

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

**O CORPO CÔMICO EM JOGO:
UM ESTUDO ACERCA DA IMPROVISACÃO DO PALHAÇO**

CLÁUDIA FUNCHAL VALENTE DE SOUZA

SÃO PAULO

2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

**O CORPO CÔMICO EM JOGO:
UM ESTUDO ACERCA DA IMPROVISACÃO DO PALHAÇO**

CLÁUDIA FUNCHAL VALENTE DE SOUZA

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa: Teoria, prática, história e ensino das Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S729c Souza, Cláudia Funchal Valente de. 1975-
O corpo cômico em jogo : um estudo acerca da improvisação
do palhaço / Cláudia Funchal Valente de Souza. - São Paulo : [s.n.],
2011.
120 f.

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Palhaços. 2. Improvisação (Representação teatral). 3. Artes
cênicas. 4. I. Frias, Miguel. II. Khouri, Omar. III. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 791.33

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. MARIO FERNANDO BOLOGNESI (orientador)

PROFa. Dra. ISA ETEL KOPELMAN (membro)

PROFa.Dra. MARIANNA F. MARTINS MONTEIRO (membro)

AGRADECIMENTOS

A meus pais queridos, sempre presentes, sempre amorosos, minha gratidão.

Ao Cyro, meu companheiro, meu amor, que nunca me deixa desistir.

Ao Francisco e Aletheia, anjos que iluminam meu caminho.

À minha irmã Priscila, a amizade maior de todas.

Ao meu orientador Mario, por acolher e inspirar a pesquisa, por compartilhar a paixão pelos palhaços, por seus ensinamentos mais que preciosos.

À toda minha família, em especial minha Tia Mariza, tia-mãe-avó.

Aos palhaços Gachola, Pepin, Puchy, Madureira, pela generosidade e pelos momentos inesquecíveis.

À Isa, professora, amiga, diretora, companheira de trabalho, palco e estudos.

Aos mestres Suzi Sperber e Ricardo Puccetti, que me acolheram lá no começo de tudo.

À Marianna, que me acompanhou durante o mestrado com carinho e dedicação, e pelas reflexões preciosas durante o exame de qualificação.

Às atrizes Natália e Juliana, pela alegria de termos juntas caminhado e aprendido tanta coisa.

À Keka, Joana, Ivens, Brisa, Guga, Marília, Lila: irmãos-palhaços de longa jornada.

Aos colegas da pós-graduação: Wiliam, Marília, Ligia, Juliana, Roberta, Ivanildo, Marcos, Thaís.

Aos funcionários do IA. À querida Marisa, pela alegria dos encontros a cada etapa deste

trabalho.

A meus professores da graduação e da pós-graduação, por compartilharem conhecimentos e sonhos.

À FAPESP, pela concessão de bolsa de mestrado.

A todos os palhaços do mundo!

RESUMO

A palhaçaria clássica, **linguagem cômica tradicional e popular**, foi concebida junto ao espetáculo circense. Consolida-se no século XX e é caracterizada por um conjunto de situações, gestos e ações codificados, transmitidos oralmente através de gerações. Sua dramaturgia é construída na relação direta e improvisada com a platéia, a partir de um roteiro, e tem na utilização do corpo cômico em jogo seu principal recurso expressivo.

O presente trabalho tem como objetivo geral investigar a composição do palhaço de circo no tocante à utilização do corpo e sua relação com a platéia. Esse objetivo mais amplo se direciona à contribuição desse processo na formação do ator em geral.

Para melhor compreender a construção deste corpo cômico, assim como a especificidade de seu processo de aprendizado, ligado à tradição oral, escolhemos para nossa pesquisa empírica o trabalho do palhaço Gachola e sua Cia, assim como o de seus parceiros Camilo Torres, Puchy e Pepin - palhaços de tradição circense que atuam na cidade de São Paulo. Foi importante também a experiência com dois grupos de atores: um grupo que, de 2001 a 2004, interessados na linguagem do palhaço, realizou uma investigação prática acerca da construção do *clown* no LUME, e o grupo *O Circo e o Riso*, da UNESP, que pesquisa a construção do palhaço a partir de técnicas tradicionais. Recorremos também a autores estudiosos do circo ou dos palhaços: Mario Bolognesi, Andreia Pantano, Erminia Silva, Tristan Rémy, John Towsen, Roger Avanzi e Veronica Tamaoki.

Para a análise da articulação e dos objetivos do jogo cômico estabelecido entre palhaço e público, foram imprescindíveis, aliadas às análises de Bolognesi e Pantano, a teoria de Johan Huizinga a respeito do jogo, como exposta no livro *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, e a teoria de Mikhail Bakhtin a respeito do cômico e do riso na cultura popular.

A improvisação aqui não está a serviço da contemplação estética, ou de uma expressão individual, mas carrega consigo uma significação coletiva. O que sustenta suas ações é o correto aprendizado de uma linguagem tradicional, popular, que hoje se dá através da transmissão oral. De que é constituída essa linguagem? Que gestos básicos a compõe? Como aprender, como sentir e fazê-la pulsar dentro de si e traduzi-las em ações, em cena, em **jogo**?

O corpo do palhaço representa simbolicamente a perspectiva concreta e dinâmica da vida, do instinto à razão, do imponderável à possibilidade consciente e constante de mudança. Para lograr tal objetivo este artista precisa ser inteligente, rápido, dinâmico, sedutor - e lançar mão da hipérbole, do exagero, porque precisa abarcar aquilo que é maior que cada indivíduo.

Palavras-chave: palhaço, ator, corpo, cômico, improvisação.

ABSTRACT

The classic clownery, traditional and popular comic language, was conceived together with the circus show. It consolidates in the twentieth century and is characterized by a set of situations, gestures and encoded actions, transmitted orally through generations. Its dramaturgy is built in the direct and improvised relationship with the audience, based on a script, and uses the comic body in game as its main and expressive resource.

The general objective of the present study is to investigate the composition of the circus clown concerning the use of the body and its relationship with the audience. A broader objective is directed to the contribution of this process in the formation of the actor in general. To better understand the construction of this comical body, as well as the specificities of its learning process, linked to oral tradition, we choose for our empirical research the work of the clown Gachola and his Company, as well as his partners Camilo Torres, Pepin and Puchy - clowns coming from the circus tradition who work in the city of São Paulo. It was also important the experience with two groups of actors: a group that, from 2001 to 2004, interested in the language of the clown, undertook a practical investigation on the construction of the clown at LUME, and the group “O Circo e o Riso”, from UNESP, which researches the construction of the clown from traditional techniques. We also resorted to scholars of circus clowns: Mario Bolognesi, Andrea Pantano, Erminia Silva, Tristan Rémy, John Towsen, Roger Avanzi and Veronica Tamaoki. For the analysis of the articulation and the objectives of the comic game established between public and clown, Johan Huizinga’s theory about the game as exposed in the book “Homo Ludens: A Study of the Play-element in Culture” was essential, together with the analysis of Bolognesi and Pantano and Mikhail Bakhtin's theory about the comic and laughter in popular culture.

The improvisation here is not in the service of the aesthetic contemplation, or of an individual expression, but carries with itself a collective meaning. What sustains its actions is the correct learning of a traditional and popular language, occurring today through oral transmission. What is this language composed of? Which basic gestures compose it? How to learn it, how to feel it pulsate inside oneself and translate it into actions, scene and game?

The clown's body represents symbolically the concrete and dynamic perspective of life, from instinct to reason, from imponderable to conscious possibility and constant change. To achieve this goal, this artist has to be smart, fast, dynamic, seductive, and resort to hyperbole, exaggeration, because it needs to cover that that is greater than each individual.

Keywords: clown, actor, body, comedy, improvisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO 1	
PALHAÇOS DE ONTEM E DE HOJE.....	10
 1.1 O AUGUSTO.....18	
1.2 A PANTOMIMA E O TEATRO DE FEIRA.....19	
1.3 A TRAJETÓRIA DO CIRCO E SEUS PALHAÇOS NO BRASIL.....21	
1.4 GACHOLA.....30	
1.5 PEPIN E PUCHY.....34	
1.6 CIA GACHOLA DE VARIEDADES CIRCENSES.....38	
 CAPÍTULO 2	
LIÇÕES DE PALHAÇARIA.....	47
 2.1 A EXPERIÊNCIA DIRETA COMO PROCESSO CRIATIVO.....52	
2.2 O EXTRAORDINÁRIO NA PERFORMANCE DO PALHAÇO.....54	
2.3 O REPERTÓRIO DOS PALHAÇOS DE CIRCO.....56	
2.4 IMPROVISACÃO CÔMICA.....61	
2.5 TRUQUES, ESTRATÉGIAS, TÉCNICA.....64	
 CAPÍTULO 3	
O CORPO EM JOGO.....	68
 3.1 SALTO MORTAL NA ESCADA COM A LATA NA MÃO.....70	
3.2 O CORPO DO PALHAÇO.....73	

3.3 A AÇÃO FÍSICA NO MÉTODO DE STANISLAVSKI.....	81
--	----

CAPÍTULO 4

VAMOS BRINCAR?.....	91
----------------------------	-----------

4.1 QUE CORPO É ESSE?.....	96
----------------------------	----

4.2 JOGO E BRINCADEIRA.....	107
-----------------------------	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	114
-------------------------	------------

ANEXO

ENTREVISTA COM O PALHAÇO PUCHY.....	117
--	------------

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a dupla de palhaços Gachola e Puchy¹ se deu durante o Terceiro Panorama Paulista de Circo, realizado no Memorial da América Latina (São Paulo), de 1 a 10 de junho de 2007. Como espectadora, vi dois grandes palhaços entrarem em cena e me impressionarem, exercendo com maestria a tarefa de fazer rir uma platéia composta de pessoas de todas as idades, sob uma lona de circo. Eles apresentaram o esquete da Escada². O roteiro era muito simples, as roupas muito coloridas, o gestual e as ações muito precisas e engraçadas. Eles não ficaram apenas no palco: desceram até a platéia e improvisaram uma série de brincadeiras com o público – que ria às gargalhadas, comprovando o sucesso da dupla.

Previsto e imprevisto, ficção e realidade entrelaçavam-se de forma que não era possível identificar, nos momentos de interação com o público, o que já estava preparado e o que era improvisado e inventado no calor da cena. Não houve um sinal de constrangimento na relação com a platéia: nada foi imposto, nenhuma piada ou *gag* deixou de funcionar, e nenhuma pessoa se recusou a entrar no jogo.

Será que essa relação se repetia a cada espetáculo? Ou foi aquele um dia especial, com uma platéia particularmente disposta a participar? O que havia na simplicidade daquela cena que dava à improvisação uma qualidade tão despretensiosa e eficiente? Como eles conseguiam, em tão pouco tempo, criar uma relação de cumplicidade com o público?³ Por que ríamos de pequenas ações extremamente simples, como quedas, confusões e *gags* já conhecidas? Os palhaços pareciam apenas brincar, despretensiosamente. Mas se a cena, de fato, estivesse à mercê do acaso eles seriam capazes de manter o público interessado sem interrupção? Se havia espaço para o imponderável, como não perder o ritmo, o tempo cômico, a construção da personagem?

¹ Respectivamente, os artistas José Barroso e Armando Zoilo Klenque

² Número do repertório clássico dos palhaços, denominado Salto mortal na escada com a lata na mão, cuja descrição pode ser encontrada em Bolognesi (2003, p. 211-212). Uma das versões, apresentada pela Cia Gachola em Itapira, será descrita no primeiro capítulo.

³ O número teve a duração aproximada de 20 minutos.

Outro aspecto me chamou a atenção: os dois palhaços correspondiam, em todos os aspectos, àquela imagem que não sabemos se vem da memória de algum palhaço que vimos ou da nossa imaginação. Embora fosse a primeira vez que os visse, era como se já os conhecesse.

Muitos atores, diretores, encenadores se inspiraram no circo. Alguns se apaixonaram pela arte dos palhaços. Propuseram-se então a codificá-la e ensinar os saberes dos palhaços, transmitidos oralmente através de gerações, a atores. Foram elaboradas técnicas, exercícios, jogos, cursos.⁴

No entanto, o jogo com o público que presenciei naquele dia me fez pensar que, talvez, no processo de assimilação da técnica pelos estudiosos do teatro, algum aspecto ligado à **improvisação direta** com a platéia tivesse se perdido.

Neste caso, uma forma de resgatar procedimentos ligados ao **jogo com o público** seria retornar à fonte primeira de todas as metodologias: o palhaço de circo. Escolhi o trabalho do artista José Barroso, o Gachola, para investigar especificamente a improvisação cômica deste palhaço. Seu processo de aprendizado mantém-se dentro da tradição oral, e seu repertório consiste de números de origem estritamente circense. Ele é, portanto, um dos herdeiros contemporâneos diretos dos palhaços de circo, aqueles que conceberam essa figura que todos conhecemos, com seu nariz vermelho, as roupas coloridas e exageradamente grandes, os sapatos enormes, o rosto pintado...

Em meu aprendizado, como atriz, sempre priorizei o cômico, pela perspectiva de relação direta com o público. O cômico esteve presente na montagem de *O Pedido de Casamento*, de Tchekhov, que apresentamos em vários teatros do Sesi, no estado de São Paulo, e a experiência de quatro anos no LUME, dentro da linha de pesquisa *O Clown e o Sentido Cômico do Corpo*. Finalmente, encontrei nos artistas cômicos circenses uma escola surpreendente: com prazer, competência, seriedade e paixão no exercício de sua profissão, estes artistas mantêm viva uma arte ancestral, cuja força motriz é justamente a relação sempre renovada com o público de seu tempo.

A linguagem cômica popular dos palhaços é extremamente codificada e sistematizada. Seu aprendizado, ainda hoje, se dá através da transmissão oral, do contato

⁴ Podemos citar como exemplos de metodologias que ensinam a linguagem do palhaço a atores aquelas desenvolvidas por Jacques Le Coq, na França, Sue Morrison, no Canadá, e pelo LUME – Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – no Brasil, entre outras.

entre palhaços experientes e seus aprendizes. Embora popular, sua técnica não pertence a um só povo, como comprova o constante intercâmbio de palhaços e circos pelo mundo afora. Embora de caráter universal, permite a cada artista expressar sua individualidade e, mais que isso, exige uma observação aguçada e crítica da cultura local. Um desafio e tanto para um ator: aprender uma linguagem física codificada, dentro de uma dramaturgia tradicional, e exercê-la em função de um público específico. Para isso é preciso construir um personagem a partir de bases coletivas e arquetípicas e, ao mesmo tempo, expressar particularidades do indivíduo e do grupo social a que pertence - sem esquecer-se de fazer o público rir! Ufa!

Longe de servir à nostalgia, à idéia de um palhaço anacrônico, ou em vias de extinção, como retrata Fellini em seu filme *I Clowns*, nossa pesquisa encontrou nos palhaços uma fonte viva de conhecimento cênico. Este conhecimento, profundamente enraizado na vida, é tão concreto quanto o nosso próprio corpo. Dentre as inúmeras lições que podemos aprender com um palhaço, a maior está em seu corpo, construído **em trabalho**, isto é, em cena, no exercício de sua profissão. Refletir acerca dessa linguagem significa considerar que seus procedimentos criativos extrapolam a experiência da expressão individual. A transmissão de seu repertório é a garantia da continuidade da palhaçaria como técnica de atuação e linguagem cênica, e não se destina apenas à sobrevivência da dramaturgia como registro histórico.

Embora a figura do palhaço povoe nosso imaginário e seja bastante utilizada para corroborar idéias românticas e idealizadoras a respeito dessa profissão ancestral, o palhaço conserva a “atitude materialista e chã” dos grandes comediantes (CARVALHO, 1997, p.28). Ele se vê, antes de tudo, como um produtor, um trabalhador. É na realização da cena que está seu objetivo principal.

A presente dissertação trata basicamente de dois aspectos do palhaço:

- os procedimentos de aprendizado e criação tradicionais;
- a espécie de jogo improvisado que o palhaço propõe à platéia.

Foi observado e analisado aquilo que é exclusivamente corporal – não foram considerados o figurino, a maquiagem, os acessórios etc. – e deliberadamente utilizado para o estabelecimento do jogo cômico. Procurou-se a técnica viva, em que o jogo pudesse ser presenciado e o corpo cômico apreendido em seu exercício, com toda sua

complexidade.

Para precisar a origem e desdobramentos da figura do palhaço circense, no primeiro capítulo tem-se um resumo da trajetória do palhaço no circo moderno europeu, partindo principalmente dos estudos de Mario Bolognesi, John Townsen e Tristan Rémy. Herdeiros dessa tradição, uma breve história do palhaço no Brasil compõe a pesquisa, chegando à Cia Gachola de Variedades e três palhaços que se destacaram na pesquisa de campo: Gachola, Pepin e Puchy. Nesse capítulo optou-se por uma breve descrição e comentários acerca da experiência da pesquisa de campo, com o intuito de, na medida do possível, aproximar o leitor do universo cênico.

No segundo capítulo, denominado Lições de Palhaçaria, são abordados os procedimentos de aprendizado e criação. Dentre estes procedimentos se destaca a improvisação. A improvisação não se restringe à espontaneidade; significa também preparação e rigor, habilidades físicas e **velocidade**, tal como é descrito pelo teórico italiano Fernando Taviani a respeito da *Commedia Dell'Arte* (MUNIZ, 2004, p.26). Quanto maior a velocidade, traduzida no corpo, de reação e adaptação a eventos inusitados, maior a eficiência do jogo cômico, desde que aliado a um ritmo apropriado à cena. O aprendizado de técnicas de improvisação assim determinadas requer do ator, além do domínio técnico, um domínio teórico e crítico capaz de interferir no processo criativo da cena – ele não navega ingenuamente por labirintos criativos subjetivos, mas sim em direção a um objetivo bem definido, tomando decisões conscientes durante todo o percurso.

O palhaço circense, ligado à tradição oral, passa por um processo de aprendizado diferenciado, bastante diferente dos ensaios e exercícios de preparação de atores praticados no meio teatral.

O terceiro capítulo, O Corpo em Jogo, analisa uma amostra do acervo clássico de ações, gestos, *gags*, e sua função no estabelecimento do jogo cômico, a partir do esquete Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão. O corpo – fictício, grotesco, hiperbólico – garante, entre palhaço e platéia, um jogo desprovido de pretensões utilitárias, pois não se vincula a propósitos diretos da vida cotidiana. Em sua absoluta materialidade, o palhaço tem o potencial de reintegrar o espectador à sua dimensão física.

O quarto (e último) capítulo tem como título um convite: “Vamos Brincar”? No jogo cômico levado à cena por palhaços de tradição circense encontra-se um verdadeiro convite à brincadeira, ao riso espontâneo, ao exercício da fantasia cômica. Este convite vem sendo renovado a cada início de espetáculo: na rua, sob a lona de circo, em teatros, paróquias, escolas, festivais e inúmeros outros espaços. O espaço e o roteiro da cena têm importância secundária, pois o que conta são os recursos de que lança mão o palhaço durante a *performance*, predominantemente corporais. Este capítulo trata destes recursos, que embora tenham muito em comum com a dramaturgia cômica popular, como por exemplo a triangulação, caracterizam o palhaço como o único a levar o jogo às últimas consequências e o único a convidar aberta e francamente a platéia a participar da brincadeira. Então, vamos brincar?

O jogo cômico foi, em primeiro lugar, ainda na graduação, percebido sob o ponto de vista do **ator**. Uma primeira investigação, desenvolvida na Iniciação Científica, foi realizada tendo como base a experiência prática criativa, envolvendo experimentação em sala de ensaio e apresentações para o público. Com o objetivo de delimitar o objeto de pesquisa dentro do jogo cômico, já no Mestrado, foram selecionadas variáveis centrais para análise do fenômeno: as ações físicas, os gestos, enfim, a movimentação deste corpo em cena. Nesta linguagem cênica o contato com o público é constante - ele não apenas contempla mas intervém na cena. Isso exige do artista a capacidade de **improvisação**.

O corpo cômico do palhaço em situação de improviso, em contato com o público, constrói um **jogo** cômico bastante particular, ligado à **tradição** e de caráter **popular**. Por isso o corpo do palhaço em jogo depende de um conjunto de gestos e ações já codificadas e transmitidas através de gerações, dentro de um sistema oral de transmissão.

Mas e o perfil do público? Ele não seria determinante na improvisação? Como estudar a improvisação sem considerar o público? Se o público pode intervir de fato no espetáculo, como pode o artista manter o andamento do mesmo, cumprir o roteiro no tempo máximo que lhe foi destinado? O palhaço é capaz de fazer rir qualquer público?

O artista não precisa se colocar, heroicamente, como alguém que tem a missão de dar conta de todo e qualquer imprevisto e criar, individual e espontaneamente,

durante a apresentação, soluções cênicas para cada tipo de público. Ele tem um repertório de gestos, *gags* e situações, e lança mão deste repertório na efetivação do jogo com determinado público. O palhaço precisa de perspicácia e treinamento para perceber a reação do público e, a partir desta, escolher a sequência de ações mais adequada. Isso vale para qualquer perfil de público. Se o público muda, mudam as ações selecionadas, mas o procedimento de improvisação é o mesmo: agir, perceber a reação da platéia, escolher a próxima ação, agir. Obviamente isso é apenas um esquema inicial, que não dá conta da complexidade da cena viva, da polifonia e heterogeneidade de uma platéia real e da simultaneidade em que diferentes “tarefas” são conduzidas pelo artista.

Se o repertório está previamente preparado, o público não participa diretamente de sua elaboração, mas de sua seleção. E o procedimento de seleção, que é um dos aspectos da improvisação, é sempre o mesmo. Pode-se, portanto, investigar o repertório dos palhaços sem que, neste primeiro momento, intervenha o perfil do público.

