-público.

Ferlauto (1976: 45) colheu depoimentos de alguns palhaços da família Boneli que se apresentavam em melodramas no *Circo-Teatro American*, por volta da década de 80. Eles contam como seu trabalho acaba sendo condicionado ao gosto dos espectadores.

Pesquisador: E, como é que você faz com as piadas, com essas coisas? Você tudo improvisa na hora? Você vê?...

Filho: Às vezes improviso...

Maria: Mas já sabe, né?

Filho: Tem as que já é de praxe, né? Mas, conforme o negócio da platéia reagir, então a gente improvisa na hora? Você vê?

Pesquisador: Depende da reação do público...

Filho: Reação do público...

Pesquisador: Se eles gostam ou não, daí você [...]?

Filho: É, ele tem que ter malícia – se eles gostam de piada forte ou pesada.

Pesquisador: E, isso como é que você percebe?

Filho: Primeiramente piadinha leve – vamo ver...

Mário: Na estréia isso.

Filho: É na estréia, logo de cara. Tem que estudar a platéia. O duro do palhaço é isso aí – estudar a platéia na estréia logo de cara.

Mário: Na estréia isso.

Filho: Vê o que eles querem.

⁴⁹ Um estudo que envolvesse a recepção do clown deveria, entre outras coisas, colher informações dos espectadores, estudando a partir das suas reações e relações com o espetáculo/*performance* do clown/palhaço.

Filho: Piadinha leve – ninguém gostou; manda uma pesada – gostaram. Então, querem pesada. Então, ... Aí muda o programa, é o tal do improviso. Aí muda o programa todo de novo – que é o palhaço e o cron [sic]. Os dois trabalham juntos... Não gostaram da leve, vamo partir pra pesada. Mas, já tá as duas... né? Na cabeça do [...]. (*apud* Merísio, 2006: 33).

O roteiro que geralmente serve aos clowns nos seus espetáculos não passa de um conjunto de indicações básicas, bem similar às que se encontravam nos *canovaccios*, da *Commedia dell'arte*. Os clowns também vão normalmente preferir as sugestões esquemáticas de jogos para sustentar a sua *performance* a uma marcação preestabelecida e rígida, falas decoradas que deverão ser ditas em um tal momento, e outras coisas do gênero. É importante a técnica e um repertório a serviço do clown, mas o momento e o como jogar com esse repertório é o clown e o jogo com os espectadores que determinam.

Normalmente, esse roteiro não é imposto ao clown como algo a ser obedecido ou respeitado. Vimos há pouco, no exemplo de Puccetti e dos Bonelli, que quem cria ou recria é geralmente o próprio palhaço, de acordo com seu repertório e facilidades. Nesse processo de relação clown-roteiro, tudo o que for do jogo com os espectadores, com o espaço, com objetos, ou qualquer que seja o elemento da cena que lhe atravesse chamando a atenção, poderá se interpor, desviando o seu caminho do roteiro previsto, chamando para o jogo.

Aí está, a meu ver, a principal força do roteiro: a sua capacidade de ser alterado, sem, no entanto, deixar de existir, de ter sua importância e função de orientação no processo da *performance*. É uma espécie de referência, propondo um tipo de organização de um repertório de propostas em potencial, em que são previstas toda e qualquer alteração que lhe caia bem no calor da *performance*, quando é comum surgirem estímulos gerados por algum outro jogo mais interessante que o previsto. Pode-se dizer que o clown joga o tempo todo com tudo, incluindo nesse jogo seguir ou burlar o roteiro do espetáculo, em maior ou menor grau.

Se acaso alguns espetáculos teatrais exploram a figura do palhaço como um personagem, situando-o numa estrutura tradicional dramática ou de teatro realista, atendendo a uma direção que marca rigidamente a cena, esta outra relação anula bastante a força das afecções, coloca a ficção e o personagem como barreiras ou filtros entre o clown/palhaço e os espectadores. Nessa relação não haverá a mesma permeabilidade que estamos considerando agora neste estudo.

Ao contrário dessa posição, Townsen afirma que a natureza clownesca não se presta a essa submissão à ficção ou ao texto:

Na história do teatro o clown tem insistido em ser seu próprio chefe, colocando mais confiança na arte da improvisação do que nas palavras de qualquer autor. [...] o clown do teatro é um autor cômico popular, mas ele também é um bobo que é livre para ignorar todas as convenções dramáticas, ao mesmo tempo em que participa da história do palco. (Towsen: 1976: 31).

O melhor termômetro, o guia dos clowns, é a resposta que vem da interação com os espectadores e, o que é bastante importante, o prazer do clown/palhaço ao jogar. Enquanto este estiver se sentindo bem, com prazer em cena, o público também estará desfrutando de seu número. Neste caso, dizemos que ele está “funcionando”.

Cristiane Paoli Quito⁵⁰ desenvolve um trabalho de clown bastante profundo a partir da porosidade, da permeabilidade corporal. Durante um breve workshop de clown (2007), comentou que, na sua visão, o clown deve ter um corpo poroso, permeável, aberto e suscetível ao olhar do espectador, sendo esta uma condição para o clown perceber realmente a platéia. E acrescenta que “a respiração, por meio dos movimentos de entrada e saída do ar, é fundamental para a lógica de pensamento do palhaço”. Entende-se a partir disso, portanto, que há nele um certo nível de calma para saber ouvir o outro, e não impor o jogo.

O clown-palhaço deve agir simplesmente *per ludum, per jocum*, por brincadeira, por prazer. Segundo o mestre Philippe Gaulier, o clown “revela muita vivacidade e diversão pelo olhar, tem profunda alegria por estar em cena e faz tudo para permanecer nela”. No *site* oficial de sua escola, Gaulier conta uma história que exemplifica muito bem esse estado de prazer da criança, muitas vezes comparados ao do clown.

Este prazer infantil é como aquele de um dos meus filhos quando digo que ele deve ir para a cama porque está tarde e meus amigos estão lá bebendo e se divertindo ao redor da mesa, e ele sai murmurando que isso não é nada justo e que ele não está cansado. Cinco minutos depois ele está de volta, se esgueirando pelas paredes, se escondendo atrás da mobília, das cortinas. Logo ele irá aparecer. Ele vai dar um grito muito especial e mostrar seu imenso desejo de ficar. Ok – só mais dez minutos. (Gaulier, s.d: s.p.)⁵¹.

Depois, Gaulier resume a importância do prazer do clown na relação com o público, dos riscos no caso de o prazer não estar presente.

Se o prazer de permanecer em cena for imenso, o clown é perdoado. É permitido que ele faça tudo errado de novo e de novo. Se o prazer não for imenso, o clown aparecerá como alguém envergonhado por não

⁵⁰ Cristiane Paoli Quito trabalhou com Gaulier, e também é diretora da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Estúdio Nova Dança na cidade de São Paulo. Informações a partir de minhas anotações pessoais quando freqüentei uma oficina de Quito, *Projeto Farsa*, em Porto Alegre, de 12 a 15 de junho de 2007. Local: Santander Cultural / Organização: Caravana Produções.

⁵¹ Disponível em: <http://www.ecolephilippegaulier.com/archives/frames.html>. Acesso em 22 de set., 2007.

fazer direito. Ele não será amado. Estamos de volta àquela noção de prazer, que ao longo de todo o ano se recusará a nos abandonar. (Gaulier, s.d: s.p.).

Até aqui, todas as permeabilidades que mencionamos não seriam “permeabilidades” se não estivessem intensamente conectadas a uma constante abertura do corpo clownesco aos diferentes aprendizados, aos encontros, as suas trajetórias também permeáveis.

3.1.3. Permeabilidades entre formas de aprender a ser clown

A construção do clown/palhaço vai muito além de decidir se a melhor formação clownesca vai acontecer através de um curso rápido ou longo, ou se o melhor é entrar para uma escola de circo ou pesquisar na rua. A construção clownesca é obra de vontade intensa, implicada na vida de artistas. Kasper afirma o seguinte sobre “o que é um clown”:

Conforme estamos analisando, um clown não se define tão facilmente, porque um clown não tem limites, nem fronteiras que possam definir-se de modo peremptório, e, então, qualquer afirmação definitiva que se faça sobre o que é um clown, que inclua algo que, inversamente, ele não seria, pode ser limitante e restritiva. Além disso, existem inúmeras perspectivas de trabalho com clown, várias “escolas”, vários estilos pessoais. [...] Poderemos entender um pouco a respeito do que é um clown em sua singularidade, em sua diferença constitutiva, em sua multiplicidade. (Kasper, 2004: 69).

No processo de construção do palhaço-clown, portanto, não há como estar preso a julgamentos de certo e errado, de bem e de mal. São as permeabilidades e o pensar por afecções que vão guiar, apontar uma determinada direção. Em Deleuze, *Crítica e Clínica*, temos a idéia de que fazer existir não suporta julgamentos rígidos:

Um modo de existência cria-se pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. (Deleuze, 1997: 153).

Desafiaremos nosso juízo do que é certo e errado sobre o clownear-palhaçar. A construção do palhaço, recém vimos, é também a criação de um estilo de vida. Temos a seguir como elas acontecem, tão interessantes quanto singulares, nas trajetórias de três

clowns/palhaços contemporâneos. São eles: Leo Bassi, Xuxu (Luiz Carlos Vasconcelos) e Teotônio (Ricardo Puccetti).