Por outro lado, o palhaço também cria durante os espetáculos. Os ensaios deles não acontecem nos mesmos moldes dos ensaios ou treinamentos realizados em companhias teatrais ou em escolas de teatro. A partir da experiência **em cena**, o palhaço, aos poucos, adiciona elementos característicos de sua personalidade, modifica algumas ações e, neste caso, tem a contribuição do público também na criação. Há, portanto, dentro do repertório do palhaço, ações bastante particulares, ligadas ao indivíduo, e existe também a possibilidade de modificação do repertório ou surgimento de ações completamente novas. Aqui, mais uma vez, é preciso que se delimite o material de análise: tratar-se-á apenas do repertório clássico, consagrado pelo uso, adotado pelos palhaços estudados na pesquisa de campo.

A primeira consideração a respeito da dramaturgia dos palhaços é que ela não se encerra em textos escritos, devido à importância do **jogo** e do **corpo** na sua constituição. Mario Bolognesi, em seu livro *Palhaço*, descreve o repertório levado à cena por palhaços brasileiros, nos circos visitados na ocasião de sua pesquisa, de outubro de 1997 a julho de 2000. Tristan Rémy, em seu livro *Clown Scenes*, descreve uma série de cenas clássicas de palhaçaria, levadas à cena por palhaços europeus no século XIX. Este material, raro e por isso especial, foi de grande importância na identificação de padrões na dramaturgia dos palhaços, quando comparado com os esquetes e reprises aqui

observados.

Os **procedimentos de criação** do palhaço circense estão inseridos na própria dramaturgia. Para entender melhor esta afirmação, veja-se o exemplo de uma dança clássica indiana, o Odissi. A técnica é transmitida oralmente, na prática, do mestre para o discípulo. O discípulo iniciante não executa a coreografia, mas realiza exercícios didáticos: sequências para os olhos, mãos – os chamados *mudras* - tronco e membros. Existem também sequências de movimentos executadas somente em sala de aula, e que não se destinam à apresentação para o público. Nestas sequências, posturas e expressões faciais básicas são aprendidas e depois utilizadas em coreografias, estas sim apresentadas ao público. Num processo tradicional, demora para o discípulo ter o domínio da técnica necessário para se apresentar. Há, portanto, três momentos distintos:

- o aprendizado de posturas e sequências de movimentos básicos, que pode ser considerado “pré-expressivo”, e que inclui também a introdução do aluno em disciplinas teóricas acerca da história da dança e da mitologia nela representada;

- o treinamento de coreografias, que são ensaiadas em sala de aula;

- a apresentação destas coreografias para uma platéia.

No caso dos palhaços, as duas primeiras etapas do exemplo acima estão contidas na experiência de cena: o aprendiz de palhaço entra em cena desde o início e a partir da execução do repertório ele tem contato com a técnica.

Poder-se-ia perguntar: já que este conhecimento está contido na dramaturgia, não bastaria analisar possíveis registros fotográficos ou audiovisuais da mesma? Certamente muitas *gags* antigas foram registradas. No acervo do LUME encontram-se disponíveis vídeos com *performances* de palhaços consagrados, como Charles Rivel, Grock e Leonid Yengibarov. Mario Bolognesi registrou *performances* de palhaços brasileiros contemporâneos, como Biriba e Bebé. O próprio Chaplin, em seus filmes, lança mão de técnicas cômicas populares. *Performances* do comico Karl Valentin, ator que inspirou Brecht (CARVALHO, 1997:28) também podem ser vistas em registros audiovisuais. Mas os registros fotográficos e visuais não contemplam em sua totalidade o elemento do jogo e da improvisação, assim como o processo de preparação da cena.

A experiência com atores demonstrou que a simples repetição dos esquetes não

garante nem a comicidade dos gestos, nem a capacidade de improvisação. Pode-se descrever um esquete, mostrá-lo em vídeo e em seguida pedir que os atores o executem. A dificuldade sempre recai no improviso, no estabelecimento do jogo.

Embora eu nunca tivesse acompanhado um processo criativo de palhaços de circo, o resultado, em cena, sugeria que havia, neste processo, algo diferente do que se costuma praticar no teatro. Para verificar a veracidade dessa hipótese era preciso entrar em contato direto com esse **processo** – observá-lo em campo.

Os objetivos de uma cena determinam as escolhas estéticas durante sua construção. O ator precisa compreender o todo, o objetivo mais amplo do espetáculo – denominado superobjetivo, na teoria de Stanislavski - se quiser que sua interpretação colabore com este objetivo. Brecht também considera que o ator deve pensar na fábula global da peça para a construção de sua personagem. O mais simples movimento está intimamente conectado ao todo. Era preciso encontrar, na pesquisa de campo, este objetivo mais amplo, determinante das ações dos palhaços. De nada adiantaria perguntar aos artistas: “qual o superobjetivo da cena?”, pois esta pergunta automaticamente remete a um conjunto de conceitos concebidos para o teatro e a prática dos palhaços dá-se em processos de natureza diversa daqueles praticados por atores, fora do contexto circense. Foi preciso, então, dar voz aos sujeitos envolvidos. Do contrário, correr-se-ia o risco de simplesmente reproduzir paradigmas e conceitos já conhecidos.

A pesquisa do corpo cômico em jogo, dentro da tradição circense, foi concebida, portanto, dentro de uma abordagem empírica, pois a palhaçaria, situada dentro da chamada tradição oral, sobrevive hoje exclusivamente no fazer artístico de artistas profissionais. É somente através do contato direto com os palhaços que estes procedimentos podem ser conhecidos, interpretados e analisados.

A Cia Gachola satisfazia uma série de requisitos que auxiliariam na investigação do jogo cômico improvisado:

- os espetáculos da companhia organizam-se em torno de números de palhaço. Outros números como contorcionismo e magia são secundários e constituem uma parte minoritária do roteiro. Dessa forma, a maior parte do que fosse observado serviria a nossos objetivos;

- praticamente todos os números de palhaço apresentados pela companhia

Gachola são esquetes ou reprises clássicas de palhaçaria, como, por exemplo, o Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão, que corresponde à descrição realizada por Bolognesi no livro *Palhaços* (Ed. UNESP, 2003, p.211);

- a formação de Gachola em palhaçaria deu-se exclusivamente no circo, ou seja, os processos criativos observados não teriam nenhuma influência da tradição teatral formal;

- Gachola é profissional, filiado à Cooperativa Brasileira de Circo, já foi proprietário de circo e parte de sua subsistência provém do trabalho como palhaço - sua técnica está vinculada, sem dúvida, à tradição circense.

O circo e os palhaços ocupam um lugar considerável no imaginário coletivo e este imaginário está atrelado a paradigmas, valores e visões de mundo. As opiniões a respeito do circo são variáveis. Uns afirmam que o circo vivia à custa da crueldade da natureza; outros, que o circo nunca voltará a ser o mesmo; muitos dizem que o circo é mágico etc. Outras opiniões poderiam ser arroladas, mas elas não se fundamentam em experiências reais ou em estudos prévios acerca do fenômeno. O mesmo se aplica aos palhaços.

Se, por um lado, as pesquisas desenvolvidas por atores na universidade correm o risco de se fecharem em salas de ensaio, conferindo um peso demasiado grande à originalidade, particularidade e personalidade do ator, dificultando o aproveitamento da pesquisa em objetivos mais amplos, pesquisas de campo envolvendo manifestações populares correm o risco de se deixarem levar por uma idéia romântica a respeito dessas manifestações, ressaltando apenas o geral, a nostalgia ou o lirismo. Procurou-se, aqui, descobrir em que medida o conhecimento adquirido e transmitido oralmente por palhaços de circo apresenta **efetivamente** aos atores, a partir da subversão da própria ação física e da utilização cômica do corpo, uma possibilidade ainda não plenamente explorada de criação e de interação com o público.

CAPÍTULO 1

PALHAÇOS DE ONTEM E DE HOJE

“Throughout the history of the theater, the clown has insisted on being his own boss, placing far more trust in the art of improvisation than in the words of any author.”

John Towsen

O circo moderno europeu incorporou, em seu espetáculo, artistas de rua, cômicos, malabaristas, saltimbancos, em uma nova organização do espetáculo. O conhecimento cômico foi herdado de cômicos ancestrais, presentes na sociedade muito antes do início do circo. Estes cômicos populares exerceram, ao longo da história, diversas funções, e seu legado chega até nós em registros corporais.

Seja como palhaço ritual em sociedades mais antigas, menestrel, *zanni*, bobo da corte, membro das sociedades “do contrário” ou das *sociétés joyeuses*⁵, são muitas as funções que o cômico tem exercido ao longo da história. Dentre essas funções estão as de reguladores sociais, curandeiros e a de proporcionar diversão, alegria - os “*delight makers*”, utilizando a expressão de John Towsen (TOWSEN, 1976:15).

Os palhaços rituais mantinham a platéia em contato com a realidade cotidiana no decorrer de rituais religiosos, zombando do sagrado e, ao mesmo tempo, participando da cerimônia, indo também ao encontro da conexão com o sagrado. Livres para ridicularizar qualquer um, eram fortes opositores a qualquer comportamento anti-social. Como afirma um palhaço ritual dos índios Hopi, do sudoeste americano: “Nós simplesmente aparecemos e mostramos às pessoas que o que estão fazendo é errado.” (TOWSEN, 1976:8-9)⁶

⁵John Towsen, em seu livro intitulado *Clowns*, traça historicamente a evolução dos palhaços como *performers*. Ele descreve as *contrary societies*, formadas por *clowns* especializados em fazer tudo ao inverso, de trás para frente, ao contrário. Ainda segundo ele, *sociétés joyeuses* eram sociedades formadas por “bobos” amadores, que procuraram manter vivo o espírito de irreverência, paródia e subversão que não era mais permitido dentro da Igreja com a extinção da tradicional “Festa dos Bobos” (TOWSEN, 1976: 6-21).

⁶No original: “*We simply come out and show the people what they are doing is wrong...*” (tradução da autora)

A mesma função de reguladores sociais era exercida pelas *sociétés joyeuses*, como a sociedade amadora *Mère-Folle*, que alcançou grande popularidade no final do século XVI em Dijon, na França. Ela se tornou uma força significativa de justiça, ridicularizando em público desde oficiais corruptos até maridos violentos. Em 1630 foram banidos pelo Rei, após um grande evento de protesto popular (TOWSEN, 1976:20-21).

Alguns palhaços exerciam e ainda exercem uma função terapêutica, incluindo cura de doenças. O trabalho dos Doutores da Alegria é um exemplo contemporâneo do uso da palhaçaria na área da saúde.

Quanto aos bobos da corte, alguns se arriscaram ao exercício da sátira política, muitas vezes levando severas punições. A maioria, entretanto, limitava-se a entreter o Rei, uma vez que nesse caso sua função não recebia o apoio coletivo da comunidade, como no caso dos palhaços rituais.

Embora sua função varie, todos esses cômicos têm em comum a tarefa de divertir, o compromisso de fazer o público rir: “Se o espectador não ri (...) então o valor educacional de sua apresentação estará perdido”(TOWSEN, 1976: 16).⁷

O representante mais próximo de nós, dentro da tradição oral de profissionais do riso, é o palhaço de circo. Do ponto de vista de sua técnica, do estilo de sua atuação, este palhaço ainda está em evolução. Trata-se de uma tradição recente, ligada diretamente à criação do circo.

O circo moderno tem início no final do século dezoito, quando o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley (1742-1814), construiu um edifício permanente, em Londres, para exibição de habilidades sobre o dorso de cavalos.

As apresentações equestres, nessa época, gozavam de prestígio em toda Europa, e alguns grupos de ex-cavaleiros militares passaram a organizar espetáculos ao ar livre, em geral nas praças públicas, mediante pagamento. Grupos de artistas ambulantes – acrobatas, dançadores de corda, equilibristas, malabaristas, etc – também adquiriram cavalos e desenvolveram um repertório de exercícios equestres. As agilidades corporais

⁷Texto original: “If the spectators fail to laugh, (...) then the educational value of their presentation will be lost.” (tradução da autora)

no chão, no ar e em cima do cavalo, denominadas acrobacias equestres , eram realizadas ao som de fanfarras militares e paradas espetaculosas (SILVA, 2007: 33-34).

Segundo Ermínia Silva, a inovação de Astley teria sido a organização do espetáculo:

“Quando começou a se apresentar no espaço cercado por tribunas de madeira, não realizava apenas jogos ou corridas a cavalo, como a maioria dos grupos do período. A uma equipe de cavaleiros acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércoles e adestradores de animais (...) Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do ‘circo moderno’(...) Com as dificuldades de se apresentar a céu aberto, por causa das variações do tempo, em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, o Astley Royal Amphitheater of Arts, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas”. (SILVA, 2007:35)

A origem do espetáculo do circo moderno, ligada ao cavalo, motivou a expressão “circo de cavaleiros”. No entanto, a exibição de destrezas equestres a uma platéia mais ampla levou à necessidade de maior diversificação do próprio espetáculo, que passou a incluir números oriundos das feiras ambulantes, dentre eles as acrobacias e os números cômicos. (BOLOGNESI, 2001:36)

A palhaçaria, concebida dentro da recente tradição circense - cuja essência é a ação, a ginástica sem representação, a demonstração de habilidades físicas – é herdeira direta destes cômicos populares – com sua destreza física, teatralidade e uso da palavra.

Dentre as linguagens teatrais que influenciaram diretamente o palhaço, destacam-se a pantomima inglesa, o teatro de feira, o mimodrama, os espetáculos dos saltimbancos, a *commedia dell’arte* – principalmente nos personagens Pierrot e Arlequim.

A história dos palhaços de circo começa, na verdade, um pouco antes da criação do circo moderno, com o inglês Joseph Grimaldi (1778-1837), considerado o pai dos palhaços pintados. A personagem original de Joseph Grimaldi não era nada simpática: é descrita como cruel, desumana, sem coração... (BOLOGNESI, 2003: 64) Os *clowns*,

posteriormente, foram divididos em dois grupos: os de cena, inspirados em Grimaldi, e os excêntricos, cavaleiros ou acrobatas. Exerceram o papel cômico exímios acrobatas, como Auriol (1806-1881), Andrew Ducrow (1793-1842) e John Ducrow (1790⁸-1834). No início não havia “especialistas em palhaçaria” e os chamados grotescos eram, sobretudo, acrobatas, como Jean Gontard (1807-1880).

Segundo Bernard Sahlins, (RÉMY:1997,17) a última influência significativa para o palhaço veio da pantomima inglesa, que chegou à França na década de 1850 e se tornou imensamente popular. O sucesso dos *clowns* ingleses, liderados por Andrew Ducrow, levou a uma “febre” de *clowns* na França, de maneira que os cômicos, como Gontard, antes denominados grotescos, passaram a se denominar *clowns*.

Em novembro de 1863, Napoleão III pôs fim à política de privilégios relativos ao uso da fala nos teatros. Até então o diálogo em cena era proibido – as cenas dialogadas eram um privilégio, cuja autorização era concedida pelo Estado. O ano de 1864 é considerado, por isso, um marco na evolução dos *clowns*:

Ele delimitou nitidamente dois períodos distintos, que tem no uso da palavra dialogada um certo paradigma. Os primeiros *clowns* tinham um desempenho exclusivamente físico, quase sempre parodiando as próprias atrações do espetáculo circense. O diálogo em cena era privilégio dos comediantes. (BOLOGNESI, 2003:69)

A partir de 1864 a técnica corporal dos palhaços incorporou a forma dialogada, assim como a readaptação de antigas formas de manifestação cômica. Surgiu, então, a dupla de palhaços Branco e Augusto.

⁸Não encontramos a data precisa de nascimento de John Ducrow. A data aproximada de 1790 foi encontrada no livro “*A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*”. Carbondale: SIU Press, 1975, escrito por Philip H. Highfill, Jr., Kalman A. Burnim e Edward A. Langhans. O trecho a respeito de John Ducrow encontra-se disponível na internet: http://books.google.com.br/books?id=N5HgNef-oSYC&pg=PA494&dq=clown+john+ducrow&source=bl&ots=B0x14IyWT_&sig=jXd-4zfdi5rzo4-O3t5xnj-UBbE&hl=pt-BR#v=onepage&q=clown%20john%20ducrow&f=false.

Acesso dia 11 de julho de 2011.



Figura 1: Joseph Grimaldi. Towsen (1976, p.152)

O Mestre de Pista, originalmente, era o domador e o diretor dos números eqüestres, e terminou assumindo também as funções do Mestre de Cerimônias, hoje chamado de Apresentador. Ele se transformou numa espécie de soberano do *clown*, delineando um contraponto fundamental para a futura dupla de palhaços que viria a se firmar: o Branco e o Augusto. Atualmente a função do Branco é muitas vezes exercida pelo Apresentador.

Hoje, o Mestre de Pista é o diretor de cena do picadeiro. Ele comanda a montagem e a desmontagem dos aparelhos, é responsável pela apresentação dos

espetáculos e também contracena com o *clown* e com o excêntrico. (AVANZI&TAMAOKI: 2004, p.30).

O *Clown* Branco recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo: “Figurino impecável (...). O seu rosto é todo branco, com uma das costeletas desenhada, e a boca à *la garçon*, pequeninha. (...) Fala corretamente, demonstrando ser uma pessoa muito instruída.” (AVANZI&TAMAOKI: 2004, 28) O Augusto é associado a uma estupidez espontânea, vestido de forma excêntrica, livre e sem a formalidade dos *clowns* anteriores.

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. No Augusto tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados imensos, a maquiagem exagerada. Essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e suas contradições. O toque diferencial residia nos ingredientes individuais e subjetivos que o artista adicionou à relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicos. Essas são as características dos palhaços que conquistaram lugar no circo, a partir das últimas décadas do séc. XIX e que se mantém até a atualidade. (BOLOGNESI, 2003:78).

O Augusto pode ser visto como um marginal, um proletário, um bêbado, um mendigo, mas em todos os casos ele é **atípico**, como o são alguns personagens de Brecht (como por exemplo Galy Gay e o Sr. Puntila), e como o são o Vagabundo e o Operário (de *Tempos Modernos*) criados por Chaplin. Providos da máscara cômica, essas personagens relativizam a sua situação, expõe as contradições da sociedade em que vivem, sem que elas se diluam e sem que estejam envoltas em um fatalismo ou sentimentalismo. Os palhaços Branco e Augusto, segundo Bolognesi, são de certa forma abstrações, no registro cômico, dessa sociedade nossa classista:

A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial. (BOLOGNESI, 2003: 78)

Tem-se aqui uma primeira pista a respeito da abordagem exigida de um ator na

construção de um palhaço: o que o move são questões coletivas, materiais e corporais. Suas inquietações dirigem-se à organização da sociedade em que vive, dos grupos e comportamentos observados nessa sociedade. Essa “incorporação social” é uma prática bastante conhecida dos circenses. Quando eles chegam a uma nova “praça” (cidade), procuram saber os hábitos locais, quais são as pessoas mais influentes, os mais poderosos, quais as críticas e opiniões da população, o que está na moda, as músicas mais ouvidas, enfim, o comportamento coletivo é determinante para o espetáculo, principalmente aos números cômicos.

Mas o Augusto ainda carrega uma aparente contradição no mínimo curiosa: firmou-se como um tipo bem definido, que embora se atualize constantemente em relação a seu público, mantém características bem determinadas e fixas, constituindo uma Personagem-Tipo.



Figura 2: Poster circense do século dezenove – clowns acrobatas. Towsen (1976, p.173)

1.1. O Augusto

*L'auguste n'avait pas **fait** le clown, il avait **été** le clown*

Bernard de Fallois

O cômico assumiu e assume várias facetas no circo, como acrobata, grotesco, mímico etc. Ao longo do século XX o palhaço se transforma e chega a constituir a figura que qualquer um de nossa época reconhece como palhaço: o nariz vermelho, os sapatos enormes, a roupa colorida e exagerada. Ele é considerado por Roger Avanzi o palhaço principal do circo:

Tudo nele é exagerado. Do nariz aos sapatos. A calça folgada vive caindo, e o colarinho tamanho família, subindo. Fala pelos cotovelos e muitas vezes errado. É um bobão, um primitivo, uma criança.” (AVANZI&TAMAOKI, 2004: 28)

Em seu livro *Les Clowns*, Tristan Rémy aponta a impossibilidade de precisar um criador para o Augusto. Segundo o autor, “o augusto não é obra de uma inspiração pessoal, mas o resultado inesperado de uma improvisação comunitária”(RÉMY, 2002:65). Ele não surge, portanto, da imaginação de um só cômico, e não inicia como uma personagem consistente, como o que hoje conhecemos. Ele também não é produto do acaso, e não surge de repente, mas leva anos para alcançar sua maturidade.

O Augusto é herdeiro dos cômicos dos teatros de saltimbancos e das feiras e sua essência está na **imitação** e na **paródia**. Ele tem sua origem nas pesquisas empíricas dos *clowns* e dos cômicos de circo, que encontraram na paródia uma maneira de se sobressair.

O *clown* de reprise atuava nos *intermezzos*, momentos entre dois números. Entrar em cena durante estes “vazios” do programa era uma oportunidade de aprendizado e “fama” para os cômicos iniciantes.

Tristan Rémy, em *Les Clowns*, narra várias histórias a respeito do surgimento do Augusto. Seu sucesso deve-se em parte a uma reação popular contra o estilo afetado e artificial que vinha sendo aplicado nas pantomimas acrobáticas, como uma espécie de protesto contra o meio elitizado e afetado dos circos do Segundo Império. Ele introduz o risco da improvisação na atuação, propondo jogos que não sabia se iam (ou não) funcionar com o público. (RÉMY:2002,83). Ele responde a um desejo pelo divertimento simples, contrário à seriedade, ao sentimentalismo e à grandiloquência, principalmente dos grandes circos.