Leo Bassi, que é uma importante referência de um clownear bem contemporâneo que traz claramente a hibridização no seu processo de formação, inspirando muitos grupos dedicados a esta arte. Vejamos o que é ser um clown-palhaço para ele:

[...] Eu aprendi isso olhando outros. E aprendi não na forma, porque a forma é minha, mas o que me deram: me deram a confiança de que existe a possibilidade de haver uma identidade. E me deram também a idéia de que o público gosta disso. Quando vi o Charlie Rivel com sua identidade tão forte e que todo o público lhe amava, eu me disse: "Um dia quero ter uma identidade tão forte também." Era jovem, então admirava. E eu não imitei nada de Charlie Rivel, porque ele fazia outras coisas. Mas me ajudou para ver o que significa ter uma identidade; me ensinou. Então, esta foi a lição dos grandes palhaços: quanto era importante encontrar uma identidade e desenvolvê-la. (*em Kasper, 2002: s.p.*)

Relembrando o que ele disse e que está em nosso primeiro capítulo: na sua trajetória há uma intrincada rede de experiências que considera bastante importantes na construção do trabalho e da reverberação que seu nome tem hoje. Bassi vem de uma família de tradição de circo⁵², porém sente que deve se afastar dessa tradição que não era mais capaz de afetá-lo, pois, para ele, ela havia parado no tempo. Ele vai buscar, então, a construção do seu palhaço nas ruas, para somente tempos depois, atuar nos palcos teatrais do mundo. Hoje, faz *performances* anárquicas em locais inusitados, usando com habilidade a força e a ambiguidade do jogo do palhaço. Ele sabe usar a irreverência em uma medida suficiente para atrair a atenção das pessoas, mas não só: também consegue usar a mídia, apronta bem a isca, sabe dar o que ela quer, sabe usá-la para que lhe sirva bem ao seu propósito de palhaço irreverente, de homem contestador que vive de ser palhaço.

Também é interessante como Bassi se serve do aprendizado da tradição, mesmo que ele próprio não reconheça tanto o seu mérito. No seu espetáculo *La Vendetta*⁵³ há também alguns números de demonstração de habilidade com malabarismo. Nesse simples número há um certo estranhamento que rompe com as linhas de ação que ele estava desenvolvendo. Entre o estraçalhar de latas de coca-cola e o momento de deitar-se sobre cacos de vidro, Bassi se deita e começa a equilibrar um piano com os pés, e habilmente começa a girá-lo. Nessa hora, onde está o discurso “político” que permeava todos os outros momentos do espetáculo? Logo deixamos de querer saber, ficamos ali, diante do palhaço que nos faz olhar. Apenas tememos,

⁵² Seus antepassados, os primeiros Bassi, iniciaram o clownear por volta de 1850, no circo da família em Firenze, na Itália.

⁵³ O espetáculo de Bassi, *La Vendetta (A Vingança)*, foi apresentado no *Fórum Social Mundial - 2005*, em Porto Alegre – RS.

agora, uma queda perigosa e barulhenta de um grande piano sobre ele, admirando a sua grande habilidade com os pés. E o que há de mais nisso? Nada e tudo.

Percebemos, através desse número, que ficamos entretidos diante de um palhaço todo o tempo. Que fazer malabarismos com os pés é só mais uma habilidade que lhe custou muito treino, mas é só mais um artifício para provocar, atrair a atenção, ludibriar, conquistar e desafiar a confiança das pessoas. De repente, então, aquela habilidade tão tradicional de malabarismo vai ganhar, em meio ao jogo de Bassi, a mesma conotação política de irreverência que ele imprime no que faz.

Tudo o que ocorre a Bassi vai compondo a sua singularidade⁵⁴ durante a sua trajetória. Bassi serve-se de Rivel como inspiração. Rivel, com sua figura forte, afetava diretamente as singularidades que em Bassi queriam se desenvolver, encontrar corpo. A mesma coisa acontece a partir da sua admiração pela força política do palhaço de circo que vimos antes. Ele queria buscar aquele nível de potência para sua atuação. Ele quer resgatar esse teor “politizado” do palhaço antigo circense para seus espetáculos, vestindo-se de empresário rico dos dias de hoje, um homem de posses da atualidade, nem mais nem menos.

Vejam como chegou no seu jogo de criar tensão nos espectadores:

Duas maneiras: uma maneira totalmente racional, pensando o que significa um espetáculo e o que o público quer ver. E segunda maneira: instintiva. Também porque eu gosto de fazê-lo. (risos) E eu gosto da tensão. (Bassi, 2002: s.p.).

Essas escolhas que Bassi coloca como intuitivas e racionais foram acontecendo de forma muito particular, singular. Sempre de acordo com a escuta do que e como lhe move. No seu processo de formação, ele vai Tateando na rua quais as suas paixões, o que quer do público, jogar com ele, paixões dele muito pessoais, por exemplo, seguir este gosto tão especial por brincadeiras de tensão, de tensionar os espectadores. Trabalhou no como poderia encontrar jeitos de fazer isso que lhe é próprio, peculiar. É o que permite a construção de um corpo rico de experiências únicas, o corpo singular do palhaço Leo Bassi.

Pude constatar o resultado desse processo de construção de palhaço, que acontece basicamente a partir da relação no jogo com o espectador e na busca pela ludicidade prazerosa nessa relação, ao assistir ao seu espetáculo *La Vendetta* - um espetáculo-armadilha, uma espécie de brete⁵⁵ no qual entramos e não tem volta. Desejamos muito entrar nele; antes mesmo de começar, Bassi já ativa no espectador a competitividade pelo melhor lugar para

⁵⁴ Repare que trocamos, aqui, o termo identidade por singularidade, pois não parece tão fixo, sendo mais adequado para tratar de afecções.

⁵⁵ Brete é um corredor estreito e fechado para o qual o gado é conduzido para ser vacinado. Significa “sem saída”.

sentar. Há um momento em que ele atea fogo no palco, nos faz acreditar que a serragem no chão está embebida de querosene, e empunha uma tocha e diz que “não há nada a perder”.

Conhecido, automeado como o “adestrador de culos”, Bassi nos faz, literalmente, compreender o porquê do apelido. Sentimos medo, pois ele desenvolveu a habilidade de reger com maestria o suspense e a tensão na platéia. Pensamos: “É coisa de palhaço, ele não teria coragem de...” Mas, e se ele for louco, se estiver falando sério? Bassi consegue bem essa proeza: sabe jogar com essa ambigüidade, cria situações que envolvem certo perigo divertido e humanamente atraente. E nós, como espectadores, ficamos perdidos na dúvida, temerosos e fascinados ao nos enredarmos no seu jogo. Bassi só poderia ter aprendido jogo, jogando, testando o seu poder de manipulação e descobrindo uma aptidão e um gosto que também encontra uma resposta interessante nos espectadores.

Se Bassi saiu do circo para o teatro, Xuxu saiu do teatro e vai beber das referências da tradição circense. Xuxu foi construído há 32 anos, pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, de forma bastante peculiar. Vasconcelos foi inspirado pelos circos que apareciam lá na Paraíba quando ele era pequeno, partindo da idéia de um “palhaço cidadão”. Nesse projeto, havia já uma vontade do artista de criar um palhaço, que foi crescendo junto à necessidade de dialogar com a população do Bairro Roger, classe média-baixa do centro de João Pessoa, onde havia sido fundada a *Escola de Teatro Piollin*.

Xuxu, em termos de aparência, é totalmente diferente de Bassi. Em uma ocasião, durante o *Festival Porto Alegre Em Cena*, pude vê-lo apresentando o seu espetáculo *Vem Chegando Um Palhaço*, que já andou por diversas cidades. Ele faz uso de peruca, uma barriga postiça, maquiagem carregada. Está bem mais próximo visualmente dos palhaços tradicionais do circo, usando nariz vermelho, sapatos enormes e a clássica vestimenta larga com as canelas à mostra. Como se apresenta? Forma a tradicional roda, cria na rua o seu picadeiro, onde mostra diversas *gags*, dentre elas a já bem conhecida: “abelha, abelhinha”, que faz o povo rir há séculos.

Vejamos como se deu o processo de criação do palhaço Xuxu:

[...] Foi extremamente solitário e sofrido, é preciso contar que, durante três meses, eu ia para a Piollin todo sábado à tarde me pintar, tentando criar coragem de ir para a rua, até que Edinha, minha amiga, me põe no fusca: “Te dou uma carona”. Quando chega na via expressa que corta a favela, já estava escurecendo. [...] Desço do carro, não deu tempo nem de fechar a porta, ela arranca. Ela sabia o corajoso que tinha na mão. (em Rabetti, 1999: 74-75).

Então, é o momento de enfrentar o desafio, esse tão esperado encontro com a comunidade:

E aí eu me vejo no meio de uma favela, debaixo de um poste, banhado pela luz que vinha daquele pratinho-abajur – talvez nem fosse esse o desenho, mas hoje eu vejo assim – e, na minha frente, uma bodegazinha com uma mulher que atendia um senhor de idade que bebia no balcão. A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração, tum-tumtum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha, e espero: “Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.” Era tudo o que eu tinha, um boa-noite impostado. Dou esse boa-noite e ele simplesmente aperta o olho – vi que ele estava bem queimado – e diz: “Você é muito é viado”. Olhe, eu só não caí nem sei por quê... foi um banho de água fria. Eu só tinha duas coisas a fazer: ou voltava correndo e chorando, ou corria para cima. (em Rabetti, 1999: 74-75).