A tarefa de divertir, por necessidade, dedicação e talento, levou os artistas a conceber um rico acervo de gestos, em muitos casos similares ao que Brecht denominou *gestus*, embora não com o mesmo objetivo. Este acervo ainda está por ser descoberto pelos atores, que podem - quem sabe - utilizá-lo para fins transformadores das relações estabelecidas no teatro entre cena e platéia.

1.2. A pantomima e o teatro de feira

A fusão e o trânsito de múltiplas linguagens num espetáculo, que caracterizam o fazer teatral do final do séc. XX, já estavam presentes na prática e no cotidiano do circo ainda na primeira metade do século, como observa Luís Alberto de Abreu. Essa multiplicidade no circo tem raízes na cultura popular (SILVA, 2007:15), como a pantomima e o teatro de feira, formas espetaculares de teatro que se desenvolveram intensamente nos dois últimos séculos que antecederam a Revolução Francesa.

Os espetáculos apresentados nas feiras eram extremamente populares e não tinham nenhum compromisso com a crítica especializada, ou seja, não tinham a preocupação de se enquadrar em determinado estilo, gênero ou paradigma. O único compromisso era a aceitação do público. Eles adequavam-se não apenas ao humor dos espectadores, a seu estado de espírito, mas também às rápidas trocas de cena em caso de insucesso, assim como a um acréscimo de tempo necessário em caso de aprovação, para o desenvolvimento do trabalho do ator.

A pantomima evoluiu em meio a uma cultura fundamentalmente oral, em um mundo ainda iletrado, e que reclamava uma participação intensa da platéia, “como se o gestual permitisse um diálogo maior e direto com o público e o teatro falado que se

constituiu depois exigisse o silêncio e a sensação contida, para que se escutasse calado a poesia dita pelos autores” (CAMARGO, 2006:11).

Estes espetáculos dependiam de permissão oficial do Rei para funcionar, e por um período considerável foram proibidos de usar diálogos e mesmo falas. Dentre as soluções encontradas para driblar esta proibição estavam atores disfarçados no meio do público, que cantariam, no momento certo e com uma melodia conhecida, a música que serviria de “texto” para a cena. A circunstância levou este teatro à fusão, transformação, justaposição, colisão, transposição, paródia ou mesmo apropriação desregrada de estilos ou gêneros.

Este tipo de espetáculo não buscava uma forma pura. Ao contrário, propunha uma “mistura de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, os *lazzi*, as acrobacias, o jogo de palavra, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel” (CAMARGO, 2006:15-16).

Quando se pensa no circo, no palhaço de hoje e nestes espetáculos de feira, uma característica essencial da narrativa vem à tona: a intensa troca momentânea de experiência entre platéia e público.

No seu artigo A restauração da narrativa, Luís Alberto de Abreu chama a atenção para a noção de corpo social, dentro do qual se estabelece um imaginário comum. Desse imaginário, por sua vez, e de experiências tornadas comuns, floresceu a narrativa como “transmissora de conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo” (ABREU, 2000:116).

A pantomima, neste aspecto, inserida em uma tradição oral, mostrou-se veículo de transmissão de histórias e vivências (experiências), contribuindo para a construção de todo um imaginário ligado ao corpo, às sensações e à improvisação. Estes artistas alimentaram o imaginário do público com a flexibilidade, a irreverência, o despojamento e a intimidade. A simplicidade com que transitavam entre as fronteiras da realidade e da ficção ecoa até os dias atuais, passando pelo *happening*, pela *performance* e pelas cenas cômicas absurdas e fantásticas dos palhaços.

A contribuição da pantomima para a improvisação do palhaço não se limita ao gestual, às expressões corporais, como se essas excluíssem a palavra. Houve pantomimas faladas, como *saltare um canticum*, “uma forma de canto falado

acompanhado de instrumentos, muito mais próximo à recitação que ao canto coral, uma forma de atuação que animava a palavra com música moderada e representação viva.” (CAMARGO, 2006:9).

A questão que deve ser colocada em relação ao gesto não é sua oposição ou complementaridade em relação à palavra. O que importa é que tanto o gesto como as palavras podem estar a serviço de uma troca de experiências ou, ao contrário, gerar um estado contemplativo/passivo. Supomos que é deste uso que fala Robson Corrêa de Camargo quando afirma que o “teatro falado” exigiu da platéia o silêncio e a sensação contida.

É possível, através da mímica, gerar na platéia um estado contemplativo, enquanto os palhaços de circo “falam pelos cotovelos” e atingem um grau de proximidade intenso com a platéia.

A pantomima, enfim, como estética que influenciou o circo moderno, deixou suas marcas mais profundas na multiplicidade de gêneros e linguagens do espetáculo circense e na versatilidade e comunicabilidade da improvisação do palhaço. Dela herdou-se a idéia do teatro como festa, como convivência, como uma oportunidade de trocar experiências. De seus artistas conserva-se a idéia de um multi-artista, saltimbanco que se comunica com qualquer público.

1.3. A trajetória do circo e seus palhaços no Brasil

Segundo Ermínia Silva, “em 1834 tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada ao Brasil de um circo formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini. [Os Chiarinis eram] considerados uma das maiores dinastias italianas de circo, segundo Henry Thétard.” (SILVA, 2007: 58). O país começava a fazer parte da rota das turnês de circos estrangeiros, que desembarcavam em portos como Salvador e Rio de Janeiro, ou vinham de países latinoamericanos, especialmente da Argentina. A primeira referência a um circo equestre no Brasil foi encontrada em 1842, na cidade de São João Del Rey: o circo de Lowande, norteamericano que se casou com uma brasileira. A partir da segunda metade do século XIX, os circos de cavaleiros estavam presentes em quase todas as cidades brasileiras - no seu cotidiano, no vocabulário, nas datas festivas.

A maioria dos circenses aqui desembarcou em grupos familiares, quase todos oriundos do continente europeu. Estes grupos, já denominados circenses, encontraram aqui outros artistas europeus, denominados saltimbancos, que desde o final do século XVIII se apresentavam em ruas, esquinas e praças, exibindo habilidades físicas e destrezas com animais. A formação do artista circense brasileiro teve como base o contato destes grupos com os artistas e a cultura brasileiras, dentro de um modo de organização do trabalho e de produção de espetáculos que se caracteriza por:

- nomadismo;

- forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral de saberes e práticas, que não se restringe à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas se refere a todos os aspectos que envolvem a produção do espetáculo e que implicam um processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade;

- um diálogo constante com outras linguagens artísticas de seu tempo;

- construção de saberes e práticas a partir de trocas constantes com a realidade (SILVA, 2007:26).

O que diferencia o espetáculo circense de outras formas de espetáculo é, principalmente, o modo de organização do trabalho, o processo de transmissão de saberes e a produção do espetáculo. A “família circense” não é necessariamente formada por descendentes dos artistas europeus que vieram para o Brasil, mas por qualquer artista que tenha passado pelo processo de aprendizagem ministrado pelos circenses, dentro da rotina do circo. No entanto, até o início do século XX, a transmissão de saberes entre gerações de circenses da mesma família era a principal responsável pela continuidade da tradição circense. As crianças eram vistas como garantia da continuidade do circo.

O constante diálogo com a cultura de seu tempo e do local onde se apresentavam deve-se à importância dada à relação com o público. Da satisfação do público depende sua sobrevivência e os circenses construíram uma tradição hábil em se adaptar ao gosto do público, sem perder sua identidade – característica marcante no trabalho dos palhaços de tratados nesta pesquisa – e mantendo a mesma base de produção e organização dos espetáculos. Principalmente no que se refere ao trabalho dos cômicos,

investia-se na pesquisa dos hábitos locais, da formação da sociedade, das crenças e dos assuntos que estavam “na moda”, como material a ser utilizado nas improvisações. Ao mesmo tempo, muitos aspectos regionais da cultura eram incorporados pelo espetáculo circense, que servia também como um difusor cultural. Erminia descreve alguns programas do circo Chiarini, dos quais faziam parte bailes e danças, incluindo ritmos locais e frequentemente uma mistura de ritmos de várias origens:

O programa dos Chiarini em Minas Gerais ainda anunciava que o casal José e Angélique dançaria o “fandango a estilo Espanhol”(SILVA, 2007:62).

Fazia parte também dos programas de bailes, como número especial, o lundu, que Teodoro Klein define como de origem afro-brasileira. Ficou conhecido em Buenos Aires num espetáculo (...)para o qual se anunciava que logo após a 'comédia nova O amor e a intriga de Schiller', seria apresentada uma “graciosa invenção o Hondum Brasileiro, que o compositor nomeia Pela Boca Morre o Peixe”.(SILVA, 2007:63).

A música teve papel importante no circo, associada à banda, ou charanga, antiga denominação dada a pequenas bandas formadas basicamente por instrumentos de sopro (SILVA, 2007:112). Uma das funções dos palhaços, como palhaço-cartaz, era acompanhar a banda pelas ruas da cidade, anunciando a chegada do circo e as atrações do espetáculo. As “chulas de palhaço” são definidas por Tinhorão como um “recitativo rítmico à base de perguntas e respostas dos desfiles dos palhaços de circo e da criançada, anunciando os espetáculos pelas ruas das cidades” (TINHORÃO in SILVA, 2007:119). Os refrões abaixo são bem conhecidos:

Ó raio, ó sol
suspende a lua
viva o palhaço
que está na rua...

Hoje tem espetáculo?

Tem sim senhor!

Hoje tem marmelada?

Tem sim senhor!

A música acompanhava as pantomimas, cenas teatrais, cenas cômicas e sainetes. Os palhaços, de um modo geral, além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam algum instrumento musical e cantavam. O chamado cômico excêntrico, palhaço excêntrico ou *clown* excêntrico, é um artista identificado como músico instrumentista, que também faz o papel do palhaço. Avanzi dá o exemplo de João Bozan, que o povo chamava de maestro:

Sua arte consistia em transformar objetos comuns em instrumentos musicais. Ele tirava música de serrote, garrafa, moedas, canos e guizos, entre outros objetos(...). Ele tocava um instrumento chamado macarrão. Macarrão porque eram vários canos finos, de diversos comprimentos, encaixados numa mesa. (...). Tocava também cebolas – guizos de variados tamanhos agrupados em réstias (...). E moedas (...), serrote com martelete e muitos outros instrumentos bizarros e excêntricos (AVANZI&TAMAOKI: 2004, P.31).

A tradição européia do palhaço-instrumentista, aqui no Brasil, em contato com nossa música e nossos artistas, resulta no palhaço-instrumentista-cantor, ou simplesmente palhaço-cantor. Segundo Ermínia Silva, o palhaço português Polydoro é considerado por uma parte dos memorialistas circenses como o “pai dos palhaços brasileiros”. Ele lançou a moda dos palhaços-cantores, atrações de destaque nos circos brasileiros no final do século XIX e início do século XX, apresentando tanguinhos, chulas e charadas:

O palhaço português Polydoro, além de cantar e dançar fazia ‘discursos

burlescos', no circo de Manoel Pery. (...) O nome de Polydoro era José Manoel da Ferreira da Silva.(...) Em 1874 foi contratado pelo Circo Elias de Castro. Adotou o nome Polydoro em homenagem ao General Polydoro a quem representou uma comédia de grande sucesso (SILVA, 2007:120).

Chiarini, em 1876, anunciava “o primeiro bufo brasileiro Antonio Correa”. O palhaço brasileiro era cantor, dançarino, tocador de violão e dominava o humor verbal. Ermínia Silva escreve que, em depoimento a Mário de Andrade, em 1928, um senhor recordaria o palhaço Antoninho Correa, no Circo Casali, em 1876, em São Paulo, cantando, com a cara pintada de preto, o Lundu do Escravo.

Os palhaços interpretavam modinhas, chulas e lundus - sozinhos, em duplas ou acompanhados pela banda do circo. Frequentemente, eram acompanhados pelo violão:

As chulas cantadas nos espetáculos não eram somente aquelas quadrinhas repetidas pelos palhaços-cartaz, mas apresentavam ritmos sincopados afro-brasileiros, acompanhados frequentemente por violão(SILVA, 2007:120).

...o lundu continuaria a sobreviver de mistura com batuques e sambas como dança da área rural e algumas regiões (...) e, como canção, nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão pelos palhaços de circo que ainda chegariam a gravá-lo em discos no início do século XX (SILVA, 2007:121).

Para ilustrar a troca de experiências entre culturas no trabalho dos circenses, Ermínia Silva conta as experiências de dois palhaços, Frank Brown e José Podestá - o palhaço Pepino 88, que trabalhavam juntos no Circo Irmãos Carlo, em 1884. Frank Brown, acrobata de origem inglesa, era apresentado como “*clown* inglês”, numa turnê pelo Rio de Janeiro. José Podestá, palhaço, acrobata e músico uruguaio, era apresentado como “*clown criollo*”:

Além de executar as habilidades necessárias a um circense da época, Podestá se inspirou, para a produção de seu personagem, nos cantores peregrinos

populares argentinos, chamados de *payadores* e trovadores, que realizavam composições improvisadas acompanhadas do violão (...) Como palhaço *payador* e improvisador diferenciou-se dos ' tradicionais clowns ingleses', tornando-se um cantor e divulgador das canções “*criollas*” (SILVA, 2007:124).

Silva considera Podestá um tipo diferente de comico, por se apresentar como gineete, cantor, violinista, bailarino e ator em sainetes e pantomimas. Aparentemente, o que o diferenciava era a sua inspiração na cultura local, pois a autora não dá detalhes a respeito da *performance* do artista. É importante notar que, embora buscasse referências regionais, diferentes dos “clowns ingleses”, ele ainda estava ligado à mesma tradição e mantinha-se comprometido com o gosto popular.

Ao longo do século XIX a presença do circo e dos palhaços já conhecidos como “brasileiros” foi se consolidando: brasileiros por terem aqui nascido e/ou por incorporarem em seu trabalho características da cultura local, como o palhaço-instrumentista-cantor Benjamin de Oliveira.

No século XX, marcado pela urbanização e pelas inovações tecnológicas, surgiram no Brasil vários palhaços célebres como Piolim, Chicharrão, Fuzarca, Torresmo, Arrelia, Carequinha...

Estes palhaços assumiram características que servirão de referência para os palhaços de hoje, a exemplo dos palhaços tratados nesta pesquisa. No século XX o público mudou e cresceu bastante, ganhando proporções de cidades grandes como São Paulo, com toda a diversidade que isso significa. Os palhaços tiveram que se adaptar ao olhar deste público habituado à tecnologia, à velocidade, à maneira fragmentada de ver o mundo. O espaço do circo tornou-se um dentre os espaços possíveis de se apresentar um palhaço. Assim como as metrópoles, que abrigam uma grande variedade de tribos, surgiram também variações para o Augusto, figura predominante no circo brasileiro atual (BOLOGNESI, 2007:91). Roteiros criados pelos Augustos do século XX tornaram-se clássicos, passando de pai para filho ou de mestre para aprendiz. Dessa forma, embora estes comicos tenham raízes anteriores ao surgimento do circo de Astley, a dramaturgia clássica se consolida no século passado. A sua composição física (desde o figurino, a maquiagem, passando pelo gestual e uso da fala) mantém as mesmas

características encontradas no século XX.

Roberto Ruiz, em seu livro *Hoje tem Espetáculo? As origens do circo no Brasil*, considera Arrelia “um dos últimos grandes palhaços do Brasil”, citando texto de Roberto Freire:

Os gestos, curtos, rápidos, acompanham a mímica facial – Arrelia está sempre em movimento, como os meninos, inquietos, levados. É na maneira de falar, entretanto, que mais se caracteriza.(...)

- Noulssso queriuldo Arreulia! (RUIZ, 1987: 77).

A descrição acima aponta duas características importantes, encontradas também nos Augustos que hoje atuam em São Paulo: os gestos curtos e rápidos e a comicidade da fala.

Durante a Palhaçaria Paulista, realizada em agosto de 2008, no Vale do Anhangabaú, os movimentos do palhaço Picolý, em cena, muito lembravam os de um moleque inquieto. Ele não parava um segundo, e não desistia de seu objetivo – no caso comer um doce – mesmo que para isso tivesse que fazer alguma “travessura”. Gachola também se movimenta bastante, o que não significa que fique “pulando o tempo todo”. Suas reações são sempre pontuadas por um rebolado, movimentos curtos e rápidos, como, por exemplo, uma perna tremendo bastante e uma frase cômica - “Assim você me machóóóca!”

No caso dos palhaços acrobatas, tome-se como exemplo o depoimento do palhaço Puchy. Sexta geração de uma família circense tradicional, ele conta que faz “tudo à moda antiga”, ou seja, manteve em seu repertório o aprendizado recebido do pai, sem alterações significativas. Ainda segundo ele, um palhaço deve saber fazer de tudo no circo. Exímio acrobata e trapezista, este talentoso Toni⁹ é capaz de apresentar números hoje raríssimos, como o palhaço no trapézio, também visto no Vale do Anhangabaú em 2008. Seu gestual é amplo, preciso e pontuado. Os braços em

⁹*Toni da Camerino* ou *Toni de Soirée* é o palhaço que, no espetáculo, está pronto para entrar em cena a qualquer momento, no caso de alguma falha ou atraso, para ganhar tempo entre um número e outro. Suas paródias são, na maioria, improvisadas. Bolognesi nota que, como no caso de Puchy, que além de Toni é Palhaço Acrobata, os Tonis que hoje atuam nos circos brasileiros assumem também outras funções, especialmente como Augustos (BOLOGNESI, 2007:92,97)

movimento sempre estão esticados, a palma da mão aberta, grande, e sua trajetória no espaço é preferencialmente a maior possível.

Quanto à produção de seus números, o palhaço de hoje não é necessariamente integrante de um circo, mas pode se apresentar de forma autônoma, como o faz a Cia Gachola de Variedades, ou o palhaço Pepin, que a cada temporada está em um circo diferente, no Brasil, Estados Unidos, Canadá, para citar alguns exemplos.

O tempo decorrido entre as *performances* dos primeiros palhaços cantores, os palhaços famosos do século XX e os contemporâneos Gachola, Pepin e Puchy contribuiu para a consolidação de procedimentos, estruturas corporais, gestos e ações codificados que são transmitidos através de gerações, constituindo uma linguagem cômica tradicional e popular. Nos próximos capítulos tratar-se-á da composição dessa linguagem, desde os procedimentos de aprendizado e criação, passando pela dramaturgia corporal e chegando à análise do jogo proposto pelo palhaço.

No que se refere aos procedimentos de aprendizado, que no início predominavam entre gerações da mesma família, houve mudanças significativas. O aprendizado das técnicas circenses estava vinculado à participação direta das crianças no espetáculo. No entanto, o trabalho das crianças no circo, por lei, passou a ser restrito. Ermínia Silva, em seu curso *Reflexões sobre o Circo-Teatro*, conta que apenas algumas famílias conseguiam documentos oficiais autorizando a participação das crianças nos espetáculos¹⁰.

Por outro lado, a partir da segunda metade do século XX, a nova geração (as crianças da família) deixa de ser vista como responsável por continuar a arte circense, arte que começa a ser desacreditada pelos próprios circenses, que não a consideram mais um futuro promissor para seus filhos. Tome-se como exemplo o depoimento de Brasil João Carlos Queirolo:

Hoje existe a lei que diz que filho de circense, onde estiver, pode frequentar a escola, o que acho um erro. Porque três meses em uma escola, três meses em outra, não resolve nada. Mas meu pai já tinha uma visão diferente: 'Eu vou estacionar, vou deixar o meu pai e minha avó, e vou me estacionar em uma

¹⁰O curso *Reflexões sobre o Circo-Teatro* foi ministrado em setembro e outubro de 2009, no Museu da Imagem e Som – MIS, em Campinas.

cidade grande, para que meus filhos possam ter uma vida.' Foi aí, acho, que começou toda aquela mudança do famoso tradicional.(...) Acho que foi por volta de 1950, quando começou a TV Tupi (BOCA LARGA, 2007: 75-76).

Atualmente, e o circo ampliou as possibilidades de transmissão de seu conhecimento cênico, e a tradição permanece viva (e muito) nas *performances* dos palhaços, sempre que recomeça a brincadeira.



Figura 3: Palhaço Picolino.

<http://malditotransgressor.blogspot.com/2010/01/piolim.htm>

1.4 Gachola¹¹

José Barroso nasceu em São Paulo, em 17 de agosto de 1929. Filho de Pedro e Adelina Barroso, nascidos em São Paulo e descendentes de italianos. Conta que foi mais ou menos aos 11 anos que começou a “sentir prazer em conhecer o circo”. O pai era operador de cinema e o levava ao seu trabalho, onde o menino podia assistir a filmes como os do Gordo e o Magro e de Charles Chaplin. Estes filmes o inspiravam a representar.

O primeiro circo importante em sua vida foi o Circo Teatro Arethusa. Sem dinheiro para pagar a entrada, entrou no circo “por baixo do pano”, assistiu à peça “Ferro em Brasa” e se apaixonou pelo palhaço Tomé.

Essa entrada “clandestina” lhe custou uma bronca do pai. Ao passar por baixo da lona foi visto pelo segurança do circo, que tentou puxá-lo pelo pé. Gachola entrou no circo, mas ficou sem um pé de sapato. Conclusão: o pai foi ao circo no dia seguinte para resgatar o sapato com o porteiro.

Gachola passou a trabalhar no circo, vendendo balas e guarda-chuvinhas de chocolate. Então, podia assistir aos espetáculos – “Ferro em Brasa”, “Honrarás tua Mãe”, “A Dama das Camélias”, “Jane Eyre”, “A Paixão de Cristo”, entre outros.

O Circo Teatro Arethusa foi embora e vieram outros circos. Gachola treinava e se apresentava para a criançada no quintal de sua casa, utilizando acessórios como pau de vassoura e os lençóis e cobertas da mãe. Ele diz que “lembrava do que o palhaço Tomé fazia e fazia também”.