Era preciso agir rápido, superar as adversidades, mas como?

[...] Talvez a gente possa dizer que existe um Deus dos palhaços, porque ele me deu um pontapé na bunda, para cima da favela. Que eu conhecia muito bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria caminhar com o meu palhaço. Depois desse chute na bunda, eu gritei: “Oi, que cheguei eu!”, brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo, e eu a gritar: “Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!” De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas, com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! (em Rabetti, 1999: 74-75).

E, por fim, Vasconcellos conta como foi se dando o seu processo a partir dessa experiência:

Então eram acertos e desacertos, se acertei em correr para cima, errei entrando aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. Depois, devagarzinho, as pessoas foram reaparecendo, e assim foram quatro anos, todo sábado, às três da tarde, a passear cercado de meninos, a cantar e a descobrir, a inventar. Ao invés de ensaiar numa sala, como todo mundo, para construir um palhaço, eu fui violentado na rua dessa forma. Então hoje, quando paro e olho para Xuxu, sinto outras necessidades. Nunca tive um diretor. A coisa nasce em mim, eu faço e elejo se funciona ou não, ou seja, o palhaço vai ser sempre o ator, o diretor e o autor. Mas hoje eu sinto a necessidade – principalmente vendo outros palhaços – de me render a um diretor. (em Rabetti, 1999: 74-75).

Não há como separarmos o palhaço Xuxu do ator e diretor Luiz Carlos. Xuxu se acha bonito, “*Eu tô bonito?*”, é vaidoso e gosta de conquistar com seu charme. Ele usa e brinca

diretamente com isso no seu palhaçar. O interessante é que Vasconcelos foi conquistando um espaço importante como ator, diretor, inclusive atuando em algumas minisséries de sucesso na *Rede Globo*. Também atuou em filmes brasileiros que tiveram boa repercussão. Se o palhaço não tivesse entranhado nele, Xuxu poderia ter ficado de lado, mas o ator viu a necessidade de reservar sempre um espaço, uma dedicação especial e carinho com seu palhaço, reconhecendo-o como uma parte importante dele: “é o que me restou de ator”, segundo ele mesmo disse a Rabetti.

Sem estar no circo, mas servindo-se de elementos “roubados” da sua memória de infância, quando assistia aos palhaços num pequeno circo de Umbuzeiro, Xuxu encontra uma forma vivaz e divertida de comunicação com os espectadores, com pessoas de uma comunidade que criou um forte apelo para que ele se relacionasse. A partir desse vínculo construído, quem duvidaria do Palhaço Xuxu como exemplo de palhaço/clown permeável com seu tempo, seu trabalho, seu projeto, sua vida, sua comunidade?

Segundo Kasper:

Falar da história da construção de Xuxu já é evidenciar funções sociais do palhaço, seu papel político, a ligação entre arte e vida, entre o trabalho do palhaço e a criação de um projeto de vida do ator que o faz, a importância do ator trabalhar com “a sua verdade”, que é “a questão central desse fazer”, como diz Luiz Carlos. Essa experiência, tal como aqui apresentada, traz também, de modo bastante forte, o próprio caráter social do corpo, como os corpos são atravessados pelas forças do social, o desejo e o campo social emaranhados, enovelados. A presença singular de Luiz Carlos, na construção de um trabalho próprio que se torna um projeto de vida, com os mundos abertos por Xuxu, sempre transpassados pelo encontro com os outros. (Kasper, 2004: 215).

Por fim, vejamos mais um caminho interessante, o de Puccetti. Lembro de ver Teotônio em vários momentos da minha formação como palhaça, todos foram em apresentações: durante o *Cravo, Lírio e Rosa*, na *Sala Quorpo Santo*, também em uma parada de rua na Av. Borges de Medeiros, centro de Porto Alegre, outro era num Galpão, quando assisti ao *La Scarpetta*, que ele construiu sob direção de Nani Colombaioni, a partir de uma experiência de contato e aprendizado na Itália. Em qualquer uma dessas experiências via Teotônio e sempre me dizia: “ele mudou alguma coisa”, e ele sempre muda mesmo.

No palhaço Teotônio, há essa leveza, essa graciosidade do clown. O que sentimos é que isso acontece porque a vontade dele é tanta de estar ali, de estar com as pessoas, que supera qualquer receio, que arria as defesas de ambos os lados. Defesa é sentir-se pronto, acabado, mas ele vai e nos apronta: Teotônio mantém em alta a ambiguidade de saber o que

pode ser feito na *performance*. Há o roteiro, mas se permite deixá-lo de lado para viver a relação que a *performance* vai criando. E o não saber vira um desafio que perpassa a todos: ele e nós, espectadores.

Vejamos como ele vai contando o seu processo durante uma mesa redonda no *Anjos 5*. A pergunta que norteou a discussão era: “Palhaço bom nasce feito?”⁵⁶: Puccetti diz “Nada nasce pronto. Você tem que trabalhar mesmo. Daí o caminho vai ter que ser o caminho que cada um escolheu, que a vida deu pra essa pessoa”, e, na sua fala, completa sobre a questão da tradição:

A gente acaba de ouvir o Biriba falar, que é uma das possibilidades, que é aquele que nasceu dentro de uma tradição e que aprende da maneira que essa tradição ensina. Eu acho isso um privilégio. Eu não sou dessa tradição, eu não tive isso de ter nascido no circo, de ter tido família de palhaço, nada disso. Quer dizer, talvez na minha família eu tenha inaugurado uma tradição. Quem sabe os que vierem aí, agora tá vindo, vamos ver, quem sabe começa essa tradição. (Puccetti, 2006: s.p.).

Em outro momento, temos a iniciação de Puccetti, contada por ele na mesma conversa:

Então eu ia pra rua, saía às 9h da manhã, vestido cada vez de um jeito, buscando que tipo de figurino, de roupa mostrava o meu corpo, que tipo de lógica podia vir através dessa roupa. Ia pra rua e ficava fazendo o quê? Nada. No início, nada. Porque quis fazer nada. Porque achava e tinha medo de que se começasse a fazer coisas eu iria começar a repetir coisas que já vi, fazer estereótipos, fazer formas, a ter uma ansiedade de querer fazer as pessoas rir. Naquela época, eu não sabia como fazer. (Puccetti, 2006: s.p.).

Mas, aos poucos, Puccetti ia voltando à rua e começou a perceber os olhares, as pessoas e as conexões que se estabeleciam a partir daí. Criava o seu repertório, descobrindo o que ele queria, a sua maneira de ser palhaço. Mas isso não bastava, “porque chega uma hora em que você precisa aprender mais”. Buscou o cinema mudo: *O Gordo e o Magro*, *Mazzaropi*, e “foi isso que criou a paixão e a vontade de fazer”.

Na trajetória de Puccetti com Teotônio, ainda acontece a busca de algumas experiências distintas que lhe propiciou um campo generoso de aprendizado. Como já vimos, ele passou um tempo com Nani Colombaioni, na Itália e, após, com Sue Morrison, que é canadense, quando esta esteve em contato com o Lume, no Brasil. Atualmente, de um trabalho pessoal continuado de clown, dá assessorias a grupos que trabalham a técnica do palhaço, está continuamente aprendendo com eles, aperfeiçoando-se: “Trabalhar com o aluno é uma das

⁵⁶ No Blogue *Picadeiro Quente* temos a transcrição completa da mesa de debates “Palhaço bom nasce feito?”, entre Biriba, Silva, Puccetti, Daniela Carmona e Ana Luisa Cardoso.

maneiras de puxar o meu tapete porque eu vejo muitas soluções para a minha lógica. Na verdade é uma interação, é uma troca mesmo.”.

Sobre a experiência com a Família Colombaioni, Puccetti relatou que Nani trabalhava com o material mostrado pelo aprendiz, ensinando técnicas circenses e cenas do repertório clássico de clown. Assim, era construído por ambos um espetáculo que se serviria de partes deste repertório clássico, mas sempre condizentes com a lógica do clown do aprendiz. “Tudo com grande rigor e perfeição nos detalhes”, diz Ricardo. Primeiramente, o aluno aprenderia a “partitura da cena bem codificada”, para depois descobrir a sua maneira singular de executá-la, aprender a colocar nela o seu ritmo pessoal, seu caráter – chamado por Nani de comicidade pessoal. Com Nani, o clown de Ricardo aprende a executar mais coisas. Nani começava com o que o clown vai fazer, enquanto que o Lume começa pela busca do clown pessoal. (Puccetti, 1998: 67).

Puccetti, então, compara as diferentes metodologias, chamando a diferença para ser palhaço e ser ator:

[...] O Burnier, tinha trabalhado com o Lecoq, que é uma pessoa do teatro que viu o palhaço, pegou o palhaço de circo, que é onde ele estava, e trouxe para o teatro como maneira de trabalhar o ator, como maneira do ator poder crescer enquanto técnica... não necessariamente para ser palhaço. (Puccetti, 2006: s.p.).

E sobre a estada com os Colombaioni:

E cai na mão do Nani. Você fazia alguma coisa lá, uma das frases clássicas dele era “esse pessoal do teatro, né...”. É uma outra história. Porque ali é “o que fazer”, você tem que aprender alguma coisa para você fazer. À sua maneira, mas é o que você vai fazer. E tem uma outra lógica da criação, da tradição, que é a base de onde tudo surgiu. O mergulho dentro do universo dos Colombaioni me ensinou muito e me fez ver a lógica de construção de número. Agora, todos, no final das contas, buscam a mesma coisa: você tem que fazer rir. É isso. (Puccetti, 2006: s.p.).