¹¹ Essa pequena biografia é baseada nas conversas que tive com Luís Barroso, durante a pesquisa de campo, e também na sua entrevista publicada no caderno dos Doutores da Alegria, “Boca Larga” n.3, 2007.



Figura 4 – Gachola antes da Caminhadalhaço. Foto de Simony Blanco

Com 14 anos escreveu sua primeira peça: “O Louco e a Cruz”. Começou a fazer teatro – representava e montava *shows* em entidades paroquiais. Gachola trabalhava como palhaço e como ator em dramas. Ele conta que o seu apelido era Zé das Lágrimas, porque fazia a platéia chorar.

Para diferenciar os dois trabalhos – palhaço e ator em dramas – ele explica que “o palhaço é diferente: o palhaço precisa do outro”.

Aos vinte anos, Luís Barroso comprou um circo – Circo Comanche - que ele descreve assim: “Era mais ou menos anônimo, mas aonde ia, o circo lotava. Era gostoso. Uma família trabalhava comigo: meu cunhado, minha irmã... A gente formou uma família e fomos fazer *shows*.”

Depois, vendeu o circo: “Fiquei muito tempo sem circo. Trabalhei em teatro de arena fazendo shows, palhaçada. Entusiasmava-me com as crianças, brincava, fazia shows de aniversário e conheci os palhaços que agora são os meus amigos: Romiseta, Chuchu, Reco-Reco, Pururuca, Piolim, Picolino, Futrica, Rapa-Rapa. O Senhor Novais era empresário de circo, arrumava shows para nós. Nos encontrávamos no Bar do Café, no Paissandu. Toda segunda-feira, os artistas de circo e os donos iam procurar shows, tratar cachês”.

Gachola participou de circos como o Garcia, Joana D’Arc, Orlando e do Circo do Sérgio Malandro. Trabalhando por conta própria, fazia teatro e circo. Depois que o Sr. Novais morreu, ficou sócio da Cooperativa Paulista de Circo.

O nome Gachola vem de um outro palhaço chamado Bachola: “Eu fazia escada¹² para ele. Trabalhamos muito juntos (...). Aprendi muito com esse palhaço Bachola”.

Na atualidade, José Barroso e sua filha, Valéria Caliman, integram a Cia. Gachola de Variedades Circenses.

¹²*Escada, crom ou partner*: palhaço secundário, que opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. (BOLOGNESI:2003,62)



Figura 5 - Gachola. Foto de Simony Blanco

1.5 Pepin e Puchy



Figura 6 - Da esquerda para a direita: Puchy, Gachola e Pepin. Foto de Simony Blanco

Nas ocasiões que acompanhamos a Cia Gachola de Variedades Circenses, além do palhaço Gachola destacamos a participação dos palhaços Pepin e Puchy. Devemos a nossa análise de esquetes, *gags* e gestos às divertidas *performances* destes palhaços, que nasceram e foram criados no circo. Puchy, palhaço acrobata, mágico, trapezista, domador de leões, nos surpreendeu ao realizar um número cômico no trapézio. Pepin, também acrobata, trabalha em vários circos do mundo, e nos ensinou muito com sua habilidade para executar *gags* de palhaçaria clássica.

Puchy: o circo é um mundo dentro do mundo



Figura 7. Puchy e Gachola. Foto Ana Maria Funchal

Armando Zoilo Klenque nasceu na Argentina e tem 62 anos. Faz parte da sexta geração de família de circo. Ressalta que, no circo, o palhaço é quem sabe fazer de tudo (acrobacia, contorcionismo, mágica, malabarismo etc.). Segundo ele, o circo é um mundo dentro do mundo. O pessoal do circo tende a ser muito fechado, mas mesmo os mais velhos estão percebendo que “na modernidade é preciso abrir” (ampliar a rede de relações).

Ele considera as crianças a medida do sucesso e afirma que o que funciona com elas é “tudo à moda antiga”.

Se o objetivo do palhaço é o riso, e o mesmo é alcançado com *gags* e cenas tradicionais, como é possível criar algo novo? Ainda não entendemos o quanto do indivíduo foi inserido neste repertório “à moda antiga” para que ele funcione. Os três

palhaços pesquisados são experientes, e é preciso diferenciar (será possível?) entre particular e tradicional – dois aspectos que neles se encontram profundamente amalgamados.

Pepin: o palhaço é o operário do circo, e trabalha para o público.

Raul Hernando Robayo nasceu no México. O pai era acrobata, trabalhava nas argolas. Para ele, um dos principais elementos no jogo do palhaço é a “picardia”¹³.

Em uma das apresentações, por exemplo, Puchy oferece uma flor a alguém da platéia. Quando a pessoa aceita e pega a flor, segura na haste abaixo da mão de Puchy. Ele então puxa a parte de cima e a pessoa fica apenas com uma pequena haste na mão.

Eles também costumam pedir ajuda a alguém da platéia. O braço do voluntário é colocado para cima, e o palhaço pede que ele não se mexa. Em seguida uma camisa é pendurada no braço – o espectador “virou cabide”.

Essas brincadeiras estão ligadas a um tipo de malandragem, e nos lembra que o palhaço não é sempre “bonzinho”. Aliás, como já dissemos, a personagem original de Joseph Grimaldi – considerado o pai dos palhaços – não era nada simpática e é descrita como cruel, desumana, sem coração... (BOLOGNESI, 2003: 64)

Logicamente os palhaços não estão em oposição à platéia. É preciso uma enorme sensibilidade e técnica para estabelecer jogos mais “arriscados” com a platéia dentro do jogo da cena. Quem ficou com a haste na mão também ri – não vira objeto de derrisão para o resto da platéia.

Pepin realça que o protagonista da cena é o povo. Ele é um trabalhador do povo: 90% do número quem define é o público.

¹³ Entendemos como malícia, astúcia.



Figura 8. Pepin. Foto de Priscila Funchal

1.6. Cia. Gachola de Variedades Circenses

Além do pai e da filha, outros artistas compõem os espetáculos da Cia. Gachola e participam de acordo com sua disponibilidade e com a necessidade de cada evento. Dentre estes, há artistas de famílias tradicionais de circo, artistas sem relação direta com o circo e aprendizes.

Viajei com a Cia Gachola em duas ocasiões, para a apresentação de espetáculos de variedades, cuja estrutura pode ser resumida em:

- entradas, das quais participam o apresentador e o Palhaço Gachola;
- números de habilidades, como malabares, mágica, contorcionismo;
- esquetes e reprises.

Nas duas apresentações, além de observar o espetáculo, tive a oportunidade de entrar em cena, em pequenas participações.

Os artistas presentes nas apresentações foram: José Barroso – palhaço Gachola, Armando Zoilo Klenque – mágico e palhaço Puchy, Raul Hernando Robayo – palhaço Pepin, Nilson Coelho – palhaço Madureira, Suzana Lorena Apazz - contorcionista; Camilo Torres – apresentador, Paschoal Ammirati – mágico e Valéria Caliman – apresentadora.

A seguir descrevemos resumidamente nossa experiência com a Cia Gachola de Variedades, de março a julho de 2008.

Em 2007 a Cia Gachola foi contemplada com o PAC - Programa de Ação Cultural, que prevê apoio financeiro por meio de seleção pública de projetos, e cuja premiação é proveniente de recursos orçamentários da Secretaria de Estado da Cultura¹⁴. As duas apresentações que acompanhei faziam parte das dez apresentações contratadas pelo PAC, e o transporte do pessoal, figurinos e acessórios foi feito numa Kombi fornecida pela Secretaria de Estado da Cultura.

¹⁴ O PAC a que concorreu a Cia Gachola em 2007 foi o PAC 10 – Projetos de Produção de Números Circenses, concurso público para seleção de projetos que visem a montagem de números circenses e a realização de dez apresentações do referido número.

O roteiro do espetáculo ia sendo acertado no caminho, em função dos artistas que ali estavam, do espaço, da duração, do tipo de público esperado. Havia preocupação com a divulgação em Itapira, e combinaram um plano, caso fosse necessário ir às ruas para a divulgação.

A apresentação seria em um ginásio esportivo, onde foi montado um pequeno palco. Duas companhias se apresentariam no mesmo dia: a do Gachola e uma de teatro, com uma peça infantil.

Enquanto se arrumavam no camarim, perguntaram se eu poderia improvisar, de palhaça, algumas brincadeiras com as crianças antes da apresentação. Mas eu não tinha levado figurino.

Enquanto Gachola abria uma grande mala cheia de roupas de palhaço, de todas as cores, tamanhos e tipos, Puchy abria uma pequena maleta de costura e, em poucos instantes, partindo de um pedaço de pano verde, costurou uma gravata. Neste dia havia quatro palhaços, e cada um exerceu uma função específica no espetáculo:

- O Apresentador – Camilo Torres, caracterizado com o rosto pintado de branco, os lábios destacados em vermelho, e a roupa com muito brilho e elegância. Demonstra boas maneiras, fala corretamente. Ele exerceu a dupla função de Mestre de Cerimônia, ou Apresentador, e contraponto ao palhaço Augusto.

- o Augusto – Gachola, com o nariz vermelho, a roupa desproporcional, colorida.

- dois Tonys de *Soirée*, Puchy e Pepin.

- Puchy, exímio acrobata, trapezista, mágico, que faz uso dessas habilidades na construção de sua comicidade. Apresentou um número de mágica no qual lançou mão de suas habilidades cômicas e de dançarino. Também contracenou com Gachola, fazendo contraponto ao Augusto. Puchy, em vários momentos, exerceu função parecida com a do *clown*, falando corretamente, realçando sua erudição perante a estupidez do Augusto.

- Pepin, também acrobata, foi o único que realizou um número solo. Demonstrou grande habilidade com a platéia, utilizando-se do que ele mesmo chama de “picardia”. Uma vez alguém me disse que a mesma piada ou *gag*, se repetida mais de três vezes

perderia a graça. Pepin provou o contrário nessa apresentação. Ele tenta ficar em pé sobre a cadeira e “escorrega” **seis vezes**. E nas seis vezes as crianças da platéia riem.

O figurino de Puchy e Pepin, apesar de também colorido, é menos exagerado que o de Gachola, o que se reflete também nas ações físicas. Enquanto no Augusto tudo é desastrado, e ele parece não ser capaz de realizar uma tarefa, além de enfatizar o baixo ventre e o grotesco, nos Tonys citados acima há mais “surpresas” que erros. Explico: quando um deles “ameaça” saltar e não salta, ou quando Puchy sobe na cadeira e cai para trás, suas ações evidenciam mais suas habilidades que sua inépcia. É o público que se vê “errando”, ao não conseguir prever a ação do palhaço, e se surpreende. Enquanto Gachola se movimenta muito, Puchy e Pepin realizam poucos movimentos, mostrando limpeza e precisão no uso de gestos. Não há neles “gracejos”, como a rebolada de Gachola.

Foram apresentados os seguintes números de palhaço, entre esquetes, entradas e reprises:

Entrada: Gachola e apresentador (Camilo Torres)

Gachola entra.

Apresentador: Gachola, você não vai cumprimentar o público?

Gachola começa a apertar a mão das pessoas da platéia, uma a uma.

A – Não, Gachola, com a boca!

Gachola começa a mexer a boca de forma engraçada, sem emitir som, se dirigindo a uma a uma das pessoas da platéia.

A – Com a língua e o microfone!

Gachola aponta o microfone para as pessoas e põe a língua de fora.

A – Não, Gachola, você precisa usar palavras, palavras que vêm de dentro!

G – Ah, de dentro! Coração! Bucho! Tripa fina!

A – Não, não é isso! Gachola, você vai repetir tudo o que eu disser.

Gachola demonstra que concorda.

A - “Senhoras e senhores”!

G – Senhoras e senhores!

A – Muito bem Gachola!

G – Muito bem Gachola!

A – Não é isso!

G – Não é isso!

Eles continuam o jogo, o Gachola repetindo tudo até que no final cumprimenta todos corretamente.

Esta entrada tem as falas totalmente marcadas, de forma que são repetidas de maneira praticamente igual a cada apresentação. As interferências do apresentador também não se alteram. O aspecto de improvisação se encontra exclusivamente nas ações e no gestual do Gachola. Ele pode estabelecer maior ou menor contato físico com o público, pode contracenar com a platéia da primeira fila ou transitar por todo o espaço. Cada fala é precedida por uma reação física, que enfatiza a comicidade da fala. No caso de Gachola, seus trejeitos – como, por exemplo, uma espécie de “rebolado de corpo mole” – são bastante explorados no jogo com a platéia. Ao contrário, o apresentador tem a fala como principal veículo para se comunicar com o público.



Figura 9. Camilo Torres. Foto de Priscila Funchal

Reprise: Puchy e Gachola, em Salto mortal na escada com a lata na mão

Puchy – Escada!! *Gachola traz a escada com a cabeça enfiada nos degraus*

Puchy – Sai da escada.

Gachola - Tô enroscado!

P - Gachola, sai da escada! *Gachola, com dificuldade, tira a cabeça da escada e a põe no chão.*

P - Levanta! *Gachola levanta-se.*

P - Levanta a escada! *Gachola ergue a escada no ar. Gachola anda, erguendo a escada acima da cabeça, e gemendo de tanto fazer força.*

P - Gachola, pega a lata! *Gachola não larga a escada.*

P - Pega a lata! *Gachola larga a escada no chão, fazendo bastante barulho, dá seu rebolado, e vai pegar a lata.*

P - Pega a lata! Rápido! *Gachola volta trazendo a lata.*

P: Isso! Agora pega a escada! *Gachola brinca com o público.*

P - Pega a escada! *Gachola bate a lata na cabeça de Puchy, fazendo um barulho agudo de metal. Puchy reage com a mão na cabeça. Gachola deixa a lata no chão e vai pegar a escada.*

P (bravo) - Vai, pega logo a escada. *Gachola novamente a ergue no ar, na horizontal, acima da cabeça.*

P - Não!! Põe em pé! *Gachola coloca a escada no chão, de ponta cabeça, e em cima de seu pé, reagindo imediatamente à dor, dando pulinhos e gritando “ai,ai,ai”.*

P - Assim não! Ao contrário! *Gachola finalmente coloca a escada corretamente, e fica segurando.*

P - Isso! Muito bem! Vem do lado de cá! *Os dois trocam de lado. Puchy está com a lata na mão.*

P - Atenção! Vou fazer o salto mortal, com a lata na mão, de cima da escada. Entenderam?

O público não responde.

P - Entenderam? *O público responde. Puchy bate com a lata na cabeça de Gachola, fazendo o mesmo som metálico.*

Gachola larga a escada e sai com a mão na cabeça.

G - Ai, ai , ai, você me “machóca”!

P (bravo, segurando a escada) - Segura a escada! *Num gesto de “fúria”, Puchy deixa a lata cair em seu próprio pé. Puchy larga a escada e Gachola a segura. Puchy então faz massagem no sapato. Em seguida, gira a lata com um dos braços três vezes, sendo que na terceira vez bate a lata na outra mão. Reage. Desamassa a lata e começa a subir a escada com a lata na mão. No terceiro degrau escorrega, encaixando o pé entre as pernas de Gachola e derrubando a lata.*

P - Ei, enganchamos!

G - Ai, tá gostoso! *Puchy se desenrosca e continua subindo a escada. Quando chega ao alto as crianças começam a gritar: cadê a lata?!*

P - Gachola, vai pegar! *Gachola tenta pegar com o pé, sem largar a escada. Uma menina da platéia pega a lata e entrega para Puchy. Este desce da escada, agradece, pega a lata, sobe na escada novamente e bate a lata na cabeça de Gachola, deixando-a cair novamente. Gachola sai “tonto”, deixando de segurar a escada. Puchy se equilibra perfeitamente na escada, enquanto a mesma menina volta correndo para pegar a lata. Puchy sai da escada, que cai no chão fazendo um barulho estridente.*

G - Você me “machóca”!! (*Chama Puchy*) Ei! Vem aqui! E agora?

Pepin, neste momento, entra em cena.

P - Levanta a escada. *Gachola levanta a escada e a segura, enquanto Puchy sobe a escada com a lata na mão. Bate a lata novamente na cabeça de Gachola, que reage deixando de segurar a escada. A partir daqui o jogo muda de ritmo, tornando-se um jogo frenético. Tudo acontece rápido e quase instantaneamente. A escada cai. A lata cai. Puchy cai. Pepin intervém, erquendo a escada.*

Pe (*para Puchy*) - Sobe na escada! (*para Gachola, imediatamente depois*): Pega a lata!

G (*para o público*) - Ih, amassou a lata!

Pe - Gachola! *Puchy pede com as mãos a lata, que está na mão de Gachola, e vai pegá-la. Gachola bate a lata na cabeça de Puchy. Este fica bravo. Gachola joga a lata para Puchy, que pega e joga no chão, o que a faz cair em cima de seu pé. Ele tenta pegá-la e “sem querer” a chuta para a frente. Repete isso mais duas vezes, sem conseguir pegar a lata. Finalmente dá um mergulho no chão e pega a lata. Então sobe a escada, bate a lata três vezes na cabeça de Pepin, até que a lata cai.*

P: Pega a lata! *Rapidamente Pepin solta a escada, e dirige-se a Gachola, como se fosse iniciar uma discussão. A escada cai enquanto Puchy dá um salto mortal...*

Esta reprise tem uma estrutura fechada, cujo roteiro se repete quase à risca a cada apresentação. O roteiro corresponde, na maior parte, àquele descrito por Bolognesi

em seu livro *Palhaços*, o que demonstra ser parte do repertório clássico. No entanto, o lugar do improviso ficou claro em Itapira. Quando a lata cai, Puchy deve pedir que Gachola a pegue. Neste momento, uma menina subiu ao palco para ajudar. Sempre que a lata caía, a menina pegava e entregava ao Puchy. Em certa medida, ela estava impedindo a *gag* – o Gachola precisava ficar no impasse entre pegar a lata e largar a escada. Neste momento um terceiro palhaço, Pepin, entrou em cena, modificando em parte o roteiro. Improvisaram um novo jogo dinâmico, bem mais rápido, repleto de latas na cabeça e confusões, mudando o centro de atenção da cena: este se deslocou do impasse para pegar a lata para uma disputa entre os três palhaços, até que novamente Puchy se encontrasse no alto da escada sem a lata. Alterando o ritmo do jogo, Puchy pediu novamente que pegassem a lata, o que gerou instantaneamente uma pequena confusão entre os dois outros palhaços, que acabaram deixando a escada cair. Esta reprise será analisada detalhadamente no capítulo 3.

Será a subversão da própria ação física, estilizada, sem compromisso com o verossímil, o elemento determinante na improvisação? Neste caso as ações são ações repetidas, herdadas de outros palhaços, e este fato não reduz o caráter improvisacional?



Figura 10. Puchy. Foto de Simony Blanco

CAPÍTULO 2

LIÇÕES DE PALHAÇARIA

“Sinto sincero respeito por todos aqueles artistas que dedicam suas vidas à sua arte – é seu direito ou condição. Mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida”.

Augusto Boal

Linguagem cômica, tradicional e popular, a palhaçaria consegue transitar por diferentes épocas, países, espaços cênicos e através de gerações, conseguindo estabelecer vínculos diretos com sua época e ambiente social, sem deixar-se descaracterizar. Aliás, a capacidade de atualização impede que esta linguagem fique vulnerável, como afirma Cleise Mendes a respeito da comédia, “às intempéries da história e ao desgaste dos tempos e dos costumes” (MENDES, 2008:XIX). Por outro lado, a personagem palhaço percorre a história de maneira peculiar. Sua figura não é identificada apenas em situação de cena: a aparição de um palhaço, em qualquer ambiente e contexto permite que o reconheçamos como tal. A personagem palhaço não depende de um roteiro, peça teatral, etc. Ela existe a partir da combinação dos seguintes elementos, bem determinados pela tradição: máscara (nariz e maquiagem); mímica facial; figurino; gestual; ações físicas características; *gags*; uso da voz; jogo cômico ou brincadeira; utilização do improviso.

Além dos elementos tradicionais, cabe ao artista inserir características próprias na criação da personagem. Essas características individuais estão sobretudo na maquiagem, ligada às linhas de expressão do rosto de cada um. Segundo depoimento de Walmir Chagas, o Véio Mangaba:

Palhaço tem que se olhar muito no espelho. Saber como é sua cara. Se não tiver espelho, olhe no rio, no lago mais próximo, numa poça de água, mas tem que olhar muito, saber como é a cara. Sabendo como é a cara, vê os lugares que trabalha mais, porque é diferente, cada pessoa tem o seu...(BOCA LARGA: 91-92).

No entanto, com relação aos elementos particulares, referentes ao indivíduo/artista, há limites claros para sua inserção. Embora cada palhaço tenha sua individualidade retratada na construção da personagem-tipo (como definido por Andreia Pantano), todos são facilmente identificados como *palhaços de tradição circense*.



Figura 11. Caminhadalhaço. Foto de Simony Blanco

Em relação aos aspectos corporais, ou seja, a mímica facial, os gestos, ações físicas e *gags*, a predominância dos elementos coletivos é ainda mais evidente. Isso comprova que o processo de transmissão oral da linguagem tem sido muito bem sucedido, na medida em que tem preservado os códigos, estratégias e procedimentos consagrados pela tradição, o que exige um rigoroso aprendizado. Em certa medida, ver um palhaço é como ver todos: cada um carrega em si a mesma bandeira, como se de fato, utilizando as palavras de Puchy, fizessem parte de um “outro mundo dentro do mundo”. Ser palhaço é fazer parte deste grande grupo, uma “nação de palhaços”, capaz de se reconhecer em qualquer continente do mundo. O **coletivo** é mais importante que o indivíduo, em todas as etapas de criação:

- na construção da personagem, de traços predominantemente arquetípicos;
- no gestual, ligado ao jogo, à festa, aos instintos;
- na escolha de um roteiro já consagrado, presente na memória do público;
- durante a *performance*, onde agradar o público e fazê-lo rir está em primeiro plano.