Mas, de repente, Puccetti conta que descobriu, ainda, outras ligações entre as metodologias aparentemente distintas de Burnier e dos Colombaioni: “O Nani fazia através de uma outra metodologia a mesma coisa que o Luis fez comigo”. Não havia nenhum exercício, mas na chegada de Puccetti ele falou assim: “você chegou cedo, você chegou dois dias antes. Tá bom. Então a gente começa segunda-feira, mas hoje, sábado, eu quero ver o material. O que você tem pra me mostrar?” Puccetti fazia um número, fazia outro, e Nani sério. Era ainda pior quando ele falava “Tá, tá, ok, tá bom, tá bom, já entendi. Agora vem aqui, eu estou com uma lâmpada queimada, me troca a lâmpada...” Havia um poste na casa dele, um poste

gigante. E Puccetti se deparava com Nani preferindo vê-lo trocando a lâmpada do que fazendo o número. “Certo, certo. Ok. Vamos ver outro número”. E assim foram eles alternando número e situações reais até que acabou o final de semana e Nani falou “já entendi a sua lógica. Você é aquele um que não sabe fazer nada direito. Então é isso. Então nós vamos trabalhar assim”.

O interessante dessa experiência de Puccetti, percorrendo um outro percurso, outro método, foi ele chegar à conclusão de que “isso era quando eu já vinha trabalhando também com o Luis, um cara que estudou, fez pesquisa: chegou nisso. O outro que nasceu naquilo e aprendeu fazendo chegou na mesma coisa”.

O trabalho com Sue Morrison a partir da idéia de máscaras clownescas, o clown xamã sagrado, também abriu para Puccetti as possibilidades, as visões, que para ele foram o principal aprendizado. A maneira como ela faz apresenta um outro modo de criar o repertório para o clown. O mais interessante para ele desse contato com a técnica de Morrison é a liberdade do clown não ser apenas cômico, ter outros lados. Essa visão contribuiu muito no trabalho da *Parada de Rua*, por exemplo, dando-lhe outra consistência. Ela se aproxima um pouquinho do bufão, no tipo de humor, o que mostra mais ainda as permeabilidades dessas figuras. Em entrevista a Kasper, Puccetti vai destacar que essas experiências vêm, ao mesmo tempo, confirmar coisas e oferecer coisas novas. Fazendo uma espécie de trajetória sintética do trabalho, conforme Ricardo:

[...] Parte-se, com Luís Otávio, com Philippe Gaulier, para a busca do clown pessoal. A seguir esse clown vai aprendendo a fazer coisas. E depois o clown com um pouco do bufão que a Sue traz, que já é o clown mais completo. (Kasper, 2004: 330).

Um homem chamado Klaus, assistindo à mesa redonda do *Anjos 5*, fez a seguinte colocação:

Aqui a gente está falando sobre a construção de palhaço. Aí eu fico confuso porque eu virei palhaço com 38 anos. Até lá eu era jornalista e, para mim, palhaço era uma coisa de circo, para crianças que, pra falar a verdade, eu nunca gostava muito. [risos] Aí vim ao Brasil, eu estava muito solitário, eu vi esses espetáculos do Márcio, fiz a oficina com o Márcio e com a Aldevane Néia onde se falava muito do amor, da solidão, do fracasso, da fragilidade, da generosidade. Aí falei: “Mole, eu quero ser isso”. [risos]. (Klaus, em *Anjos do Picadeiro*, 2006: s.p.).

No entanto, ao fazer oficina com os Colombaioni, ele entra numa espécie de crise:

“Só que eu não sei fazer malabares, como vou ser palhaço?” Porque malabares eu nem queria saber fazer. Aí fiz essas oficinas e depois fiz uma oficina com o Leris Colombaioni que fala “ah, essas outras oficinas que falam do interior, essa coisa não existe, o interior. Tem que fazer os truques, [risos] tem que saber cair, essas coisas”. Aí ficou confuso. (Klaus, 2006: s.p.).

E, por fim, conclui sua pergunta:

Aí eu acho que talvez tenham duas coisas de palhaço muito diferentes: palhaço do circo, que sabe fazer malabares, que sabe fazer essas coisas de branco e augusto pra crianças, essas coisas [risos] e esse palhaço que tem outra fragilidade, tem outra generosidade, tem outra... Então eu me pergunto se não seriam duas construções de palhaços e se uma dessas construções precisa da outra ou se pode ser ou palhaço de teatro ou palhaço de circo só. (Klaus, 2006: s.p.).

As respostas a essa questão são distintas e complementares. Silva lembrou a fala de Biriba, fazendo dela suas palavras: “Por favor, não me trate como tradicional ou não me trate como novo: me trate como palhaço.”. Ela lembra que o que está presente é uma diversidade de formações do palhaço. A multiplicidade de formas, de metodologias, de processos de formação está aqui, está ali, e é o que a gente vivencia o tempo inteiro. E completa: “A gente não deve aprisionar formas de formação. Eu acho que na hora que você tenta definir isso é isso, aquilo é aquilo, você está aprisionando maneiras de ser e de fazer e até de processos de formação. Então, eu acho que a gente não deve aprisionar. A gente tem que compartilhar essa multiplicidade de formações”.

Silva ainda ressalta a importância do trabalho intensivo que falta em algumas formações, e alerta que esse trabalho tem de estar sintonizado, não importando exatamente a forma de aprender, mas se o aprendiz está em sintonia com esse caminho. “Você pode não gostar dessa metodologia, mas pôxa, eu não gosto de um monte de outras metodologias”. E, por fim, diz que temos muitas escolas de palhaços e a questão que está “batendo de frente para a gente” é que o circo de lona é que não se reconhece mais nesse papel há muito tempo.

Daniela Carmona, fundadora do TEPA - *Teatro Escola de Porto Alegre* - por sua vez, responde à mesma questão da seguinte forma: “Na realidade quem ensina respeita a diversidade... é preciso reconhecer que essas pessoas que estão te passando informações não estão te passando verdades universais”. Para ela, esses mestres estão apenas passando e repassando experiências. “Eu acho que o sensor não deve estar tanto neles, mas muito mais em ti, na tua identidade com uma técnica ou outra ou até no mix delas”. E alerta: “Porque tem uma hora que tu vais ter que validar o que aprendestes. Tu tens que achar o teu clown. Não é nem o Márcio nem o Leris que vão dizer, és tu que vais afirmá-lo”. O jogo, portanto, é o de

saber onde há mais prazer e sintonia com as coisas que me são ditas, com as técnicas que me são disponíveis. Se for mais interessante com um mestre, então o aprendiz vai e aprofunda mais a pesquisa com esse mestre. Se for com ambos, pega dos dois e depois faz a sua síntese, diz Carmona.

E Puccetti vai complementar a fala de Carmona:

Eu acho que é exatamente isso. Porque se você for ver mesmo, não existe uma maneira ou duas mesmo que aqui a gente esteja falando sobre quem é da tradição ou quem não é da tradição, tentando meio que deixar em duas”. Na verdade existe, conta quantos tiver aqui e esse número vai ser as maneiras de ser palhaço porque é muito pessoal, independente de onde você vem porque se você não descobre a sua maneira de fazer, você não serve. Não adianta o Biriba, ou o Arrelia - que também teve uma história meio assim que o pai parou e ele entrou - não adianta ele imitar o pai. Não adianta o Leris imitar o Nani, não é. Não é. (Puccetti, 2006: s.p.).

Para Puccetti, o ator/clown, portanto, tem de encontrar a sua maneira e “*a sua maneira*”, para mim, é que nem aprender a cozinhar. Como é que você aprende a cozinhar? Cozinhando. Bota ali, passou, ficou salgado, tira, bota açúcar pra ver se corrige, não sei o que, pimenta [risos]. Daí tudo vai se descobrindo neste processo: “Então, açúcar, porque está muito salgado, então você bota açúcar para equilibrar [risos]. Você entende? É assim. Na verdade, também perceber as diferenças, como você percebeu algumas, mas também ver que existem muitas semelhanças.”.

A partir de observações de Silva, que acompanhou tanto a já referida mesa de debate, quanto grande parte das oficinas⁵⁷ dos *Anjos 5*, temos três pontos importantes sobre as permeabilidades entre os diversos aprendizados da arte da palhaçaria.

O primeiro ponto seria referente à contemporaneidade da linguagem circense: a multiplicidade da sua teatralidade e o diálogo que sempre houve com os movimentos culturais da sua época foram características presentes, de diversas formas, em todos os ensinamentos dos mestres/artistas/profissionais das oficinas ministradas na quinta edição do *Anjos do Picadeiro*;

Segundo ponto: havia uma importante convergência na necessidade de formação do artista, demonstrando claramente que buscar e respeitar diversas referências são importantes,

⁵⁷ Na grade de programação desta mesma 5ª Edição do *Anjos* constaram as seguintes oficinas: nos quatro primeiros dias, foram administradas dez Oficinas: *Clownaria Clássica* ministrada por Leris Colombaioni (Itália); *Processo de Criação do Bufão*, por Daniela Carmona (Brasil); *Manual e Guia do Palhaço de Rua*, por Chacovachi (Argentina); *Coloque Humor na sua Performance*, por Moshe Cohen (EUA); *Regras do Jogo*, por Sotigui Kouyaté (França/Burquina Faso); *O Palhaço e a Utilização Cômica do Corpo* por Ricardo Puccetti (Brasil); *A Nobre Arte do Palhaço*, por - Márcio Libar (Brasil); *A Cabeça de Yorick*, por Hugo Possolo (Brasil); *O Riso e a Carícia* por Aziz Gual (México); *Seminário Intensivo de Comédia Física*, por Hilary Chaplain (EUA).

afinal, a arte não se produz no vazio e, além disso, nenhum artista é independente daqueles que o antecederam, muito menos de algumas propostas em particular;

Terceiro: quase todos os mestres do evento ressaltaram a necessidade de uma boa *performance*, ser um bom clown/palhaço, pesquisar sobre os espectadores para os quais se vai atuar, ter comicidade, ter preparo físico, ter conhecimento de figurino, música, cenografia, maquiagem, aprender um instrumento musical, fazer pesquisa e estudo de todas as formas de comicidade anterior e atual, contemporaneidade das linguagens artísticas, e, por fim, muito, mas muito trabalho.

Em comum, portanto, temos nas oficinas uma mesma aposta no ensino-aprendizagem do clownear, que acreditar que “nascer pronto” é um romantismo que geralmente não considera o circo e seus saberes, nem o clownear como um ofício. O indispensável é o trabalho, praticar, performar com espectadores que faz, de fato, um clown/palhaço acontecer, existir. Ele não acontece no vazio, ele se constrói no fazer, arriscar, sempre com abertura aos novos aprendizados, desafios, sempre instigado a novas conexões.

Por fim, Silva propõe o que considera ser o grande desafio e responsabilidade dos clowns-palhaços contemporâneos:

Sendo responsabilidade de ambos os lados a quebra das resistências. O conceito de diversidade é rico para se pensar o diverso, o diferente, o variado, a multiplicidade. Sem esquecer que também pode significar desacordo, contradição e oposição. Por isso, esse devir vai exigir muito esforço, tem que ser perseguido, não está dado, o que exige de todos que queiram essa construção uma compreensão de si e do outro como protagonistas dessa possível história a ser fabricada. Nessa necessária radicalidade, talvez a ausência de uma oficina dos Biribas⁵⁸ denuncia o quanto ainda há por fazer no Anjos do Picadeiro 6. (Silva, 2006: s.p.).

A quem se lança na empreitada clownesca, é importante considerar que não estamos sós no nosso fazer na medida em que o clownear-palhaçar a que estamos nos referindo é uma arte viva, dinâmica, no sentido de mutável todo o tempo. É uma técnica que respira, transpira, é permeável e capaz de absorver e se nutrir ao se comunicar, se contagiar com os outros fazeres. Em meio à diversidade, sobreviveremos muito mais pela arte do saber conviver e se deixar permear, do que pela arte de ditar as regras e “exterminar” o diferente, o que nos inquieta.

Ser um bom profissional não depende exclusivamente de um curso, forma de iniciação, tradição de família. Segundo Viveiros de Castro (2007: 211), “Bom, ruim, mais ou

⁵⁸ Biriba é um palhaço de circo bastante reconhecido. Silva questionou por que não havia nenhum circense tradicional brasileiro ministrando também uma oficina. Da tradição só tínhamos Lérís Colombaioni, da Itália.

menos, bom às vezes ou gênio – impossível de se prever ou descobrir uma fórmula infalível”, afinal, “cursos, oficinas, observação ou genética podem ajudar muito, mas não são o suficiente para explicar porque alguém é um grande artista”.

Podemos reparar que tanto nas trajetórias de Bassi, Xuxu, Teotônio, há total imbricamento entre vida, formação, caminhos que seguem prazeres, referências variadas de inúmeros mestres. A mesa apontou que são os espectadores os mais importantes formadores de palhaços. Ele te esquentava, te esfria e de faz levar latadas⁵⁹, importantes latadas. Como mestres, porque não a rua, um professor, outro clown, parceiro de cena, a favela, o hospital, a comunidade lá da Paraíba? Quando falamos de “tripas”, que o palhaço tem de escutar as tripas, falamos dos umbigos-tentáculos atentos ao próximo passo, um passo revigorante, ou um passo de “puxada de tapete”, descobrimos que ter o tapete puxado é revigorante, ter prazer também o é. Temos aqui caminhos do clown-palhaço que são compostos das suas diversas permeabilidades, ou ele não aprende a caminhar.

Quanto a ser ou não um bom profissional, ou ser amador, podemos comparar os clowns/palhaços com motoristas de carro. Há aqueles que andam todos os dias, sabem interagir com o veículo: o quanto tem de gasolina, se está com algum barulho estranho e o que isso quer dizer, e se não sabe, intui. A prática diária o faz conhecer melhor as ruas, saber pegar atalhos, evitar engarrafamentos, ter visão preventiva de enrascadas, saber evitar choques e prejuízos maiores.

E os motoristas de final de semana? Eles podem ligar o carro, andar, dirigir e fazer tudo o que os motoristas de todos os dias fazem. Mas, para esses o caminho oferece muito mais adrenalina, riscos, percalços e tensões. Podem causar prejuízo para si próprios, envolvendo outros.

Clownear é artesanal, se faz em um corpo que pratica a técnica de ser permeável, de ter um repertório consistente e maleável, vivo. A grande particularidade desta técnica é o seu dispositivo-irreverência, que permitem que ela própria seja burlada e sem culpas, pelo seu próprio bem e frescor. Dispositivos-corpos-em-devir-dos-palhaços-clowns.

⁵⁹ Eles se referem metaforicamente às latadas da vida, e literalmente às latas que os espectadores jogam nos palhaços que não estão indo bem, quando não estão funcionando durante as sessões do *Cabaret Faixa de Gaza*, na programação do *Festival Anjos do Picadeiro*.

CONCLUSÃO – O PALHAÇO SRD É CLOWN SEM DONO

Monsieur, o que preferes pedir hoje? Uma sopa de Fratellini, *Joey* ao molho *Branco*, ou *Clowns dell'arte* à dorê. Como sugestão da casa, temos um *Vinho Rivel* para acompanhar um *Lecoqcircobassi* salpicado de *grock*, e, para finalizar, um delicioso *mousse petit homén del gateau* ou, se preferir, *foottit* com *chocolat*.

A arte do clown-palhaçar é mais do que dois nomes “clown” e “palhaço”. Ela é um nome completo de combinações, e está repleta de fronteiras permeáveis que não estão apenas entre palhaços teatrais e circenses. Existem mais fronteiras permeáveis e extremamente nutritivas, lá onde há uma ligação com outras figuras importantes do rizoma clownesco: os bem-vindos clowns-palhaços ancestrais, rueiros, teatrais, circenses, mambembes, ciganos viajantes. Mais do que isso, as permeabilidades não estão somente entre as tantas figuras, mas na própria dinâmica peculiar desta arte, entre vida, performance, representação, roteiro, improviso e espectadores, corpo, idéias e aprendizado do clown-palhaço.

Para alguém que busca ser clown-palhaço é interessante, diria imprescindível, que compreenda a arte clownesca em toda a sua multiplicidade, sua habilidade de sobrevivência por tantas eras, modas, tendências distintas, reinados. As permeabilidades inerentes ao clownear-palhaçar garantem uma espécie de religião a toda essa misteriosa sabedoria ancestral latente. Uma sabedoria que mistura clowns, metodologias, *gags*, mescla tudo o que seja necessário para uma construção de uma *performance* que mobilize, que encante. Nos encantaremos mil vezes com o que se repete e é novo e sempre surpreende, pois reinventa-se a todo instante. Isso é clownear-palhaçar!

Não podemos localizar, nem fixar um clown-palhaço. Para atender melhor aos clowns-palhaços e suas histórias, deveríamos buscar uma *mambembologia*, encarregada de estudar as figuras mambembes, os Homens do Gato, os Tigres, saltimbancos, e nossos passeios pela rua como fertilizadores desta arte. A rua vista como vias de possíveis encontros, de locais de cruzamentos, de trocas, de experiências e de amadurecimento, que podemos verificar na biografia de diversos clowns/palhaços, e de também escapar, se necessário for.

Por isso que eu gosto da idéia de um palhaço SRD, sem raça definida, um clown sem dono. Como um cão sem dono, um tipo esperto tranquilo, malandro de rua, mas, se der um jeitinho, fica boa-pinta, faz graça e encontra, quando necessário, o lugar para comer, dormir, se divertir. Não há mais raças, muito menos “puras”, e, então, por que se comprometer com elas? Na tal vida palhaço-clownesca, os genes combinados é que vão fazê-lo forte, garantir

sua sobrevivência frente às intempéries, aos captores da sua liberdade, do seu poder. Aos rótulos taxativos, ele escapa com suavidade aos que perguntam: qual é o *pedigree*? É raça pura? É clown ou é palhaço essa raça aí? É clown-palhaço!

A resistência em um corpo flexível, poroso, permeável clownesco, não é uma resistência que fecha, que interpõe, é a resistência física, como obter condicionamento físico, capacidade de explosão, de agüentar os “trancos” musculares na vida atlético-clownesca de qualquer modalidade, e tudo vai sendo administrado e usado para uma boa *performance*.