Figura 12 – Palhaços da Caminhadalhaço em frente ao Teatro Municipal. Foto de Simony Blanco

A título de esclarecimento, chamamos de “tradicional” o que tem raízes em conhecimentos acumulados no decorrer do tempo, tudo aquilo que foi lapidado por cada geração e deixado à próxima como herança. Na direção contrária, o chamado *clown*, de acordo com a metodologia proposta pelo LUME, é construído como expressão do indivíduo, que almeja uma composição original da personagem. A tradição tem pouca importância no processo de aprendizado: os números são exclusivos, criados por cada

ator. O uso de referências externas não é incentivado, assim como no método proposto por Sue Morrison, quando cada ator deve criar seu próprio conjunto de imagens. Alguns recursos cênicos de interação com o público são mantidos, como a triangulação, a inexistência completa da quarta parede, a improvisação codificada (embora aqui os códigos corporais também sejam criados pelo ator, exclusivos, expressando suas idiossincrasias). Na linguagem do *clown* há mais espaço para o particular, e não há limites – o *clown* pode inclusive não se parecer nada com um palhaço tradicional. Os artistas que mais se destacam nessa linguagem são aqueles que conseguem superar e suprimir os trejeitos próprios dos iniciantes, e constroem uma dramaturgia e gestual únicos. Quanto menos parecidos, melhor.

No que se refere ao improviso, o *clown* necessita um árduo e longo trabalho em sala de ensaio, para criar seu conjunto de gestos e ações, e para descobrir a chamada “lógica individual” (FERRACINI, 2001:218). O *clown* também passa, durante o treinamento, por uma situação muito difícil e constrangedora: aprender a se expor, como indivíduo, em frente a um público. Ele deve ser capaz de expor seus próprios sentimentos, seus estados de alma, pois é a partir destes estados sinceros que ele vai improvisar. O improviso só será possível em um estágio avançado, quando ele já tiver um conjunto expressivo de corporeidades e ao menos um pequeno roteiro original.

Assim Burnier diferencia o *clown* do palhaço:

(O clown) não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade (...) Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (BURNIER, 1994:248).

Embora contraponha a “sinceridade” do *clown* à “extravagância” do palhaço, Burnier descreve o palhaço como alguém preocupado em divertir seu público. Isso está correto. O palhaço existe em função do público: eis o que há de mais concreto nessa relação, e esse é o coração do jogo que se estabelece durante o espetáculo. Toda a improvisação, dentro da palhaçaria clássica, tem como objetivo o jogo cômico. O público é a medida de sucesso. Os gestos e ações

utilizados na improvisação não estão a serviço de uma lógica própria, da expressão do indivíduo, mas devem ser eficientes no sentido de estreitar a relação com a platéia - e fazê-la rir. Se o Augusto revela-se como um homem que não se encaixou na sociedade industrial, tecnicista (PANTANO, 2007, p. 45), ele representa, simbolicamente, **qualquer ser humano** nessa condição.

O que significa isso sob o ponto de vista do artista? As atrizes Natália Siufi e Juliana Arapiraca diferenciam o palhaço do ator-palhaço.¹⁵ Segundo elas, o palhaço tem seu processo de aprendizado exclusivamente nos moldes tradicionais, dentro do contexto circense. Os atores-palhaços, por sua vez, são atores cuja formação começa fora do ambiente circense e, em algum momento, se interessam pela linguagem do palhaço. O aprendizado dessa linguagem pressupõe o contato com a tradição, com um material extremamente codificado, e no início com pouco espaço para a criação individual, a introspecção, a inspiração, e a memória particular. Segundo nossa experiência, o processo de aprendizado está extremamente vinculado ao resultado cênico. Por isso, para que seja possível existir o ator-palhaço, é preciso investigar os procedimentos de aprendizado tradicionais. O maior desafio para o ator será ressignificar a relação com seu próprio corpo, como veremos neste capítulo.

O ponto de partida para a construção de qualquer cena é um roteiro básico, cuja estrutura prevê o imprevisto. Após um longo processo de aprendizado, que será abordado neste capítulo, o artista introduz características suas na cena, a partir do estabelecimento de um jogo improvisado e de uma utilização específica do corpo.

Temos até agora, portanto, três camadas de conhecimento necessárias para um palhaço:

- a construção de sua figura, ou personagem-tipo;
- o conhecimento dos roteiros básicos e a capacidade de interpretá-los;
- capacidade de improvisação, a partir de gestos, voz e ações previamente codificados.

Antes de uma análise mais detalhada do gestual e das ações codificadas

¹⁵Refiro-me aqui à monografia apresentada pelas atrizes, como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes: ARAPIRACA, Juliana & SIUFI, Natália. *Que palhaçada é essa?*. São Paulo: IA/Unesp, 2009. Trabalho de Conclusão de Curso.

utilizados pelos palhaços, é preciso entender dois contextos distintos, mas que se entrelaçam no trabalho do palhaço: a circunstância em que ele aprende seu ofício, construindo passo a passo seu personagem-tipo, e a interpretação de roteiros, segundo o repertório clássico.

2.1 A Experiência Direta como Processo Criativo

O Palhaço Precisa do Outro

Situada dentro da tradição oral, a complexidade do corpo cômico do palhaço é difícil de ser registrada pela escrita, pela descrição formal, e o aprendizado se dá pela experiência direta. O que chamo aqui de experiência direta difere da experiência prática formalizada do teatro. O aprendizado se dá no contato com um palhaço experiente, que não ensina em sala de ensaio. Ele abre espaço para os mais novos em seu próprio espetáculo e a preparação para as cenas consiste essencialmente em informações referentes ao roteiro e definição de figurinos, elenco, adereços, etc. A *performance* do palhaço, com todas as suas nuances, só será presenciada em cena, no contato com o público. Nas palavras do próprio Gachola, “o palhaço é diferente: o palhaço precisa do outro”.¹⁶

Na grande maioria das produções teatrais, é absurdo imaginar que um ator experiente entre em cena com um ator iniciante, em um espetáculo profissional, sem antes terem ensaiado. A criação e a experiência antecedem o estar em cena. No caso dos palhaços, a criação não se restringe apenas ao conhecimento dos artistas, mas depende do público, que também pode ser considerado herdeiro de saberes coletivos. O público sabe o que é um palhaço, e sabe o que esperar dele. Sua resposta dá a exata medida do sucesso ou não de uma *gag*, de um gesto, de uma brincadeira.

O aprendizado através da experiência direta privilegia uma interpretação estilizada, não psicologizada ou subjetiva, e sem nenhum compromisso com o verossímil. Do ponto de vista do artista, isso é uma consequência direta do processo: um roteiro simples é encenado, o público já está ali, e suas ações devem corresponder à

¹⁶ Gachola diferencia o trabalho de palhaço daquele de construção de personagens. Ele também atua em peças dramáticas, onde interpreta personagens.

expectativa do público de maneira improvisada.

Em primeiro lugar, ele deve corresponder ao arquétipo do palhaço, como tipo bem definido. Dentro da tradição do circo, isso já é suficiente para distanciá-lo de características psicológicas. Segundo Yoram Carmeli,

A apresentação de um indivíduo enquanto símbolo, mais do que modelo de uma pessoa real, no circo, envolve uma abstração de suas características, de sua subjetividade e de suas relações inter-subjetivas; ela é percebida como uma imagem definida pelos constrangimentos semióticos de sua representação. (CARMELI, 2000: 49).

Em segundo lugar, o palhaço mais experiente é uma espécie de modelo e referência primordial a mostrar o que funciona. Geralmente, o iniciante é o “escada”¹⁷ e, aos poucos, desenvolve uma maneira própria de se relacionar com a platéia. Para isso ele repete e recria números e ações, constrói um corpo cômico tendo como base características e indicações de seu próprio mestre. Isso privilegia a construção corporal estilizada. O artista não precisa de nenhuma referência psicológica ou cotidiana para sua criação. O que se “imita” no primeiro momento é um modelo externo e exclusivamente físico¹⁸. As características pessoais futuramente inseridas no trabalho têm seu limite garantido pela coerência dentro da própria linguagem. Esse paradoxo da imitação e criação é também apontado por Tristan Rémy:

“O clown é um ser singular. Mas seu desafio e seu primeiro pensamento é imitar o máximo possível aquele que o precede, ao mesmo tempo que tenta ser o menos parecido possível”¹⁹(RÉMY, 2002: 14).

Em terceiro lugar, a encenação, pautada essencialmente no corpo do palhaço, se mantém no contexto real, concreto e sensível, no tempo presente do jogo, da

¹⁷ “Escada” é o nome dado no Brasil para aquele que contracena e deve servir de apoio para a comicidade do palhaço. Sua função é parecida com a do *Clown Branco*, na tradição do Branco e do Augusto.

¹⁸ Este modelo físico pode ser uma habilidade acrobática, uma sequência de ações estilizadas etc.

¹⁹No original: “*Le clown est un être singulier. Mais son honneur et sa première pensée, c’est d’imiter autant que possible celui qui le precede tout en essayant de lui moins ressembler*” (tradução da autora)

brincadeira. A encenação regida pelo improviso abre espaço ao imponderável, à representação de um mundo em constante transformação. O compromisso primordial é com o riso, e não com o verossímil. Tomemos como exemplo uma das *gags* que costuma ser apresentada no “Número da Escada” pelos palhaços Gachola e Putchy:

Alguma coisa “atinge” Putchy (a lata, uma cadeira cai em seu pé etc).

Putchy (começa a gritar): Ai, ai, ai!

Apresentador: O que foi Putchy?

P: Ai!Ai!Ai!

Gachola: O que foi Putchy?

P: Ai!Ai!Ai! *Repetem essa sequência algumas vezes.*

G: O que foi Putchy?

P: Frescura!!! *(e imediatamente sai andando normalmente)*

Em nenhum momento o público acredita que Putchy se machucou, ou que está sentindo dor. Seus gritos são completamente estilizados, numa entonação farsesca. Ele “brinca” o tempo todo. O mais importante, portanto, é o jogo, a improvisação e o público. O palhaço é o regente de uma grande festa, da qual ele também participa.

2.2 O extraordinário na performance do palhaço

Ser palhaço é experimentar por alguns instantes a possibilidade infinita de transformar o tempo e o espaço. Para criar em cena essa possibilidade, o artista deve considerar que a transgressão do natural e a realização do impossível, características básicas do espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003:187), precisam ser incorporadas na *performance* do palhaço.

O impossível e sobre-humano é atribuído às habilidades dos trapezistas, dos mágicos, dos acrobatas. Mas estes elementos também estão presentes na *performance* do palhaço e lhes servem de paradigma: ele se aproxima do trapezista e do mágico, em

seus aspetos de risco e magia.

A iminência da morte talvez esteja presente no improviso do palhaço de forma simbólica. Ao lidar com o inesperado ele traz para a cena fatores fora de seu controle: é obrigado a refazer e desfazer seu próprio número, como se brincasse de soltar a mão do trapézio. Ao público é dado inclusive o poder de jogar ou não. O palhaço é real na vulnerabilidade em que se coloca, driblando a lei do acaso da mesma forma que o trapezista dribla a lei da gravidade.

Será que ele dribla? Ou será ele o maior dos mágicos, ilusionista fantástico que para sempre será criança aos nossos olhos? Não tem limite de idade para cambalhotas?

Nesse mundo de magia, perigo e ilusão, o palhaço jamais se encaixaria em padrões verossímeis e/ou dramáticos, como mostram os versos recitados por Putchy:

*“Como uma criança que abre os olhos quando o trapezista voa no ar,
Como uma criança que grita e bate palmas quando o palhaço faz piruetas e
cai,
Nós queremos que todos vocês acreditem nas pombas e nos lenços vermelhos
e azuis que sairão das cartolas dos mágicos.
E antes das cortinas se fecharem, nessa eterna fábula
Nós queremos que todos vocês voltem a ser crianças.”*

A criação do corpo cômico passa por uma “contaminação” de diversas atitudes encontradas em palhaços experientes, assimiladas pela convivência. Dentre elas, destaca-se a atitude positiva e pragmática perante o processo criativo, que se revela em outro aspecto extraordinário no palhaço: ele não tem medo, ora por ser ingênuo como a criança, ora por ser o rei que é e sempre será, escrevendo e reescrevendo suas próprias leis.

2.3. O repertório dos palhaços de circo

Mario Bolognesi, em seu livro *Palhaços*, descreve o repertório levado à cena por palhaços brasileiros, no circos visitados na ocasião de sua pesquisa, de outubro de 1997 a julho de 2000. Tristan Rémy, em seu livro *Clown Scenes*, descreve uma série de cenas clássicas de palhaçaria, levadas à cena por palhaços europeus no século XIX.

O repertório hoje considerado clássico foi construído de maneira empírica e levou cerca de um século para se consolidar. Sem dúvida não é por acaso que chegou a sua atual forma estruturada – estes roteiros funcionam, e na sua simplicidade deixam espaço significativo para a improvisação.

No entanto, para falar deste repertório é preciso antes analisar o contexto em que ele é apresentado, e sua característica popular.

Em uma reportagem que tratava da arte dos rabequeiros²⁰, o repórter perguntou ao conhecido músico Luiz Henrique Fiamingui se ele se considerava um rabequeiro. O músico respondeu que, apesar de saber tocar rabecas, não era rabequeiro, pois rabequeiro é aquele que toca nas **festas** populares, aquele que está diretamente ligado à cultura popular, ao contexto popular.

Quem toca em uma festa, toca para um público que dança, canta, participa. E quem participa das festas populares? Qualquer pessoa, mas sobretudo o povo, aquela parcela da população que não vai aos musicais que custam trezentos reais, ao *Cirque Du Soleil*...

Quem toca em uma festa, **participa** da festa. Nada de contemplativo aí pode ser encontrado, pois o artista se mistura ao público até mesmo espacialmente. Durante a festa somos todos iguais.

Mas por que o exemplo dos rabequeiros nos pareceu pertinente para falar do aspecto popular do palhaço? Porque ele enfatiza o compromisso do artista popular com seu público, e a intimidade que permeia esse tipo de *performance*.

Da mesma forma precisamos perguntar: onde está o palhaço? Para quem e para que ele se apresenta?

Não adianta tentar interpretar uma reprise no palco com as luzes da platéia

²⁰Essa reportagem foi vista na Rede Globo, no programa Globo Rural, em 21/11/2010

apagadas, e a idéia de que existe uma separação palco platéia. Não adianta ensaiar os roteiros como se o palhaço fosse um “bobo”, porque o público não vai rir **do** palhaço, mas rir **com** o palhaço. Este riso não é o riso de zombaria de que fala Bergson, mas o riso comum de alegria, o riso coletivo que desperta a alegria de viver, de que fala Propp:

Os palhaços, que levam a rir cordial e alegremente uma multidão de milhares de pessoas de modo que elas saiam do circo divertidas e satisfeitas, cumprem uma função social bem definida e útil, que pode estar ou não ligada ao tema do desmascaramento. (PROPP, 1992:189)

Essa alegria, esse riso “em jogo” é o aspecto festivo do palhaço – é para gerar esse riso que ele se apresenta.

A diferença entre a festa circense e a festa popular a que se refere o músico, é que o circo é espetáculo e festa ao mesmo tempo. Mesmo os palhaços que hoje se apresentam fora do circo, como a Cia Gachola de Variedades, continuam ligados à estrutura imagética e simbólica do circo: os números de mágica, acrobacia, contorcionismo; o figurino, a sonoplastia, a presença do apresentador - tudo remete ao universo circense. Esse universo, ainda vivo na memória popular, carrega consigo a idéia de festa.

Tomemos como exemplo os eventos de que participamos durante a pesquisa – a Caminhadalhaço, o Panorama Paulista de Circo e a Palhaçaria Paulista²¹. Em todos eles

²¹ Terceira Palhaçaria Paulistana, realizada no Vale do Anhangabaú de 20 a 24 de agosto de 2008. Um projeto da Secretaria Municipal de Cultura, que através do Departamento de Expansão Cultural, em parceria com a Cooperativa Paulista de Circo, retomou o Vale do Anhangabaú, referência da memória do Circo na Cidade de São Paulo. Em sua edição 2008 apresentaram-se, sob a lona montada, 14 espetáculos circenses (tradicionais, contemporâneos, circo-teatro, familiares e experimentais, dentre outros), inteiramente gratuitos. Vários palhaços apresentaram-se neste evento, como Gachola, Puchy, Pepin, Picoly e Joinha, Picolino e Fusca-Fusca, Madureira, Vai-Vai e Pirulitos.

Caminhadalhaço, cortejo de palhaços e apresentações de números em frente ao Teatro Municipal, no centro da cidade de São Paulo, em 10 de dezembro de 2008, em comemoração ao Dia Internacional do Palhaço. O evento foi organizado pela Abracirco com o apoio do Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura. Saindo da Galeria Olido, a marcha passou por alguns pontos situados no entorno do Largo do Paissandu, também conhecido como Largo do Circo, como as Ruas Dom José de Barros e 24 de Maio e a Galeria dos Palhaços. A caminhada reuniu cerca de 30 palhaços paulistanos, e foi acompanhada por uma banda (charanga) de quatro que tocou clássicos circenses. Por fim, na escadaria do Municipal foi lida a Declaração dos Direitos Humanos dos Palhaços Paulistanos, seguida da apresentação de esquetes e números circenses.

pudemos desfrutar do ambiente festivo, do caráter democrático e popular. Nada de silêncio. Muitas palmas, pipoca, risadas e conversas, antes e durante o espetáculo. A Caminhadalhaço começou com um cortejo de palhaços pela rua, e terminou com os números sendo apresentados nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Nada mais heterogêneo e democrático do que o público da rua, formado por curiosos e interessados – mais interessados, pois a simples presença dos palhaços já anuncia a espécie de *performance* que virá: vai começar a brincadeira!...

Enfim, diferente das festas que se vinculam a uma data e local, o palhaço não se caracteriza por se apresentar em um tempo e lugar específicos. Seu caráter festivo é definido pelo universo simbólico circense e pela tradição cômica popular – a máscara, a utilização do corpo, o jogo.

E o seu público?

A criação e seleção do repertório circense, historicamente, estão ligadas à época áurea do circo, quando todas as parcelas da população assistiam a esse espetáculo, junto com toda a família. Puchy fala com saudade dessa época - quando chegavam em uma cidade, todas as classes sociais iam ao circo: o prefeito, os trabalhadores, crianças, velhos etc. O repertório foi construído a partir dessa heterogeneidade, dessa diversidade, praticamente impossíveis de se encontrar no nosso mundo pós-moderno, e menos ainda em uma metrópole como São Paulo. Um repertório assim concebido carrega uma gama quase infinita de recursos de improvisação, pois tem o potencial de funcionar com praticamente qualquer público. “Praticamente” porque, como afirma Propp, “é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir” (PROPP, 1992:31). Além disso, a comicidade do palhaço está fortemente ligada ao instinto, ao baixo ventre, à exposição das contradições e injustiças que existem no mundo – que alguns preferem fingir que não existe!

Mais uma vez, o que define o palhaço como popular não é o público em si, mas seu caráter democrático: ele é capaz, em potencial, de estabelecer um jogo cômico com qualquer público, e este é seu compromisso. A relação entre artista e platéia é caracterizada pela mesma intimidade encontrada na festa.

Panorama Paulista de Circo: evento realizado no Memorial da América Latina, em uma lona de circo, anualmente, nos anos de 2005 a 2008, organizado pela Cooperativa Paulista de Circo. Com cinco dias de programação, todos os espetáculos foram gratuitos e abertos à população.

A produção do espetáculo também é democrática. Como comprova nossa experiência, o processo de aprendizado tradicional está aberto a qualquer artista que se interesse por ingressar no universo dos palhaços.

Então há um lugar simbólico (o circo), um objetivo (o riso coletivo) e uma relação artista/espectador que irão determinar tanto a estrutura clássica quanto as escolhas de cada palhaço na construção de seu próprio repertório.

O repertório da palhaçaria clássica é constituído por entradas e reprises. Sua origem está ligada diretamente à função do palhaço dentro do espetáculo circense, mas acabaram por adquirir autonomia, mantendo o espírito do jogo, da paródia, da inteligência, da velocidade, da precisão e da objetividade.

A reprise está diretamente vinculada à imitação e à paródia de números circenses: salto mortal, acrobacias, malabarismo, etc. O palhaço ou uma dupla de palhaços tentam realizar uma proeza, ou um número sério. Embora o tema seja a incapacidade, ou o ar desajeitado do palhaço, o jogo entre palhaço e platéia é mais importante que a exposição dessa incapacidade. A reprise não tem como objetivo a derrisão ou a crítica, quer seja em relação ao número circense, quer seja em relação ao próprio palhaço. Como os números circenses revelam habilidades corporais, essa temática “cai como uma luva” para a comicidade do palhaço. Em geral o artista consegue executar o número circense perfeitamente, além de explorar as potencialidades cômicas do próprio número. É o caso do palhaço-trapezista Puchy, que acaba ficando sem as calças no trapézio. A ênfase da reprise sempre está na destreza do corpo grotesco do palhaço, “às vezes aliada à inocência de seus atos, buscando sentidos duplos para as excrescências e os orifícios do corpo” (BOLOGNESI, 2003:107). Em sua análise da reprise, Bolognesi associa o risível na reprise também à desmistificação dos graus de dificuldade que os artistas e ginastas demonstram em seus números. Mais uma vez, o intuito não é a crítica, pois as “revelações” do palhaço são em geral óbvias. Além disso, a destreza do corpo grotesco também causa espanto no público – uma queda do alto da escada, um salto mortal cômico, o palhaço voando no trapézio...

Os palhaços que se dedicam às reprises são também conhecidos como *Tony de Soirée*, ou *Augusto de Soirée*. As reprises são predominantemente mudas, e têm sua origem na função de preencher o espaço cênico no momento em que se monta ou se

desmonta um grande aparelho, como trapézio voador ou jaula. De um modo geral são mais curtas se comparadas às entradas.

As entradas, por sua vez, fazem alusão a assuntos exteriores ao circo, e o jogo é motivado por um conflito, uma intriga²². Geralmente a comicidade está nos diálogos, no jogo de palavras de duplo sentido, nas piadas picantes. As entradas partem de um roteiro bastante simples, que expõe a síntese de um conflito. A partir deste conflito o palhaço e os outros personagens da cena – que podem ser o apresentador, o *partner* ou um *clown* branco – improvisam. Mas as entradas também podem ser “montadas”, isto é, com roteiro prévio seguido à risca. No *Dicionário de Teatro Brasileiro*, consta que, no caso das entradas montadas, “a apresentação, de certa forma, fecha-se sobre si mesma” (FARIA, GUINSBURG & LIMA: 2006, p. 131). Em nossa experiência percebemos, no entanto, que, mesmo seguindo o roteiro “à risca”, o centro da cena continua sendo o jogo estabelecido entre os artistas e a platéia, não sendo possível que seja uma apresentação fechada sobre si mesma.

A utilização de temas ligados à vida cotidiana não está ligada à crítica ou problematização do mundo real. Bolognesi difere as entradas tanto das comédias de costumes, por não passarem em revista os comportamentos humanos, como das comédias de caráter, por não explorarem as propriedades morais e éticas das personagens (BOLOGNESI, 2003:104). O jogo cômico é seu objetivo, e a única relação com a vida real está na concepção das máscaras antagônicas dos palhaços, que expressam duas das principais características da sociedade classista: a divisão de classes e a valorização da subjetividade.

Os temas da vida real são assimilados pelos palhaços e transformados em jogo. Brinca-se com as palavras, com os sons, com a coragem e o medo, com a inaptidão do palhaço para as tarefas mais simples, brinca-se com a lógica, com o corpo. Utilizando-se sobretudo da improvisação, os palhaços interpretam o mundo de acordo com sua própria lógica: a lógica do jogo cômico. Seu significado inicial é diluído, e a brincadeira se estabelece como objetivo central.

²²Para uma análise mais detalhada das entradas e reprises, consultar BOLOGNESI (2003), Cap. 4

2.4. Improvisação cômica

O palhaço incluiu em sua *performance* o inesperado, a ponto de fazer da improvisação a essência de sua dramaturgia. Mas o elemento surpresa, que encanta platéias do mundo inteiro, não deve nada ao acaso: o palhaço nunca deixa de ser o senhor absoluto da cena. O artista raríssimas vezes se coloca em risco, e jamais está vulnerável à platéia. Mas e o improviso?

Uma análise superficial dessa *performance* poderia nos pregar peças: se ele está colado à realidade, pois estabelece uma relação direta com o público, por que utiliza gestos e *gags* rigorosamente codificados, pré-determinados? Este gestual “coreografado” não cristaliza a *performance*? Se ele não adere à ficção, como faz para também não se deter na expressão de sua própria individualidade? Durante sua apresentação, como afirma Ricardo Puccetti, “a contemplação estética é quase impossível” (PUC CETTI, 1999:90). E o que dizer de um palhaço acrobata, que nos surpreende com seu corpo mágico, capaz de façanhas comparáveis aos habilidosos acrobatas e trapezistas “sérios”, com o acréscimo da capacidade de fazer rir, de escancarar os limites da própria virtuosidade?

A improvisação aqui pode ser analisada a partir de três pontos de vista: do ator, do espectador, e do objetivo geral da cena.

Sob o ponto de vista do artista, a improvisação é extremamente codificada. Ele utiliza gestos e *gags* já conhecidos e de eficiência comprovada. O que pode acontecer, se um recurso não funcionar, é lançar mão de outro imediatamente, como quem “vai tirando as cartas da manga até achar uma que funcione”. Gachola tem seu rebolado, a lata que faz barulho de metal quando bate na cabeça. Puchy tem suas quedas da cadeira, seus tropeços, seus saltos e cambalhotas. Pepin consegue tentar ficar em pé em uma cadeira e escorregar mais de seis vezes, e em todas elas fazer a platéia morrer de rir. Em todas as apresentações que assistimos, essas ações, entre outras, se repetem.

Parte desse gestual vem da tradição cômica popular, anterior ao próprio circo, como comprova a descrição que Isa Kopelman faz do teatro cômico na Grécia antiga:

A dança do teatro cômico é o cordax, por excelência, uma dança bufa, licenciosa e petulante. Seus movimentos consistem em acoramentos,

saltos, tapas no traseiro, no ventre e nas coxas, piruetas, requebros, sapateados (KOPELMAN, 2009:139).

Saltos, tapas no traseiro, requebros: todas essas ações podem ser realizadas pelos palhaços, e todas elas servem ao riso. No entanto, no caso dos palhaços, há um elemento diferente: o improviso constrói uma cena que é espetáculo e jogo, e tem como objetivos, em ordem de importância:

- o riso coletivo;
- estabelecer um jogo vivo e dinâmico com a platéia;
- a apreciação estética, presente nas virtuosas acrobáticas, nos truques, no figurino, sonoplastia e maquiagem, etc.

Segundo Huizinga, o jogo é desinteressado, ou seja, não pertence à vida comum e interrompe os mecanismos de satisfação imediata das necessidades e dos desejos. Caracteriza-se por ser uma atividade temporária, limitada no tempo e no espaço. O jogo jamais é imposto por uma necessidade: constitui uma evasão da vida real. (HUIZINGA, 2007:11-12)

Este conceito nos ajuda a compreender a improvisação dos palhaços. Essa personagem-tipo, obviamente, não faz parte da vida comum: ela é capaz das ações mais absurdas, dos gestos mais estilizados e inverossímeis, e exerce a liberdade de ação que o cidadão comum não costuma exercer. Por outro lado, quando entra em cena, está literalmente em cena e se comporta como tal, presente no mesmo tempo e espaço que o público. Ele conjuga duas instâncias distintas: a fantasia, o simbólico, e a simplicidade da brincadeira mais sincera e concreta. Não é à toa que o palhaço sempre inclui nas suas falas referências a respeito do local onde se apresenta. Numa das gravações do palhaço Biriba, ele brinca com o fato de que o Prof. Mario Bolognesi o está gravando. E isso é verdade: ele estava mesmo sendo gravado. Essa junção do simbólico e da brincadeira é a essência da improvisação.

Por isso ele precisa executar os gestos mais estilizados, mais inverossímeis – isso o mantém no campo simbólico. Da mesma maneira todos estes gestos precisam servir ao jogo.

Isso precisa ser compreendido porque, embora estejamos enfatizando continuamente o jogo, não se pode esquecer o compromisso estético e cênico da linguagem corporal dos palhaços. O gestual e conjunto de ações tradicionais carregam toda a força do instinto, do grotesco, da subversão, da liberdade. Sem isso a brincadeira se esvaziaria, e o riso coletivo seria praticamente impossível de se conseguir. É o caso do *clown*, cujo jogo prescinde dos códigos corporais tradicionais: seu riso está mais próximo do riso bom, cuja base psicológica é o afeto e a simpatia (Propp, 1992:152) do que do riso coletivo. Isso reforça a importância do aprendizado da linguagem corporal como pré-requisito para a improvisação. E isso os grandes mestres do riso sabem muito bem...

O objetivo claro de fazer rir mantém o palhaço ininterruptamente conectado ao público, e a expressão de sua individualidade está profundamente enraizada na existência material. Como artista, ele é a prova de que a técnica não é ingênua, neutra ou abstrata, mas é uma bússola de sentidos para a arte – a técnica, na medida em que sinaliza uma abordagem do corpo, sinaliza também a que fins este corpo servirá.

O uso da improvisação pelos cômicos circenses não é um recurso de preparação de atores ou de criação de uma cena, mas se dá no próprio espetáculo e é predominante no mesmo. Quanto maior a experiência, melhor a improvisação, mas até mesmo o iniciante precisa improvisar, pois o roteiro não só permite como exige o improviso.

Improvisar é um processo rápido de **tomada de decisão**. Em um brevíssimo instante o artista recebe e processa informações diversas - provenientes da platéia, de seu corpo, de seu companheiro de cena, do andamento da cena dentro do roteiro pré-estabelecido, da sua localização no espaço e no tempo destinado à cena etc. - acessa seu repertório, cria e projeta mentalmente possíveis ações e suas implicações na cena - e age. Memória e imaginação, emoção e razão, percepção e abstração, interioridade e corporeidade são convidadas a interagir, e dessa interação quase instantânea resulta uma ação física, um gesto, uma fala. Não existe a possibilidade da indecisão. Durante o espetáculo este processo decisório é repetido ininterruptamente até que se termine a apresentação.

Quanto maior a preparação, maior a sua capacidade de improvisar. E quanto maior a utilização do improviso, maior a qualidade do jogo cômico.

Este processo rápido será tão mais eficiente quanto maior ou mais elaborado seja o repertório do palhaço que, por sua vez, está intimamente ligado à quantidade e qualidade das experiências anteriores. A improvisação, fundada em um raciocínio muito rápido, é realizada de forma intuitiva pelos palhaços. Intuição, segundo Damasio, é um “tipo de processo cognitivo rápido no qual chegamos a determinada conclusão sem ter noção de todas as etapas lógicas imediatas. Não necessariamente o conhecimento das etapas intermediárias está ausente; ocorre apenas que a emoção entrega a conclusão tão diretamente e tão depressa que torna desnecessário vir-nos à mente muito conhecimento. Isso condiz com a velha idéia de que ‘a intuição favorece a mente preparada’” (DAMASIO, 2007:8)

2.5 Truques, Estratégias, Técnica

A palhaçaria clássica possui um conjunto de “truques”, ou seja, procedimentos de cena repetidos pelos palhaços para garantir o riso, manter vivo o jogo cômico, interagir com a platéia e com o parceiro de cena. Neste sentido, descreveremos aqui apenas alguns destes procedimentos, identificados em nossa pesquisa de campo. Temos certeza de que representam apenas uma pequena parte do rico material que ainda está por ser explorado, mas podem nos dar uma idéia da estrutura de improvisação da palhaçaria.

Triangulação

Se **o palhaço precisa do outro**, nas palavras de Gachola, esse “outro”, que é o público, precisa ser incluído na cena, precisa ser parte integrante da *performance*, precisa ter voz ativa e influência direta durante todo o espetáculo. O palhaço não interage eventualmente com o público porque precisa dele **a todo momento**. Como fazer isso? Nada mais eficiente que um recurso já utilizado há séculos pelos comédicos populares: a triangulação. Ela serve como um convite, um pacto de comunicação entre artista e platéia. Através desse procedimento, o público é trazido para dentro da cena, o palhaço vai ao encontro da platéia. Soffredini, diretor do Grupo de Teatro Mambembe, assim descreve a triangulação:

Assim: dois atores em cena; UM deve fazer uma pergunta para o OUTRO; UM faz a pergunta para o público e não diretamente para o outro (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação. Outra forma de estabelecer o “triângulo”: as ações e reações de um ator (personagem) estão sempre abertas para o público (não há psicologismos e por isso não há jogos escondidos). Se um ator, por exemplo, reage ao que o outro ator está dizendo ele “diz” (mesmo sem palavras) a sua reação diretamente para o público. Dessa forma pode-se também, por exemplo, valorizar muito cada nuance da intenção de um ator que fala, através da reação que ele causa no seu interlocutor (SOFFREDINI, 1980:4 *in* NININ, 2009:24).

Na triangulação, portanto, seguindo a imagem do triângulo, os artistas constituem a base do triângulo, enquanto o público, na condição de cúmplice, está situado no outro vértice do mesmo. Na triangulação realizada pelo palhaço há um aspecto um pouco diferente: o público assume tanto o papel de cúmplice quanto de agente: ele também é **gerador** de ações. O palhaço, neste caso, pode reagir ao público, mudando muitas vezes quem está na base do triângulo: o público, o outro palhaço ou o apresentador.

Repetição

Os palhaços costumam repetir frases, expressões cômicas e gestos várias vezes durante a mesma apresentação. Esse recurso reforça a individualidade da personagem, pois muitas vezes os gestos e expressões se tornam sua marca registrada. É também um recurso cômico, por vários motivos. Um deles é a aplicação inusitada da mesma resposta a situações diferentes.

Mas a repetição serve principalmente à improvisação. No caso de uma necessidade de mudança repentina do roteiro, ou de algum imprevisto técnico, a repetição não deixa acontecer “buracos” na *performance*. Neste caso, o artista está

interessado em esconder o imprevisto, ou ganhar tempo na cena para a realização de uma outra ação, então lança mão daquilo que já funcionou muito bem com aquele público.

Mas o palhaço utiliza a repetição, sobretudo, como um recurso explícito de improviso. A repetição de um gesto estilizado, ou de uma acrobacia, tem um efeito duplo de apreciação estética e de surpresa. Tomemos como exemplo o chapéu que esconde um objeto metálico. Toda vez que o palhaço leva alguma coisa na cabeça, ouve-se um barulho estridente. O “truque”, em si mesmo, tem o efeito espetacular: a platéia ri da estratégia, ou tenta adivinhar como esse truque é feito. Ao mesmo tempo, se surpreende como o andamento da cena, como por exemplo uma briga inesperada entre os palhaços.

A repetição é a base para as reações do palhaço. Muitas situações envolvendo o público se repetem em vários espetáculos, sendo que, o que é novo para aquele público, por ter surgido espontaneamente, não o é para o palhaço. Tomemos como exemplo uma *gag* em que o palhaço Gachola, em situação de fuga – geralmente porque vai “apanhar” de alguém – senta-se no colo de uma mulher para buscar proteção. Mesmo que a cada dia ele escolha uma mulher diferente, que vai ter sua própria reação, com a experiência ele vai perceber que há um pequeno número de reações mais prováveis: tem as mais tímidas, tem aquelas que agem como “atrizes”, tem aquelas que não entram muito bem no jogo etc. Ele pode sentar-se no colo de mais de uma mulher no mesmo espetáculo. Neste caso, o público pode ser conduzido à expectativa da repetição ou não da reação anterior.

Mudança de Roteiro

Os palhaços constantemente alteram o roteiro pré-estabelecido em função da resposta do público. Para isso eles precisam ter um repertório numeroso, conhecido por todos os que estão em cena, e - mais importante - os artistas precisam comunicar-se durante a cena sem que o público perceba. Essa conversa, dentro da cena, é rápida e objetiva. Aproveitam-se momentos em que os artistas se cruzam, ou que estão muito próximo um do outro, para literalmente conversarem. A fala acontece em um registro diferente do corporal, o que facilita seu mascaramento. Esse recurso foi utilizado em

praticamente todas as apresentações a que assistimos.

Pensamento rápido, reação imediata

O caráter de jogo da performance do palhaço exige prontidão e inteligência. O público espera, como em qualquer jogo, as reações do palhaço frente às situações que surgem espontaneamente. O jogo exige respostas rápidas, pois seu ritmo precisa ser mantido, e, mais importante: a velocidade da resposta ao inusitado aumenta sua comicidade. Numa das apresentações, eu contracenava com o palhaço Gachola. Era uma cena “romântica”. Gachola disse que iria recitar um poema para mim. Meu filho de três anos, que estava na platéia, gritou: - “Essa é a minha mãe!” Gachola não titubeou e disse: “Você não me contou que já tinha filhos!”

Referência local – pesquisa prévia a respeito da comunidade

Todo palhaço, antes de entrar em cena, procura conhecer o maior número possível de referências a respeito de seu público. Essas informações permitem que o artista, durante a performance, refira-se à cidade, ao bairro, às últimas notícias e a qualquer aspecto que o aproxime do mundo real e da vida das pessoas da platéia. A comicidade deste recurso talvez esteja na quebra da ficção, na idéia de que o palhaço pertença ao mundo real. Ao mesmo tempo, o efeito é similar ao da triangulação, pois aproxima público e cena.

CAPÍTULO 3

O CORPO EM JOGO

Apesar de palhaços como Puchy e Gachola afirmarem que se sentem mais à vontade sob a lona do circo, é em *performances* realizadas na rua e em espaços alternativos que seu corpo e o caráter de jogo ficam mais evidentes. Deslocado do espetáculo circense, inserido em um espaço cotidiano, o corpo do palhaço aparece com um grande contraste em relação ao ambiente que o cerca.

Nas ruas, um cortejo de palhaços ganha status de parada festiva, soprando irreverência no ar sempre denso do coração da cidade organizada, no meio do sempre útil “horário comercial”. Aqui é preciso lançar mão dos recursos mais simples, mais rápidos e mais eficientes. É só observar um palhaço como Puchy, Pepin e Gachola improvisando nas ruas: verdadeiros pescadores de possíveis brincadeiras, profissionais incansáveis, passeiam atentos em meio ao público, procurando atender a cada convite ao jogo. Nesse caso, geralmente é o público quem convida à brincadeira. Durante a *performance* na rua, o improviso verbal é um aliado importante: o campo da ação física é delimitado no espaço, a voz amplia o alcance do jogo, pois se movimenta em função dos que passam (os palhaços chamam quem está mais longe, gritam, fazem propostas etc.). Quem já se sentou para assistir também tem que olhar para fora da cena – para as meninas bonitas, o “cara” da bicicleta, o carro-forte que passa ao lado...

Em 22 de agosto de 2008, ao lado da lona de circo armada para a III Palhaçaria Paulista, Puchy improvisou um número de palhaço no trapézio. Embora tenha afirmado, no mesmo dia, que o improviso na rua é mais difícil, foi capaz de surpreender quem ali estava com um número inusitado. Foi surpresa também para os trapezistas, que não contavam de antemão com o palhaço trapezista. Como já dissemos diversas vezes, conta a favor de Puchy sua extrema habilidade no trapézio e como acrobata. Desde o momento em que pediu permissão para improvisar, todas as suas ações aconteciam em três “frentes” simultâneas:

- primeira: orientar os colegas trapezistas, sem necessidade de parar a apresentação;

- segunda: sua própria movimentação, atento ao perigo das acrobacias aéreas e incluindo as “gags”, como o momento em que o trapezista tenta segurar na perna do palhaço, mas acaba segurando-lhe somente as calças, de forma que o palhaço fica só de cuecão;

- terceira: sua relação com o público e com o apresentador, da qual não se descuidou nem por um instante.

No Ginásio Municipal de Itapira, em 25 de maio de 2008, a Cia Gachola apresentou um espetáculo de variedades, que incluiu mágica, contorcionismo e palhaços. O espaço nada facilitava para os artistas: nem a acústica, nem a disposição dos espectadores, nem a iluminação. O palco foi armado em uma das linhas laterais do ginásio e a platéia começou se posicionando nas arquibancadas, do outro lado. Não havia cadeiras. A relação entre o tamanho do palco e o tamanho do local era muito pequena, desproporcional, e a iluminação, natural. Um espetáculo baseado na contemplação tinha poucas chances de dar certo. O sucesso sob essas condições só foi possível graças à experiência dos artistas da companhia na arte do jogo. Esse foi um dos motivos pelo qual escolhemos essa apresentação específica para refletirmos acerca dos palhaços e seus corpos – fictícios, grotescos, hiperbólicos – em jogo.

Assim como na rua, os palhaços buscaram o mais simples, o mais eficiente, o mais dinâmico. O resultado foi a aproximação de grande parte da platéia, que acabou sentada no chão ao lado das cenas, e as risadas sonoras das crianças – maioria absoluta dentre os que se aproximaram. Naquele dia, Gachola e Puchy apresentaram, entre outras atrações, o “Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão”.



Figura 13 – Puchy e Pepin. Foto Simony Blanco

3.1 Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão

Dois palhaços, que mal conseguem dar conta de organizar uma escada e uma lata, pretendem demonstrar um salto “mortal” com a lata na mão: já está armado o argumento cômico da reprise, com o exagero do “mortal”, o barulho da lata, o desequilíbrio sobre a escada – além, é claro, da possível queda mortal.

Essa reprise tem como jogo central as confusões entre os dois palhaços. Eles podem prescindir do apresentador, e podem cumprir o roteiro na íntegra sem uma intervenção direta da platéia, como seria o caso de um palco em um circo grande, com uma platéia numerosa.

Assistimos Gachola e Puchy com essa reprise em outras ocasiões, e geralmente não há intervenção direta do público como ocorreu em Itapira. Uma das causas, logicamente, foi o fácil acesso da menina à cena, ou a inexistência de uma barreira física entre cena e platéia.

A lata que bate na cabeça cai no chão, cai na cabeça, e não para em lugar algum, é um recurso muito eficiente para garantir a qualidade de todas as reações dos palhaços,

principalmente nos aspectos de precisão e objetividade. É principalmente com a lata que os palhaços brincam entre si, ganham tempo para o improviso, e conseguem o maior número de gargalhadas.

A escada é sem dúvida o elemento espetacular, aquele que exige dos artistas destreza, equilíbrio, leveza – características mais ligadas à contemplação, à idéia de espetáculo. A necessidade real de equilíbrio do palhaço, assim como a possibilidade real da queda, faz com que, diferente de outras reprises, esta mantenha durante todo o tempo a expectativa real de uma realização acrobática.

Se pensarmos em termos de estrutura da reprise, temos reunidos os seguintes elementos:

- o enredo: objetivo da cena e estratégia para atingi-lo;
- elementos básicos para o jogo corporal e improvisação;
- elemento acrobático ou espetacular.