Essa resistência na vida e arte de muito atleta-palhaço me faz lembrar das minhas experiências como surfista de *bodyboarding*. Ao conversar com algumas pessoas, quando elas descobriam que eu surfava e competia, ficavam surpresas. Querendo ser agradável, geralmente a pessoa contava uma história de um “caldo” muito feio, um quase afogamento causado por uma onda muito grande que teria lhe feito passar mal e... por fim, desistir de surfar. Então lembrava de Itacoatiara, quando enfrentei uma onda muito grande, a “Mike Tyson” dos mares: o maior caldo da minha vida. E lembrava dos tantos caldos de antes e depois.

E o que me fazia continuar surfando? A resposta tem a ver com o que meu instrutor de natação, Mauri Fonseca, falava sobre *waterfeeling*, espécie de capacidade de não se incomodar, confundir, se sentir mal quando a água, seja da piscina ou do mar, penetra o nariz, os ouvidos, os olhos, a pele. O *waterfeeling* cria um corpo humano aquático, hidrodinâmico. Penso que essas pessoas não tinham tido a paciência de fazer um treino diário, ou não queriam criar este corpo, ou a potência aquática não acontecia nos seus corpos para pedir um treino.

Acredito que com o clownear é a mesma coisa: há a mesma necessidade e paciência de criar um corpo permeável, um corpo que desenvolva o *clownearfeeling*, descobrindo esta arte que depende do contato, das afecções, leva à pergunta: “por que não?”, típica do jogo clownesco, torna-se uma afirmação importante do imprevisto para dentro dela, como forma de ver/pensar a si própria. A mesma pergunta poderia ser traduzida para a língua dos surfistas por *go for it*, que poderíamos traduzir por *te joga aí!*

Vamos surfar?



Fig.11. Ondina e Tufoni surfistas

Ondina junto com Tufoni, caminhando à beira-mar, levam suas pranchas, um balão, vermelho, uma galinha de borracha, pés de pato... e lembram eles mesmos, nessa hora, os tempos de surfistas de ambos, até que, de repente, encontram um campeonato de surfê, com os atletas, os fotógrafos. É preciso parar para uma foto, o mérito é o inusitado do encontro. A foto está aí no papel, assim como tudo o que escrevemos aqui. Tudo o que fica aquém do frescor da presença viva de um palhaço-clown, com barulho e maresia de praia. Sim, o estado clownesco é como a maresia da praia, tão permeável, tão real, consistente, que acontece, entra, embriaga. Acontece na pele, poros, cabelos, óculos, bronzado... A maresia não é só cheiro, nem só gosto, nem ar, nem água, nem a umidade do tempo, nem o mar, nem o nariz, nem a pele. Também não é somente a sensação. A maresia do estado clown/palhaço é a mistura toda que só ocorre com todos os ingredientes juntos, reunidos. Maresia é estar... à beira mar.

Os clowns-palhaços vivem arriscadamente surfando no fio da navalha como uma forma de habitar entre-mundos permeáveis. Mundos que não querem dizer necessariamente oposição, como, por exemplo, o que é estabelecido e revolucionário, a honestidade e a picardia, a irreverência e o “querer agradecer”. Esse entre-mundos é um sinal do risco inerente de um clownear/palhaçar. Esse risco mantém um pulsar que agrada aos espectadores, que me agrada como espectadora, como palhaça. É bom ser surpreendido, não saber o que vai acontecer daqui a segundos, saber apenas que se trata de um clown/palhaço ali, agindo e isso, por si só, basta.

É bom poder fluir clownescamente a partir de um repertório generoso - uma boa quantidade de habilidades, números e *gags* codificadas - disponíveis ao corpo clownesco permeável, aberto ao improviso, munido dos umbigos-tentáculos que dançam o não-saber? Tudo na mala, no corpo-memória, no porta-malas da *Kombi 73* recém comprada para cair na estrada e viajar. O principal é querer encontrar. O clown-palhaço borbulha sem precisar enxergar, atrás da empanada, ao som do burburinho das pessoas chegando, sente o cheiro do humor dos espectadores que o acolhe antes mesmo de pisar no palco. Encolhe-se ou se inflama nesta onda da *performance* e dos espectadores que o leva, que é possível surfar desajeitado, empolgado, aprendendo com desafio e maestria.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Tânia M. **Dano moral do consumidor**: admirável mundo novo. *Site Jus Navigandi*, abr. 2003. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=4529>>. Acesso em 21 jan. 2008.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, Maria C. **Só me interessa o que não é meu**: A antropofagia de Oswald, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.globalcult.org.ve/doc/CandidaRelea.doc>>. Acesso em 12 ago. 2008.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago** [1928]. In: A Utopia Antropofágica, Obras Completas. Globo, São Paulo, 1990.

ANJOS DO PICADEIRO 5: festival de palhaços sobre diversidade cômica. Transcrição mesa de debates: Palhaço bom nasce feito? Dia 06 de dez. 2006, Rio de Janeiro. **Blogue Picadeiro Quente**. Org Teatro de Anônimo, 2008. Disponível em: <<http://picadeiroquente.blogspot.com/2008/08/palhao-bom-nasce-feito.html>>. Acesso em: 18 nov. 2008.

ANJOS DO PICADEIRO 5: festival de palhaços sobre diversidade cômica Transcrição mesa de debates: Palhaço: poder. Dia 09 de dez. 2006, Rio de Janeiro. **Blogue Picadeiro Quente**. Org Teatro de Anônimo, 2008. Disponível em: <<http://picadeiroquente.blogspot.com/search?q=mesa+anjos+5+palha%C3%A7o+poder>>. Acesso em: 19 nov. 2008.

AMAZÔNIA HOJE. Coluna Pílulas: palavra do especialista. **Humor no hospital**. Conselho Estadual de Saúde do Governo do Pará. Jun. 2007. Disponível em <http://portal.sespa.pa.gov.br/images/sespa/html/departamentos/ascom/noticias_junho_2007/amazonia/not_10062007.html>. Acesso em 12 abr. 2008.

ARGOS Enciclopédia. **Teatro, circo y music-hall**. Barcelona: Argos, 1967.

BABYLON. Dicionário de Língua Italiana. **Verbetes clown**. Disponível no *site*: <<http://www.babylon.com/definition/pagliaccio/Italian>>. Acesso em 02 jan. 2009.

BABYLON. Dicionário de Língua Portuguesa. **Verbetes palhaço** Disponível no *site*: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Palha%C3%A7o>>. Acesso em 02 jan. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo – Brasília: Hucitec, 1996.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Hucitec, 1984.

BEAUVAIS, Robert. Les excentriques. In: FABRI, J. e SALÉE, A. (orgs.) **Clowns e farceurs**. Paris, Bordas, 1982. p. 56-59.

BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

_____. **Manifesto dos Palhaços**. *Site Globo Online*, dez. 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/>>. Acesso em 07 nov. 2007.

_____. O riso no circo: a paródia acrobática. **Urdimento**. Florianópolis, 2005. Ed. UDESC. N.7, p. 67-73.

_____. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**. São Paulo, 2006. Ed. ECA/USP, N.6, p. 9-18.

BERSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. **Sala Preta**. São Paulo, 2001. Ed. ECA/USP, N.1. p. 91-103.

BOUTANG, Pierre-André. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Paris: Ed. Montparnasse, 1995.

BURNIER, Luís O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

COPEAU, Jacques. *In Registres III. Les Registres du Vieux Colombier*. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *L'Eveilleur. Bouffonneries*, nº 34, Lectoure, France, 1928, pp-26-29.

COZER, Raquel. **Escolas formam nova geração de artistas circenses que reciclam as lições do picadeiro**. *Site Pindorama Circus*, mai., 2006. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp/>>. Acesso em 25 jul. 2008.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DECLARAÇÃO DO RISO DA TERRA. **Carta da Paraíba**. Documento gerado no evento, Org. Luiz Carlos de Vasconcelos. João Pessoa, 02 dez., 2001. Disponível em: http://artescenicass.blogspot.com/2002_12_08_artescenicass_archive.html. Acesso em 28 set. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **C de Cultura**. *In: O abecedário de Gilles Deleuze: entrevista concedida a Claire Parnet*, 1988, publicada em 1994. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51>. Acesso em: 05 nov. 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Introdução: Rizoma**. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, V.1, p. 1-96, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34, 1995-1997. 5.v.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DICKENS, Charles. **A loja de antiguidades**. Portsmouth: Europa-América, 1840.

DIERCKSEN, Laurent. **Grock: un destin hors norme**. Bévilard, Ed. Laurent Diercksen, 2000.

DORNELES, Juliana L. **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pos-modernidade**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2003.

_____. **O palhaço na morada do fora de lugar**. Revista Alegrar nº 3 – 2006. Disponível em: http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/4_palhaco.pdf. Acesso em: 11 de abr. 2008.

DORT, Bernard. **Le spectateur em dialogue**. Paris: P.O.L, 1995.

ETAIX, Pierre. **Il faut appeller un clown un clown**. Paris, Séguier/Archimbaud. 2002.

FABBRI, Jacques e SALLÉE, André (orgs). **Clowns & Farceurs**. Paris: Bordas, 1982.

FELLINI, Federico. **I clowns**. Bologna: Cappelli, 1988.

_____. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FERLAUTO, Cláudio. **Depoimento da Família Beneli**. São Paulo: CCSP, 1976. Acervo: Arquivo Multimeios (CCSP/SP).

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. **Sala Preta**. São Paulo, 2006, Ed. ECA/USP, N. 6, p. 65-69.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1999.

FRADON, Dana. **The king's fool**. New York: Dutton Children's Books, 1993.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

GOMES DE SOUZA, José (Palhaço Trepinha). Pra esquentar os tambores: entrevista. [27 de outubro, 2008]. Rio de Janeiro: *Blogue Picadeiro Quente*. Disponível em: <http://picadeiroquente.blogspot.com/2008/10/pra-esquentar-os-tambores.html/>. Entrevista concedida a Dane de Jade.

GROCK. **Ma vie de clown**. Paris, Hachette, 1960.

GUATTARI, Felix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

HART, Linda. *Motherhood according to Daren Finley: the theory of total blame*. In: MARTIN, C. *A soucerbook of feminist theatre and performance*. New York e Londres: Routledge, 1996.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Mini dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. **Sala Preta**. São Paulo, 2002. Ed. ECA/USP, N. 2, p. 17-24.

JOHNSON, Bruce. *Multicultural Clowns*. In: *The clown in times*. V1. 2000. Disponível em: <<http://www.charliethejugglingclown.com/multicultural.htm/>>. Acesso em 12 jul. 2007.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Tese de Doutorado. Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP, 2004.

_____. **Tornar-se clown**: processos de subjetivação e reinvenções de si. In: III Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia da Educação: Foucault 80 anos, 2006.

_____. *Hay que crear tensión*: o jogo de Leo Bassi. Belo Horizonte, 2002. Site Alegrar. Disponível em <http://www.alegrar.com.br/01/entrevista/index.html/>. Acesso em 15 de março de 2008.

LECOQ, Jacques. *Le Théâtre du geste*. Paris: Bordas, 1987.

_____. *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 2005.

LÉVY, Pierre Robert; SERRAULT, Michel. *Les Fratellini: trois clowns légendaires*. Arles, Actes Sud, 1997.

MERÍSIO, Paulo. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomimas, *commedia dell'arte* e o *Boulevard du Crime*. **Sala Preta**, São Paulo, 2006. Ed. ECA/USP, N. 6, p. 45-53.

MEROLLA, Daniel. **Cirque du Soleil conquista coração dos argentinos em turnê latino-americana**. Site *Notícias Uol*, mai. 2006. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2006/05/13/ult32u13920.jhtm/>>. Acesso em 13 mai. 2007.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Vontade de potência**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1945.

NOGUEIRA, Tânia. Os novos vôos do circo: as artes circenses conquistam a classe média e se transformam em profissão – com diploma e tudo, **Revista Época**, São Paulo, Ed. n° 312,

maio. 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG64201-6014,00-OS+NOVOS+VOOS+DO+CIRCO.html/>>. Acesso em: 12 out. 2007.

ORLANDI, Luiz. **Ética em Deleuze**: palestra. [29 de agosto, 2008]. Site Cpfll Cultura. Disponível em: <http://www.cpfllcultura.com.br/post/cafe-filosofico-etica-em-deleuze-luiz-orlandi/>. Acesso em 30 out. 2008.

_____. **Imagem de palhaço e liberdade**. Revista Alegrar nº 3 – 2006. Disponível em: <http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/3_imagem.pdf> Acesso em 11 abr. 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTA, Daniele. Influência e confluência. **Sala Preta**. São Paulo, 2006. Ed. ECA/USP, N. 6, p. 21-26.

POSSOLO, Hugo. **O matador de palhacinho**. São Paulo, 2000. Cópia cedida pelo autor exclusivamente para este trabalho.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1976.

PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **Revista do Lume**, Campinas: Ed. Unicamp, N.3, p. 83-92, 2000.

_____, O riso em três tempos, **Revista do Lume**, Campinas: Ed. Unicamp, N 1, p. 67, 1998.

QUEIRÓZ, Amanda Bischoff. **Vida de circo**: um picadeiro para o aprendizado. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Arte Dramática, 2006.

QUEIRÓS, Amanda. **E o palhaço o que é?** Jornal *O Povo online*, Fortaleza, jun. 2007. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/704268.html/>>. Acesso em 08 dez. 2007.

RABETTI, Beti. O riso da terra: confluências. **Revista Folhetim**, nº 4, 1999, p.57-79. Disponível em <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim4.pdf>

RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris, Grasset, 1945.

Disponível em: <<http://picadeiroquente.blogspot.com/2008/08/palhao-bom-nasce-feito.html>>. Acesso em: 18 nov. 2008.

RIVEL, Charles. **Pobre payaso**. Barcelona, Ediciones Destino, 1973

ROLNIK, Suely. “Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros”. En: *item 4* revista de arte nº4 novembro, Rio de Janeiro, 1996.

_____. **Subjetividade Antropofágica.** In: LINS, Daniel. (Org.). Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2005.

_____. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina e Ed. da UFRGS, 2006.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.

ROCHA DE SOUSA, João M. Salvoj Zizek, **Discurso crítico da ideologia.** *Desenhamento*, Lisboa, jun. 2008. Disponível em <<http://rochasousa.blogspot.com/>>. Acesso em: 04 nov. 2008.

ROSSINI, Felipe. **Preconceito e danos morais no conteúdo da Uol.** Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp/>>. Acesso em 13 mar. 2007.

SILVA, Hermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense:** Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de doutorado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

_____. Arthur Azevedo e a teatralidade circense. **Sala Preta.** São Paulo, 2006. Ed. ECA/USP, N. 6, p. 35-44.

_____. **Circo-teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

_____. **Anjos do Picadeiro:** história em ato. *Site Pindorama Circus*, São Paulo. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp/>>. Acesso em 08 dez. 2008.

_____. **O circo era uma escola única e permanente.** *Site Pindorma Circus*. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp/>>. Acesso em 08 dez. 2008.

SPERBER, Susi. A busca de uma nova técnica de interpretação. **Revista FAPESP.** São Paulo, Março 1999, ed.40. Disponível no *site* <www.revistapesquisa.fapesp.br>, acesso em 15 nov. 2007.

STILES, K. **Uncorrupted joy:** international art actions. In: SCHIMMEL, P. *Out of actions.* Nova York: Thames and Hudson, 1998.

TESSARI, Roberto. **Carta à Ana Elvira Wuo.** *Instituto di storia dell'Arte della università di Pisa.* Ripafratta-Italia, 20 giug. 1997

THEBAS, Cláudio. **O livro do palhaço.** São Paulo: Schwarcz, 2005.

THÉTARD, Henry. **La merveilleuse histoire du cirque.** Paris: Julliard, 1978.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**; colaboração Alice Viveiros de Castro, Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

TOWSEN, John H. *Clowns*. New York: Hawthorn, 1976.

VASCONCELLOS, Luis P. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2007.

_____. **Um pouco de história não faz mal a ninguém**. Site *Crescer e Viver*, jun. 2007. Disponível em: < <http://www.crescereviver.org.br/cv4e.php/>>. Acesso em 18 set. 2008.

_____. **Meninos eu Vi – Eu vi isto tudo começar!** Site *Titete*, abr. 2003. Disponível em: <http://www.titete.com.br/texto/meninos-eu-vi-alice-viveiros-de-castro/>>. Acesso em 18 set. 2008.

_____; Libar, Márcio. **1º Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretária Municipal das Culturas/Coordenação de Teatro de Rua e Circo, 2003.

WIKIPEDIA Língua Italiana. **Verbetes clown**. Disponível em: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Clown>>. Acesso em 12 jan. 2008.

WIKIPEDIA Língua Portuguesa. **Verbetes palhaço**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Palha%C3%A7o>>. Acesso em 12 jan. 2008.

WUO, Ana E. **Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 2005.

_____. **Clown, um viajante do tempo**. Site *O Palco*, out. 2003. Disponível em: <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=65/>. Acesso em 18 mai. 2007.

ZOURABICHIVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Filmes

BANCANDO A AMA SECA. Direção: Frank Tashlin. Roteiro: Preston Sturges, Frank Tashlin, Frank Tashlin Produção: *Paramount Pictures, York Pictures, Corporation*, Intérpretes: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell, Connie Stevens, Baccaloni e outros. EUA, 1958. 1 DVD (103 min).

DOCTORES DA ALEGRIA. Direção: Mara Mourão. Roteiro: Mara Mourão. Produção: Grifa Cinematográfica, Mamo Filmes, Discovery Networks Latinamerica/Iberia, Teleimage. Intérpretes: Angelo Brandini, César Gouvêa, Wellington Nogueira, Beatriz Sayad, Cláudia Zuccherato, Danielle Barros e outros. BRA, 2005. 1 DVD (96 min.).

JECA TATU. Direção: Milton Amaral, Produção: P.A.M. Filmes, Intérpretes: Amácio Mazzaropi, Geny Prado e outros. BRA, 1960. 1 DVD (95 min).

LES DEUX VOYAGES DE JACQUES LECOQ. Realização: Jean-Noel Roy e Jean-Gabriel Carasso. *Studio Les films du paradoxe*. FRA, Paris: CNDP, 2006. 1 DVD (175 min).

O CIRCO. Direção: Charles Chaplin, Roteiro: Charlie Chaplin, Produção: *Charlie Chaplin Production*, Intérpretes: Charlie Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy, e outros. EUA, 1928. 1 DVD (72 min).

OS IRMÃOS MARX NO CIRCO. Direção: Edward Buzzell, Produção: Metro-Goldwyn-Mayer, Roteiro: Irving Brecher, Intérpretes: Groucho Marx, Chico Marx, Harpo Marx, Kenny Baker e outros. EUA, 1939. 1 DVD (87 min).