O **enredo** pode ser obtido, na palhaçaria, como o roteiro mais simples possível para determinada reprise. Neste caso seria: dois palhaços vão demonstrar o salto mortal da escada com a lata na mão. Enquanto um deles segura a escada, o outro sobe, esquecendo a lata. Na tentativa de pegar a lata, o primeiro acaba soltando a escada, e o outro cai lá de cima.

Os **elementos básicos de jogo** são pré-definidos em cada reprise e determinam uma comicidade física e estilizada. São eles o conjunto já pré-estabelecido de *gags* e elementos de improvisação. Neste caso, são: chutar a lata ao tentar pegá-la; enroscar o pé, através da escada, entre as pernas do outro palhaço; bater e apanhar com a lata. Os elementos para improvisação são: a lata, o metal no chapéu, além de gestos e reações próprios de cada palhaço. Aprender a improvisar uma reprise significa se familiarizar com esses elementos e suas possibilidades de jogo.

O **elemento acrobático, ou espetacular**, pode ser para o público de interesse puramente estético, e pode ser para o artista a demonstração de uma habilidade que remeta ao universo circense. O palhaço o realiza com a maior seriedade, sem perder a qualidade de surpresa, já que é o palhaço quem o executa. Assim é o salto final, depois que o outro palhaço larga a escada. Em Itapira, Puchy se equilibrou perfeitamente na

escada no meio da reprise, de improviso. Vale a pena repetir aqui o trecho em que isso ocorreu:

Gachola tenta pegar com o pé, sem largar a escada.

Uma menina da platéia pega a lata e entrega para Puchy. Este desce da escada, agradece, pega a lata, sobe na escada novamente e bate a lata na cabeça de Gachola, deixando-a cair novamente.

Gachola sai “tonto”, deixando de segurar a escada.

Puchy se equilibra perfeitamente na escada, enquanto a mesma menina volta correndo para pegar a lata.

Puchy não poderia ter deixado a escada cair, pois essa queda determinaria o final do quadro. O enredo, o roteiro mais simples, precisava ser cumprido, para não descaracterizar a reprise. Isso demonstra o compromisso com a dramaturgia - do contrário a improvisação dos palhaços seria um “vale-tudo”.

Analisando a improvisação dos palhaços em Itapira, e os elementos dramáticos da reprise, vemos que o público não aparece como agente direto, *a priori*. O público aqui tem toda a liberdade para participar do jogo, se quiser. O convite à brincadeira é direto e franco, é real. A intervenção da menina de Itapira foi mais que bem vinda, e possibilitou a criação de um novo jogo dentro da mesma reprise. Mas o jogo da reprise acontece mesmo se não houver uma intervenção direta do público, pois este já influencia na dinâmica do jogo criado entre os palhaços, no ritmo da cena, etc.

O palhaço nunca se perde no espetáculo, e consegue garantir que o enredo seja sempre mantido.

Então, o que de fato entra “em jogo”? O enredo básico, em geral, não se altera. Os palhaços também não se perdem na relação circunstancial com o público – a menina de Itapira não foi plenamente incorporada à cena. Predominantemente, as ações de improviso não dizem respeito a mudanças na direção e nos objetivos da cena.

O que entra em jogo é o **corpo do palhaço**: quando chuta a lata, quando se equilibra no ar para impedir que a cena termine antes da hora, quando entra em cena para segurar a escada... É o corpo que reage se uma lata bate em sua cabeça. É o corpo do Gachola que, rebolando, joga com a platéia, e reage novamente de acordo com o que essa platéia lhe deu. Não se trata aqui de “idéias” no sentido psicológico: improvisar para inventar uma nova cena. Trata-se de “idéias de movimento”. São idéias expressas e compreendidas a partir de uma imagem – um movimento específico do corpo. Essas imagens podem ser uma reação ou uma proposta - uma “idéia”, se considerarmos assim uma maneira nova de “encarar” uma situação. Essas imagens não podem ser reduzidas a explicações verbais – qualquer tentativa, nesse texto, de compreendê-las, deve passar pela imagem, pela cena, pelo corpo do palhaço em movimento. Por isso optamos por definir suas idéias criativas como “idéias de movimento”.

3.2 O Corpo do Palhaço

O corpo do palhaço possui algumas características: ele é cômico, exagerado, grotesco, estilizado, e jamais se confunde com um corpo cotidiano. Os movimentos do corpo e do rosto determinam o figurino, a maquiagem, e, até certo ponto, o repertório do palhaço. O rebolado de Gachola e as quedas de Puchy são parte integrante da personagem. Enquanto Puchy veste roupas leves e simples, Gachola veste uma roupa mais extravagante, com acessórios pendurados, calças largas e compridas. Essa diferença diz respeito não só ao caso particular de Gachola e Puchy, mas também às diferenças entre o Augusto e o Tony.

No entanto, o que há de mais importante a respeito do corpo do palhaço é sua relação com a tradição. São provenientes da tradição praticamente todos os elementos que acima chamamos de **elementos básicos de jogo**. Em sua maioria, são ferramentas prontas e eficientes de improvisação, velhas conhecidas dos palhaços de tradição circense. Chamamos de **ferramentas** porque não são simples ações, gestos ou imagens que se pode imitar. As ferramentas só fazem sentido se corretamente utilizadas e **quando** utilizadas. Elas precisam ser conhecidas, exploradas, manuseadas, até o ponto em que seu uso se confunda com o próprio efeito. Uma lixadeira, por exemplo: aprender a ligá-la, a utilizá-la, num primeiro momento, pode não significar nada. Pode-se até

testá-la em pequenos pedaços de madeira que não servirão para nada. Mas, quando corretamente utilizada, permitirá transformar o material e construir um sem número de objetos.

Palhaços como o italiano Colombaioni costumam ensinar quedas, entre outras *gags*, a seus alunos. As quedas em si não significam nada – podem até ser engraçadas, mas não geram, sozinhas, nenhuma possibilidade de relação. No entanto, são extremamente engraçadas e interessantes quando corretamente inseridas em uma cena. Para isso, é preciso que os iniciantes se familiarizem com elas, assim como precisam conhecer os roteiros básicos das entradas e reprises.

Receber essas ferramentas prontas e aprender a usá-las dá ao palhaço um CORPO: um CORPO DE PALHAÇO. A repetição destes gestos aproxima mais e mais o iniciante de palhaços tão antigos que ele nem conheceu. Cada gesto cômico é o resultado de um processo empírico, em que ele foi associado ao riso. Antes de os teóricos se perguntarem “Por que se ri desse gesto?”, os palhaços se perguntavam: “De que gestos o espectador ri?” Então, num rigoroso processo de seleção, escolheram gestos eficientes na geração do riso, que se adequavam à sua dramaturgia e ao jogo com a platéia.

Um corpo pode ser cômico por inúmeras razões e pode ser construído a partir de diferentes técnicas, que se adequam a determinadas dramaturgias e encenações. Da mesma maneira, a relação com o público pode ter objetivos diversos. Qual é a especificidade da improvisação do palhaço de circo no que se refere ao corpo – seu gestual, suas ações, sua comicidade?

Mario Bolognesi e Andreia Pantano reconhecem duas instâncias na criação da personagem-palhaço. A primeira está ligada ao **tipo palhaço**, determinado principalmente pela máscara (o nariz vermelho), suas vestimentas, e por uma série de comportamentos tradicionalmente esperados de um palhaço, como, por exemplo, a liberdade para descumprir normas sociais pré-estabelecidas. Esse tipo corresponde exatamente à idéia de palhaço que povoa nosso imaginário: independente de idade ou classe social, todos sabem o que é um palhaço. Esta “idéia coletiva de palhaço”, ao invés de se traduzir na expectativa de um tipo rígido e caricato, carrega em si o espírito da renovação. Essa afirmação, à primeira vista, parece estranha: como se dá a renovação

dentro de uma linguagem codificada, tradicional? Há três motivos para afirmarmos que a continuidade da palhaçaria tem como um dos fundamentos a renovação. O primeiro motivo está ligado à concepção da personagem, à máscara cômica; o segundo está ligado à memória e transmissão oral e o terceiro está ligado ao seu objetivo: o jogo cômico.

A máscara do palhaço (como já foi explicitado) jamais é uma cópia de outra, uma vez que leva em conta características físicas e psicológicas do indivíduo. Esse processo permite a constante transformação da máscara, e sua interpretação não só de acordo com as linhas expressivas individuais, mas com o gosto estético de uma determinada época ou lugar. Bolognesi dá um exemplo onde isso aconteceu de maneira bastante evidente. Após a revolução de 1917, os palhaços russos amenizaram ou até mesmo retiraram por completo a maquiagem característica dos palhaços, utilizando, como Karandash e Oleg Popov, traços discretos na maquiagem e vestimenta. Motivados por um momento de transformação política, buscaram um caminho que melhor expressasse a sua relação com sua época e o movimento de renovação por que passava todas as formas de arte naquele país (BOLOGNESI, 2003: 80-85).

O fato de a arte da palhaçaria ser transmitida oralmente a mantém ligada à prática e ao tempo presente. Não se trata de gestos “fossilizados”, “descobertos” depois de anos de esquecimento. Cada geração, nos últimos dois séculos, viu um palhaço. Cada um deles, à sua maneira, foi obrigado a adaptar seus gestos e piadas ao gosto do público, à linguagem da época. Ao re-transmitir a técnica, algo de novo foi ali introduzido, discreta e quase imperceptivelmente.

Essas pequenas alterações, adaptações, criações, são necessárias, pois a palhaçaria tem o compromisso explícito com o riso, com o jogo cômico. Não há sentido em se manter uma piada se ela já não surte o efeito do riso. É preciso se relacionar diretamente com o público presente. Assim colocado, pode-se perguntar se não há o risco oposto, da descaracterização total da palhaçaria, em busca do riso mais fácil, ou do que está na moda. O que acontece é que essas alterações e adaptações têm um limite, e este limite tem sido bem determinado pelos próprios palhaços. Eles têm assumido até aqui a responsabilidade de manter viva sua arte, que depende do equilíbrio dinâmico entre a tradição e a renovação, a realidade e a imagem.

Embora não caiba aqui discutir a origem do nariz vermelho, é certo que ele carrega a complexidade de sentidos que a máscara assume dentro da cultura popular, segundo Bakhtin:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos(...) Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros (BAKHTIN, 2008: 35).

Mesmo que um ator não queira ser um palhaço, a utilização do nariz permite a experiência da metamorfose, de se colocar em uma fronteira simbólica de relações sociais possíveis. Seu gesto é descontextualizado, e o que antes parecia comum é percebido com distanciamento. Sua ação não requer o crivo do verossímil, e muitas limitações de movimento, com as quais ele poderia estar acostumado, são evidenciadas. Podemos arriscar a dizer que a máscara, carregada de sentido coletivo, permite de uma forma muito rápida a compreensão prática, pelo ator, do que é denominado “corpo fictício” por Eugenio Barba.²³

Dentre as inúmeras lições que podemos aprender com um palhaço, a maior está em seu corpo: um corpo construído **em trabalho**, isto é, em cena, no exercício de sua profissão. O pragmatismo radicaliza a experiência do corpo, que prescinde de quaisquer “ses mágicos”²⁴ no processo de criação. A execução de acrobacias, por exemplo, é parte

²³ O que o ator-bailarino está procurando (...) é um corpo fictício, não uma personalidade fictícia. Para quebrar as respostas automáticas do comportamento cotidiano, nas tradições orientais, no balé e na mímica de Decroux, cada uma das ações do corpo é dramatizada (...) Esta é uma psicotécnica que não tenta influenciar o estado psíquico do ator-bailarino, mas sim seu estado físico (BARBA & SAVARESE, 1995 :19).

²⁴ Segundo Stanislavski, “toda ação deve ter uma justificação interior” (STANISLAVSKI:2000,76). O ator deve agir como *se* estivesse na situação da personagem. Em *A Preparação do Ator*, cap III, ele demonstra como o “se” desperta uma atividade interior e real. Por exemplo, como seus atores agiriam *se* soubessem que há um louco atrás de uma porta? A ação deve revelar uma realidade alheia àquela que

do treinamento de palhaços, e estão ligadas diretamente à execução da cena: saber como cair no chão, como cair do trapézio, ou mesmo treinar uma acrobacia ou salto mais ousado para surpreender o público. O palhaço, por outro lado, não despreza o instinto e a afetividade, já que a segunda instância, na criação da personagem palhaço, está ligada ao indivíduo e sua experiência concreta de vida.

O desafio que se coloca na construção de um esquete é a manutenção do jogo dinâmico com a platéia e, ao mesmo tempo, a execução precisa de gestos e ações significativos. Em seu ensaio “Caiu na Rede é Riso” (PUCETTI: 1999), Ricardo Puccetti apresenta uma pista de um possível recurso para o estabelecimento de um diálogo com a platéia, ressaltando a importância da chegada do palhaço em cena, que procura se relacionar direta e verdadeiramente com cada um da platéia, ampliando aos poucos a relação para o todo. Mas o que fazer com uma platéia de mil pessoas? Neste caso a importância recai nos gestos, na sua capacidade de traduzir relações sociais – como, por exemplo, a relação concreta com aquela platéia. Esta situação põe em xeque a noção de originalidade ligada à improvisação, assim como a idéia de que o artista precisa encontrar uma comicidade própria, ou ainda que precise da chamada “veia cômica”. Mas de onde vem a força desse gestual, criado empiricamente no circo e cuja eficiência cômica é comprovada pelo riso da platéia?

No teatro de cunho dramático isso é diferente. O processo decisório, em que as ações físicas são selecionadas, antecede a execução da cena. A improvisação tem um papel muito específico e delimitado. O ator, ainda em sala de ensaio, a partir de métodos complexos - aos quais não nos deteremos aqui - seleciona uma seqüência de ações físicas, que Stanislavski denominou **Linha de Ações Físicas** da personagem. A seqüência deve ser repetida inúmeras vezes, ainda dentro do processo criativo, sem interrupção. Esta repetição é capaz de gerar sensações novas, reforçando a seqüência e gerando uma corrente contínua de verdade: a *vida de um corpo humano* (STANISLAVSKI, 2000: 182). A repetição - e não a improvisação - torna as ações mais vivas, mais detalhadas, gerando um envolvimento cada vez maior do ator com o papel e auxiliando na compreensão do mesmo. Aqui o improviso atua em dois momentos:

- na primeira fase da criação da linha de ações físicas;

realmente cerca o ator (STANISLAVSKI:2000,74)

- eventualmente, quando há um imprevisto durante a representação, por exemplo quando um ator esquece sua fala, ou se há falha técnica na iluminação, sonoplastia etc.

Quanto maior a preparação do ator, menor a possibilidade de ele ter que improvisar em cena. No caso do palhaço temos o oposto.

Na dramaturgia dos palhaços o “texto” está nas **ações físicas em jogo**. Essa expressão implica duas considerações: a primeira refere-se ao fato de que o movimento corporal tem papel central na dramaturgia; a segunda refere-se ao jogo como sua finalidade última.

O papel central atribuído à movimentação do ator não é privilégio da palhaçaria. A esse respeito escreveu Meyerhold:

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro, com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar em teatro qualquer tablado, não importando onde nem como, abstendo-se dos serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica (...) (MEYERHOLD in FERRACINI, 2001:71).

Mas então o que há de específico em afirmar que a dramaturgia do palhaço é pautada no movimento do corpo? Não é o corpo do ator também o ponto central em qualquer encenação? Para sermos mais exatos, a diferença deve ser procurada nas motivações e na finalidade do movimento, assim como na forma como as ações são encadeadas e desencadeadas em cena, como elas se sucedem umas às outras. O encadeamento das ações é o aspecto mais perceptível, pois a sequência está ligada diretamente à improvisação, como observa Burnier:

O *clown* tampouco inventa as palavras, mas a sequência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem

determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia (BURNIER, 2001:221).

A ausência de uma sequência fixa pré-determinada caracteriza o número de palhaço. Há pequenas sequências prontas, ou *gags*, que podem ser repetidas de maneira idêntica a cada espetáculo. Elas são como núcleos dramaturgicos, restritos a uma pequena porção do todo, cujo ritmo e posição na cena também é variável.

Pensemos agora na finalidade das ações dos palhaços. O corpo está a serviço do jogo cômico, que é, **em si**, a finalidade da dramaturgia. Queremos aqui dizer que a dramaturgia não se presta a uma fábula, a uma utilidade moral, ou à discussão de um tema – a nenhuma referência externa ao jogo.

Mario Bolognesi analisa, em *Palhaços*, a encenação do melodrama *O Ébrio*, realizada no Circo Real em fevereiro de 1998. Segundo sua análise, o melodrama lacrimoso foi transformado em uma hilariante comédia pela interpretação do palhaço Piquito:

Ao esvaziar o caráter emotivo da obra original, Piquito desviou o curso sentimental para uma espécie de exploração do insensível, possível apenas com o jogo da razão. Ele desviou o enredo para si próprio, para sua personagem-palhaço, explorando a comicidade dos gestos, de forma a fazer que a platéia se ocupasse exclusivamente com sua *performance*. De fato, ele trouxe a atenção dos espectadores para sua interpretação improvisada, predominantemente corporal. Assim, esvaziaram-se todos os intuitos finalistas de reposição de uma consciência moral em troca do jogo cênico cômico, voltado sobre si mesmo, absolutamente desinteressado. Desapareceram os ideais e sentimentos e emergiu o riso espontâneo. A euforia tomou o lugar do sofrimento; a alegria sobrepôs-se à exposição da emoção e sua possível superação catártica, provocando a distensão. (...) O utilitarismo do melodrama sério deu lugar ao prazer do jogo cênico de improvisado (...) Eles abandonaram uma possível verossimilhança entre o enredo melodramático e a vida real, em nome do exercício da fantasia cômica. O apelo e a pressão da moral familiar foram suplantados pelo divertimento e pelo prazer da “irrealidade” proposta pelo palhaço. (BOLOGNESI, 2003:154-155)

Bolognesi descreve o jogo cênico cômico como “voltado sobre si mesmo, absolutamente desinteressado”. Este desinteresse nos remete mais uma vez à teoria de Johan Huizinga a respeito do jogo, como exposta no livro *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. O fato dele ser *desinteressado* significa que não pertence à vida comum, e não está vinculado a uma utilidade direta na vida cotidiana, mas se coloca como atividade temporária, “que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização” (HUIZINGA, 2007:12).

O que significa essa autonomia e efemeridade do jogo e por que não é igual àquela do espetáculo teatral?

Em primeiro lugar, no jogo dos palhaços a fábula não é relevante e o corpo do ator não se destina a gerar uma ilusão, a nos transportar para outra época, outro lugar, mediante a interpretação de um personagem. O palhaço não está a serviço da ficção. Isso pode ser compreendido se confrontado com as ações do teatro dramático.

Nesta linguagem, as ações criadas não podem se alterar no momento em que são apresentadas ao público, e o ator deve manter em cena os mesmos impulsos construídos durante os ensaios. O seu ponto de atenção não deve estar no auditório, mas no palco, uma vez que os personagens se encontram em um espaço-tempo diferente da platéia. O palco se transforma em uma caixa fechada, isolada do meio externo, onde a ficção toma o lugar da realidade. Resumindo: os personagens agem como se ninguém os estivesse observando. Mesmo que, obviamente, o ator saiba que a platéia está lá, esta percepção é escondida.

O palhaço em nenhum momento se coloca em um tempo ou espaço diferente da platéia. O jogo tem lugar e tempo definidos, ele assume sua condição de “estar sendo observado” explicitamente. Ao invés da ficção, tem lugar a brincadeira; ao invés da contemplação estética, uma experiência de comunhão.

Contudo essa experiência de comunhão só existe enquanto o jogo acontece. Quando termina o jogo **tudo termina**. Se não há fábula e não há contemplação estética, a cena não deixa material para ser considerado *a posteriori*. Este aspecto talvez seja o maior responsável pela dificuldade em descrever uma cena de palhaço. A descrição posterior da cena torna explícita a extrema simplicidade de seu roteiro, da narrativa, dos

tipos envolvidos, da estrutura cênica. Tudo isso não passa de um esqueleto observado a partir de um Raio-X. O sangue, as vísceras, o pulso, o calor do corpo e sua beleza não estão lá.

Outra característica do jogo apontada na análise de Bolognesi é o esvaziamento de “intuitos finalistas de reposição de uma consciência moral”. O número não se destina a discutir um tema, a demonstrar e julgar o caráter da personagem, nem a discutir questões de ordem social ou moral. Ele não tem a intenção de nos remeter à vida cotidiana, mas à fantasia cômica. Este descompromisso com a vida cotidiana repercute na forma das ações, que são estilizadas, absurdas, grotescas, hiperbólicas. Entretanto, poderíamos contestar: no teatro também existem cenas em que as ações são estilizadas. Inclusive na dança, se tomarmos como exemplo as encenações de Pina Bausch, os movimentos também não são hiperbólicos e inverossímeis?

Para abordar corretamente este ponto, comecemos por identificar as características da ação física no método de Stanislavski, que tem sido constantemente aplicado na construção de personagens no teatro de cunho dramático.

3.3 A Ação Física no Método de Stanislavski

O conjunto de determinadas ações físicas compõe a personagem e estas ações escolhidas e codificadas serão reproduzidas a cada nova apresentação do espetáculo. Stanislavski destaca a importância da intuição, do subconsciente, da inspiração, no trabalho criador, ressaltando que não temos o controle direto sobre os mesmos, não podemos controlar nossas emoções. Existem, no entanto, caminhos conscientes que nos permitem agir sobre processos psíquicos involuntários. O ator deve ser capaz de utilizar uma **técnica** consciente **em função** da inspiração, ou do aspecto intuitivo da criação.