O MUNDO DE ANDY Direção: Milos Forman, Produção: British Broadcasting Corporation, Cinehaus, Jersey Films, Marubeni Corporation, Mutual Film Corporation, Tele-München, Toho Company, Universal Pictures, Roteiro: Scott Alexander, Larry Karaszewski, Intérpretes: Jim Carrey, Gerry Becker, Greyson Pendry, Brittany Colonna, Leslie Lyles, e outros. EUA, 1999. 1 DVD (118 min).

I CLOWNS. Direção: Federico Fellini, Produção: Bavaria Film, Compagnia Leone Cinematografica, Office de Radiodiffusion Télévision Française, Radiotelevisione Italiana, Roteiro: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Intérpretes: Federico Fellini, Riccardo Billi, Tino Scotti, Fanfulla, Bario, Pierre Étaix, Annie Fratellini, Charlie Rivel, Il Colombaioni e outros. ITA/FRA/ALE 1970. 1 VHS (92 min).

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES. Direção: J.B. Tanko, Produção: Embrafilme, Renato Aragão Produções Cinematográficas, Roteiro: Renato Aragão, Sergio Bardotti, Chico Buarque de Hollanda, Luis Enríquez Bacalov, Antonio Pedro, Gilvan Pereira, J.B. Tanko, Tereza Trautman, Intérpretes: Renato Aragão, Baiaco, Mário Cardoso e outros. BRA, 1981. 1 DVD (95 min).

ZELIG. Direção: Wood Allen, Produção: *Orion Pictures Corporation*, Roteiro: Woody Allen, Intérpretes: , Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter, Patrick Horgan, Marvin Chatinover e outros. EUA, 1983. 1 DVD (79 min).

Sites da Internet:

<http://www.alegrar.com.br>

<http://www.asmariasdagraca.com.br>

<http://www.bemparana.com.br>

<http://blog.mimicas.com>

<http://www.charliethejugglingclown.com>

<http://www.clown.comico.nom.br/clown.htm>

<http://www.crescereviver.org.br>

<http://www.ecolephilippegaulier.comecolephilippe>

<http://www.elogiodabobagem.com.br/pdf/capitulo1.pdf>

<http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br>

http://www.grupotempo.com.br/tex_burnier.html

<http://www.opalco.com.br>

<http://www.overmundo.com.br/>

<http://www.pliniomarcos.com/>

<http://picadeiroquente.blogspot.com>

<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/home.asp>

<http://www.revistapesquisa.fapesp.br>

<http://www.tonomundo.org.br>

ÍNDICE DE FIGURAS

Todas as ilustrações presentes nesta dissertação são provenientes de duas fontes: 1) desenhos feitos pela autora; 2) *websites*.

Fig. 1 (p.12): Palhaço *versus* clown.

Fig. 2 (p.52): Multiplicidade clownesca.

Fig. 3 (p.60): Ondina e a boca aberta entre nomes.

Fig. 4 (p.63): Coisa-brincante sem nome.

Fig. 5 (p.92): Árvore genealógica. Fonte: <http://techbits.com.br/>.

Fig. 6 (p.92): Rizoma cana-de-açúcar. Fonte: www.consciencia.org.br/.

Fig. 7 (p.92): Rizoma favela. Fonte: www.rizoma.net/.

Fig. 8 (p.92): Rizoma *internet* Fonte: www.laboratorioarquitetura.blogspot.com/.

Fig. 9 (p.94): Palhaceata clownesca. Fonte: Foto de **Guito Moreto** disponível em: www.picadeiroquente.blogspot.com.

Fig. 10 (p.98): Ondina e os vários umbigos.

Fig. 11 (p.132): Ondina e Tufoni surfistas. Fonte: Foto de **Luis Reis**.

Fig. 12 (p.148): Teotônio Fonte: www.lumeteatro.com.br/.

Fig. 13 (p.148): Xuxu. Fonte: www.mundoclown.com.br.

Fig. 14 (p.148): Leo Bassi. Fonte: <http://ctcultura.ctblogs.es/>.

Fig. 15 (p.148): O Homem do Gato. Fonte: Foto de **Patrícia Sacchet**.

Fig. 16 (p.148): Charlie Rivel. Fonte: <http://pladelametller.wordpress.com/>.

Fig. 17 (p.148) Palhaço CocaCola e Mixaria. Fonte: <http://circofantastico.blogspot.com/>.

Fig. 18 (p.148) Família Colombaioni. Fonte: <http://www.comune.cagliari.it/>.

Fig. 19 (p.148) Chacovachi. Fonte: Foto de **Celso Pereira** disponível em: www.picadeiroquente.blogspot.com.

ANEXO 1

Lista de Nomes de Clowns/Palhaços em Culturas e Épocas Distintas

Aqui temos a lista elaborada pelo *clown* americano Bruce “Charlie” Johnson (2000).

- *August* (Europa)
- *Badin* (França Medieval)
- Bobo (Espanha, 1.500 d.C)
- Bufão (Portugal/Brasil)
- Cabotino (Itália)
- *Cascadeur* (França)
- *Charlie* (*Tramp*/vagabundo europeu)
- *Chou* (China)
- *Claune* (França, 1.800 d.C)
- Colombina (máscara feminina da *Commedia dell’arte* e de pantomimas)
- *Contrary* (Tribos Plains, nativas da América do Norte)
- *Excentrique* (França, atua sozinho)
- *Fool* (bobo Inglaterra e em vários países)
- *Franceschina* (máscara feminina da *Commedia dell’arte*)
- *Gleeman* (Inglaterra Medieval)
- *Gleemaden* (*Clown* mulher, na Inglaterra Medieval)
- Gracioso (Espanha, 1.500 d.C)
- *Grotesque* (França, *clown* acrobático, 1820-1850)
- Hano (América Nativa)
- *Hanswurst* (Alemanha e Áustria, 1.700 d.C)
- Arlequim (*Commedia dell’arte* e Pantomima Inglesa)
- Arlequina (*Commedia dell’arte*, versão feminina do Arlequim)
- *Jack Pudding* (Inglaterra, 1.600 d.C)
- *Jester* (Inglaterra, bobo, bufão)
- *Joey* (devido à fama do *clown* inglês Joey Grimaldi)
- *Jongleur* (Europa – Sec. XIX)
- *Koshare* (América Nativa)
- *Kartala* (Bali)
- *Koyemsi* (Tribo Hopi da América Nativa)
- Merry Andrew (Inglaterra, por volta de 1.600 e 1700 d.C)
- *Minnesinger* (Alemanha entre 1.100-1.400 d.C)
- Menestrel (Europa Medieval, também América em 1.800 e 1.900 d.C)
- *Narr* (Alemanha 1.600 d.C)
- *Newekwe* (Tibo Zuni América Nativa)
- *Nibhatkin* (Burma)
- *Pagliacci* (Itália)
- *Pantalone* (*Commedia dell’arte* e Pantomima Inglesa)
- *Pedrolino* (*Commedia dell’arte*)
- *Pensar* (Bali)
- *Pickle Herring* (Holanda e Alemanha, 1600 & 1700's)
- *Pierrot* (França)
- *Rizhii* (Rússia 1800 d.C)
- *Semar* (Java)

- *Skomorokhi* (Rússia 1.000 d.C)
- *Smeraldina* (máscara feminina da *Commedia dell'arte*)
- *Tramp* (América do Norte)
- *Trickster* (da mitologia de muitas culturas)
- *Troubadour* (França Medieval)
- *Vidusaka* (Índia)
- *Vita* (Índia)
- *Wayang Orang* (Indonésia)
- *Whiteface* (ou simplesmente *clown*, *clown* branco, enfarinhado)
- *Zanni* (Itália)

Nesta lista poderíamos acrescentar:

- *Heyoca* (Tribo Plain – América do Norte)
- *Mi-Tshe-Ring* (monge do Tibete)
- O Macaco (Ópera Chinesa)
- *Gelotopoioi* (Grécia Antiga)
- *Parasitas* (Grécia Antiga)
- Máscaras do Mimo Dórico e da Farsa Atelana (Grécia / Itália)

E, no Brasil, temos ainda:

- Crou (na tentativa de falar *clown*)
- Cômico
- Excêntrico
- Escada
- *Clown* Mímico
- *Clown* Acrobata
- Tony da Camerino (palhaço de camarim)
- *Krahô-Hotsuá* (palhaço sagrado da *Tribo Krahô* – Tocantins)
- *Me'ken* (outro jeito de chamar palhaço da *Tribo Krahô*)
- Mateus (brincante de Festas, Folias e Folguedos)
- Bastião (brincante de Festas, Folias e Folguedos)
- O Velho (brincante de Festas, Folias e Folguedos)

Nomes, nomes e mais nomes. E esta lista não deveria parar por aí, afinal nas feiras populares das cidades medievais, nas praças e nas ruas, também freqüentavam:

- Saltimbancos
- Jograis
- Goliardos
- Prestidigitadores
- Charlatões
- Parlapatões
- Trejeitadores

ANEXO 2

Alguns Clowns/Palhaços deste Trabalho



Fig.12. Teotônio



Fig.13. Xuxu



Fig.14. Leo Bassi



Fig.15. O Homem do Gato



Fig.16. Charlie Rivel



Fig.17. Mixaria e Cocacola



Fig.18. Família Colombaioni



Fig.19. Chacovachi