Esta técnica consciente, por sua vez, é constituída de um aspecto interior (psicológico) e exterior (físico). Embora a integração entre estes dois aspectos seja condição essencial para a existência do **fluxo de inspiração**, o aspecto interior assume função primordial. O equipamento interior **cria** a vida do papel, enquanto sua aparelhagem exterior, física, deve **reproduzir** com precisão os resultados do trabalho criador das suas **emoções** (STANISLAVSKI, 2000:43-45): “Deixemos que o corpo entre em ação quando já não for possível contê-lo...”(STANISLAVSKI, 1984:115)

O corpo irá expressar aquilo que estiver de acordo com o planejamento, com o significado e as circunstâncias do papel. Da mesma forma irá expressar o estado de alma em que se encontra o personagem. O corpo é o **meio de expressão** que traduz o estado psicológico do personagem em uma forma estética coerente com o papel.

Em *A Preparação do Ator*, Stanislavski nota que a ação é de natureza física, externa, mas sua construção deve ter **início** em processos internos, considerando a dualidade interior/exterior:

Na vida real, muitas vezes ficamos alheios ao que estamos fazendo: andando, tocar uma campainha, abrir uma porta, cumprimentar fulano ou sicrano. Tudo isso é feito, em grande parte, de modo inconsciente. O corpo vive a sua própria existência habitual, motora, e a alma vive sua vida psicológica, mais profunda. Mas essa divisão aparente não destrói o elo entre a alma e o corpo. A aparência se deve ao fato de que o centro da atenção se transfere da nossa vida exterior para a nossa vida interior. (STANISLAVSKI, 1984:79).

No teatro toda ação deve ter uma justificação interior (STANISLAVSKI, 2000:76).

Toda ação deve ter um objetivo interno definido, objetivo que está de acordo com o superobjetivo da cena e, por consequência, com o da peça. O **significado interno** da ação, para o ator, antecede a criação da mesma. Tomemos o próprio exemplo de Stanislavski: a ação de fechar uma porta pode ser mecânica, se nenhum propósito a inspira. No entanto, se imaginarmos que há um louco atrás da porta, o ator irá fechar a porta com o objetivo de não deixar o louco entrar.

O foco neste contraponto interno leva ao que Stanislavski chama de solidão em público:

Tome nota(...) do seu estado. É o que chamamos solidão em público. Você está em público porque nós todos estamos aqui. É solidão porque você está separado de nós pelo pequeno círculo de atenção. Durante uma atuação com uma platéia de milhares de pessoas, poderá sempre encerrar-se dentro desse

círculo, como um caracol em sua casca (STANISLAVSKI, 2000:117).

A criação das ações físicas aqui depende predominantemente de forças emotivas **interiores**. A solidão em público permite que nada interfira no estado criador, no fluxo de inspiração. É um recurso de proteção, que assegura ao ator que nenhuma circunstância externa o desviará dos objetivos pré-determinados da personagem.

Será que essas forças interiores ou psicológicas podem ser consideradas subjetivas? Vejamos a definição de subjetividade:

Subjetividade - Característica do sujeito: aquilo que é pessoal, individual, que pertence ao sujeito e apenas a ele, sendo portanto, em última análise, inacessível a outrem e incomunicável. Interioridade. Vida interior. A filosofia chama de “subjetivas” as qualidades segundas (o quente, o frio, as cores), pois não constituem propriedades dos objetos, mas “afetações” dos sujeitos que as percebem. Nenhum objeto é quente ou frio, mas cada um possui apenas uma certa temperatura. Toda impressão é subjetiva. Por isso, Kant chama de subjetivos o espaço e o tempo, porque não são propriedades dos objetos, não nos são dados pela experiência, mas pertencem ao sujeito cognoscente: “são formas *a priori* da sensibilidade”. Assim, a subjetividade caracteriza a teoria do conhecimento de Kant. (JAPIASSÚ & MARCONDES, 1996:254)

Segundo esta definição, a vida interior do personagem – sua história, suas motivações psicológicas, suas particularidades – é subjetiva, pois se refere exclusivamente àquele personagem. A interpretação do ator também pode ser considerada subjetiva, pois ele geralmente busca emoções pessoais, análogas às do personagem, como ponto de partida na criação da vida interior. A primazia da vida interior dá à subjetividade papel fundamental na construção de uma personagem dramática. Estamos falando aqui sob o ponto de vista do ator, que é o que nos interessa. Obviamente o espectador não vê a vida interior, mas ações físicas. O que pode existir de subjetivo sob o ponto de vista do espectador é o caminho inverso: a partir das ações físicas ele compreende o estado emocional da personagem, suas motivações e,

sobretudo, suas particularidades. Cada personagem dramático é construído como personagem único. Mesmo que a personagem tenha uma função social, como médico, atriz ou escritor, essa função não é tão relevante quanto as relações **intersubjetivas** estabelecidas entre os personagens da peça. Assim o drama é definido por Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar (SZONDI, 2001:29).

Ainda segundo análise de Szondi, o drama tem no diálogo “o único componente da textura dramática”:

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera (SZONDI, 2001:30).

O caráter subjetivo da ação física, portanto, no drama, está tanto no trabalho do ator quanto na dramaturgia. Essa dramaturgia, determinante das relações entre os personagens, exclui o acaso e a menor possibilidade de interação com o público. Um mesmo personagem, se interpretado por diferentes atores, será diferente. Cada ator lhe emprestará sua “assinatura”, sua maneira de ser. Entretanto o percurso do personagem na narrativa será sempre o mesmo.

O palhaço está na direção oposta. Ele se alimenta justamente dos estímulos que vêm dos espectadores. As suas ações são determinadas pela relação estabelecida com o público. Enquanto o ator pode se fechar “como um caracol dentro de sua casca” no drama, o palhaço realiza o movimento de abertura. Reproduzimos abaixo um trecho da

palestra ministrada por Ricardo Puccetti²⁵ no Espaço Cultural Semente, em fevereiro de 2003:

“...basicamente pra mim, o que é fundamental do trabalho do palhaço é a capacidade dele entrar e conseguir se relacionar (olho no olho) com cada um do público, é de trabalhar dentro do princípio de que o público não é uma massa; então, quando o palhaço entra, ele tem que se treinar, se preparar para isso, para trabalhar para um, outro e outro. (...)

Estou aqui, estou vendo cada um de vocês – estou vendo ele, estou vendo ele, estou vendo ele, estou deixando vocês me verem da maneira que eu estou agora, hoje. (...) Quer dizer, é você estar neste momento, você ter um treinamento, uma capacidade, pra você ser inteiro aqui. E se acostume com essa relação de que as pessoas vão olhar para você e vão ver você e você vai olhar pras pessoas e vai vê-las, coisas que na vida a gente não olha. Aqui não, o palhaço é pá, abriu! - e se não é isso não é trabalho de palhaço.”

O palhaço não tem vida interior a ser perscrutada. Ele está mais próximo do acrobata, cuja demonstração de habilidades físicas é motivação suficiente para sua *performance*. As intenções da ação são objetivas, encerram-se na execução do movimento. Ele não chora porque está triste. Ele finge chorar porque é engraçado. E para saber se está engraçado ele tem um dado objetivo: a platéia ri ou não ri, e nessa constatação não há subjetividade.

O palhaço não é apresentado como indivíduo, provido de sentimentos próprios e uma história de vida pessoal. Sua dramaturgia também não está pautada no diálogo, nas relações intersubjetivas, mas no corpo em jogo.

A personagem-palhaço não pode ser construída com bases na interpretação dramática. O palhaço não é um bobo, um ingênuo ou apenas um desajustado de quem se ri. Se ele não for consciente de suas ações, as imagens corporais ligadas à vida material e corporal provocarão um efeito estático e confortável para a platéia, como a projeção de uma “vida inferior”.

Se, por outro lado, o palhaço age ao contrário ou de maneira absurda

²⁵Ricardo Puccetti é ator-pesquisador do LUME- Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Juntamente com a Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber orientou nossa pesquisa na iniciação científica.

deliberadamente, ele se coloca como observador e agente da própria ação. Neste caso, gestos estilizados traduzem melhor a situação de um corpo que “narra uma situação”, de maneira similar a um contador de histórias. Este “corpo que narra” precisa ser fictício, grotesco, hiperbólico – com a potência de fazer o mundo aproximar-se do homem, corporificando-o, reintegrando-o por meio do corpo à vida corporal (BAKHTIN,2008:34). O corpo neste caso ganha o status de potência modificadora, que incomoda e exige um posicionamento objetivo – ainda que restrito ao instante da apresentação – da platéia.

Até o fim do século XVII o mesmo conhecimento físico era necessário para atores e bailarinos. As danças codificadas guiavam o comportamento de ambos. Para entender melhor essa relação, tomemos como exemplo a interpretação nas antigas companhias profissionais italianas, conhecidas como *Commedia Dell’Arte*.

Cada personagem era caracterizado, antes de mais nada, pelos seus gestos e posturas. O ator começava a compor o personagem pelo seu corpo, pela organização das tensões físicas adequadas, pelo estudo de seus gestual típico. Era como se ele iniciasse aprendendo uma “coreografia”.

Vejamos o caso do personagem Pantaleão, que é um velho. O ator não pode compor a figura pensando em “se sentir como um velho”, pois seu gestual é amplo e vigoroso:

Ele não imita, por exemplo, o andar de um velho encurvado, mas o reconstrói por meio de um contraste, que transmite a idéia de um velho sem reproduzir sua fraqueza. As costas são tão curvadas, que se tornam poderosas como uma mola comprimida. Cada passo é maior do que o passo normal (...) Se cobrirmos o rosto de um destes Pantaleões (...) descobrimos que quando a máscara e a longa barba não são mais parte da imagem, nada é deixado do *chenu veillard* (o venerável idoso) que o ator está representando. A aparência física e o vigor muscular do ator se tornam claramente visíveis(...) Mesmo na imobilidade e nas ações menos animadas, as posturas básicas dos atores representando Pantaleão e Arlequim mantêm o investimento de energia que os acrobatas usam para suas façanhas de força e agilidade” (BARBA&SAVARESE, 1995:148).

A descrição de Eugenio Barba não corresponde a apenas uma interpretação possível entre outras: qualquer ator, se quiser interpretar o Pantaleão, terá que aprender este conjunto básico de movimentos e posturas. Somente **depois** ele irá criar seus diálogos, irá inventar situações, roteiros, reações, etc. O personagem – denominado personagem-tipo – tem sua existência definida por posições físicas e movimentos, e não pela relação com os demais personagens. Poderíamos de dizer que o ator precisa aprender “a dança” do Pantaleão, “a dança” do Arlequim, etc.

O palhaço é um personagem-tipo, por isso afirmamos que a composição de suas ações está mais próxima da dança, assim como a composição das personagens na *Commedia Dell'Arte*. Mas o termo “dança” não é, de fato, o mais adequado. A comparação com o acrobata, como o faz Eugenio Barba, é mais precisa. Embora o início do séc. XVIII inaugure uma certa divisão entre teatro e dança, as fronteiras entre dança e teatro na atualidade exigiriam uma abordagem mais aprofundada, que não é escopo deste trabalho. Apenas a título de exemplo, temos movimentos como os do teatro físico, da dança teatro, do circo-teatro, de forma que, para definirmos dança seria preciso considerar suas diversas possibilidades, inclusive as danças dramáticas e inseridas em festas populares, como o Cavalo Marinho.

Nosso objetivo aqui é analisar o movimento dos palhaços. Como personagem-tipo, sua composição se caracteriza:

- pela importância maior do trabalho físico em relação à compreensão da fábula;
- pela composição de ações que não precisam ser verossímeis ou plausíveis - não precisam corresponder a nenhuma outra realidade – nem cotidiana nem fictícia.

Por que enumeramos acima duas “realidades”, uma cotidiana e outra fictícia? Escolhemos utilizar estes termos porque o conceito de verossimilhança não está somente ligado ao conceito de realismo.

Numa peça realista, as ações e os personagens precisam ser identificados na vida real. Um médico deve agir de acordo com o que se espera de um médico, por exemplo. Ele não pode dar uma cambalhota antes de atender um paciente.

Mesmo na dramaturgia de Brecht, em que há vários personagens “atípicos”, suas atitudes devem nos remeter à própria vida, devem evidenciar **processos** cuja existência

pode ser verificada na vida real. Essa relação entre uma hipótese, a “ficção” da cena, e a sua aproximação com a verdade, a vida real, recebe o nome de verossimilhança.²⁶

O palhaço não tem nenhuma relação direta com a vida real, e suas ações não se configuram como hipóteses ou teorias a respeito de processos e comportamentos cotidianos. A lógica que organiza a sua sequência de movimentos não é a mesma lógica que rege nossas ações na vida real.

Mas uma encenação teatral pode também remeter um mundo imaginado, ou a um mundo mágico, como por exemplo na dança Odissi. Os bailarinos interpretam, entre outros personagens, Krishna, que não existe no mundo real, mas é um personagem mitológico conhecido. Neste caso a fábula é sempre a mesma, e Krishna sempre agirá de acordo com a expectativa do público. Ele sempre age como Krishna. Ainda aqui as ações da personagem devem ser plausíveis, parecer verdadeiras dentro de seu universo.

O palhaço tem plena liberdade para realizar uma ação qualquer, inusitada, para sair completamente do roteiro: suas ações obedecem exclusivamente às regras do **jogo**, e só fazem sentido dentro do jogo. Elas não remetem a nenhuma **outra** realidade, e seu encadeamento não obedece a nenhuma coerência estabelecida fora do jogo.

No trecho citado acima, em que Mario Bolognesi analisa a interpretação de Piquito, ele afirma que “ao esvaziar o caráter emotivo da obra original, Piquito desviou o curso sentimental para uma espécie de exploração do insensível, possível apenas com o jogo da razão”.

A afirmação de Bolognesi nos remete à teoria de Henri Bergson a respeito do riso. Em seu livro, *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, ele afirma que “o riso não tem maior inimigo que a emoção(...) Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse.” (BERGSON, 2007:3).

A discussão acerca da relação entre ação física, razão e emoção, dentro do contexto cênico, tem início no século XVIII com o filósofo Denis Diderot, em seu

²⁶ **Verossimilhança** Grau com que uma hipótese se aproxima da verdade. A primeira abordagem dessa noção deve-se a Popper, que a identifica com o grau com que uma teoria capta toda a verdade: uma teoria T é mais verossímil que uma teoria rival T' apenas no caso de T implicar mais verdades e menos falsidades que T'. No entanto, o desenvolvimento formal desta noção mostrou-se extremamente embaraçoso, especialmente porque a verossimilhança das teorias é suscetível de variar com as variações da linguagem em que estas se apresentam (BLACKBURN, 1997:404)

tratado *O Paradoxo do Comediante*. Como também observa Ferracini, ao abordar esta questão em seu livro *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, no contexto filosófico essa discussão tem raízes mais antigas. No escopo deste trabalho nos limitaremos à discussão dentro do contexto teatral.

Para sermos mais específicos, procuraremos identificar a função da emoção dentro de procedimentos criativos. Segundo Burnier:

A arte, vale lembrar, é do domínio do fazer, e pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos (...) As bases de nosso edifício não podem ser as emoções, ou os sentimentos. Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então sentidas e vividas pelo ator. (BURNIER in FERRACINI, 2001: 118)

Embora as emoções e os sentimentos tenham papel fundamental e indiscutível em processos criativos, assim como em processos de tomada de decisão, como é o caso da improvisação, ela não se apresenta como ferramenta de trabalho para o ator. Isso significa que ela não serve diretamente como motivação para uma ação física. De acordo com Stanislavski, os sentimentos e as emoções não podem ser fixados, por isso é necessário fixar a *Linha de Ações Físicas*.

Todos os palhaços com os quais convivemos, sem exceção, são tomados por profunda emoção antes de entrar em cena. Eles se emocionam profundamente ao fazer uma plateia rir, e a exemplo dos palhaços observados nesta pesquisa, falam de seu trabalho com profunda emoção. No entanto, o jogo não é construído **a partir** da emoção. Mesmo o prazer pelo jogo cômico, por si, não é capaz de torná-lo efetivo. O jogo tem como ponto de partida as ações.

Nosso objeto de pesquisa pede que sejamos mais específicos: procuramos o que serve ao jogo **cômico**. O público ri. O público ri se o palhaço leva uma lata na cabeça, se ele cai, se ele chora. Segundo a teoria de Bergson, se o palhaço nos inspirar piedade não riremos. O inverso também é válido: se assistirmos com indiferença a um drama, ele pode se transformar em uma comédia. Foi o que fez Piquito, desviando a atenção do

público do melodrama, da fábula, para seu corpo, seu gestual.

No caso do jogo cômico é preciso delimitar que categorias de emoções servem a seus fins. Certamente a tristeza e a piedade não servem.

CAPÍTULO 4

VAMOS BRINCAR?

Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.

Bakhtin

Nos capítulos anteriores nos dedicamos predominantemente à compreensão técnica e empírica da atuação dos palhaços: os princípios práticos que regem seu improviso, seu processo de aprendizado e criação, seus recursos cômicos, a relação entre a *performance* e as circunstâncias de sua realização (espaço físico, público, contexto etc.). As palavras “jogo” e “brincadeira” foram utilizadas várias vezes em relação a estes fenômenos, com o objetivo de descrever, em geral, a interação direta, constante e festiva entre palhaço e platéia.

Afirmamos que:

- o corpo do palhaço é cômico, exagerado, grotesco, estilizado, e jamais se confunde com um corpo cotidiano;
- a lógica que organiza a sequência de movimentos do palhaço não é a mesma lógica que rege nossas ações na vida real;
- o repertório cômico do palhaço, aliado à improvisação, tem como objetivo principal o riso através do **jogo**;
- os elementos básicos do jogo cômico são provenientes da **tradição**;
- o riso proposto pelo palhaço é o riso comum de alegria, o **riso coletivo** que desperta a alegria de viver, de que fala Propp;
- o corpo do palhaço é construído em trabalho, ou seja, a partir da **experiência direta**;
- o jogo tem como ponto de partida as ações e imagens corporais provenientes da tradição, e não a subjetividade do ator.

Essas afirmações, obtidas a partir da observação dos palhaços e da experiência, nos levam, por sua vez, às seguintes questões: Que concepção de mundo permeia a construção do corpo do palhaço? Que lógica ou referencial organiza os movimentos do palhaço? Por que definimos, desde o início, sua *performance* como **jogo** cômico, e não como espetáculo, e o que a identifica e diferencia como forma de humor? Quais são exatamente os elementos populares, provenientes da tradição, encontrados na linguagem do palhaço? Como se relaciona o riso do palhaço ao riso popular, ambivalente, universal e utópico, como descrito por Bakhtin?

Neste capítulo procuraremos contemplar estas questões, aprofundando nossa compreensão do corpo cômico dentro da palhaçaria clássica, seu jogo e sua relação com a cultura cômica popular.

Quando iniciamos a pesquisa, partimos da hipótese segundo a qual a improvisação cômica era a chave para compreender a *performance* do palhaço, principalmente no que se refere à sua relação com o público e o alcance extremamente heterogêneo de seu humor – riem crianças, adultos, velhos etc. De fato, na improvisação cômica se articulam todos os elementos que caracterizam o palhaço: durante a improvisação eles atingem seu apogeu, sua finalidade última que é a construção do **jogo cômico**. Também é durante a improvisação que o artista aprimora sua máscara, e com ela a capacidade de jogar com o público.

Já repetimos inúmeras vezes que a improvisação do palhaço é codificada. É preciso, finalmente, perscrutar esses códigos. No corpo cômico, que segue um modelo externo bem objetivo, está uma das chaves para compreender a espécie de relação estabelecida com o público, e a concepção de mundo que rege a construção do palhaço.

A relação diferenciada entre palhaço e público acontece porque, em primeiro lugar, embora seus recursos cômicos tenham muito em comum com a dramaturgia cômica popular, como, por exemplo, a triangulação, o palhaço continua sendo o único a levar o jogo às últimas consequências, e o único a convidar aberta e francamente a platéia a participar da brincadeira. Em segundo lugar, a relação estabelecida entre artista e platéia, fundamentada no “jogo do riso”, está intimamente associada a um sistema de imagens cômicas específico: imagens corporais que expressam uma concepção de mundo - e de corpo – ligada à cultura popular, sobretudo ao realismo grotesco.

O jogo cômico do palhaço é construído a partir dessas imagens. Embora, durante a improvisação, cada palhaço imprima sua individualidade, sua criatividade, é o caráter popular das imagens corporais que determina a natureza do jogo, a empatia com o público e o tipo de riso gerado.

Essas imagens não são estáticas, caricaturais. Não são nada fáceis de serem construídas - fato confirmado pelos dois grupos de atores com os quais tivemos contato, que empreenderam um estudo prático acerca da construção do palhaço. As imagens constituintes da palhaçaria clássica exigem do artista a compreensão profunda de seu aspecto ambivalente, de sua dinâmica e força cômica, de seu sistema de regras, que procuraremos investigar aqui.

Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, define o realismo grotesco como o sistema de imagens da cultura cômica popular, desenvolvido nas diversas formas dos espetáculos e festas populares da Idade Média. As imagens grotescas, ambivalentes e contraditórias se opõem às imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e aceitáveis.

Bakhtin afirma que a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive, embora de forma atenuada e desnaturalizada, nas formas como o cômico se dá no circo e nos números de feira (BAKHTIN, 2008:25). Segundo Bolognesi, uma das razões para essa afirmação talvez seja o fato de o palhaço operar a partir de tipos genéricos, mas conferir ao tipo eleito uma determinada caracterização psicológica. (BOLOGNESI, 2003:180) Essa dualidade interior/exterior ameniza os traços grotescos do palhaço. No entanto, mesmo que amenizados, acreditamos que são estes traços determinantes do jogo cômico. Quanto ao aspecto subjetivo, o que podemos afirmar, por enquanto, é que ele está submetido ao jogo cômico.

O jogo dentro da palhaçaria clássica supõe uma harmonia entre a herança cômica e a subjetividade, de forma que a subjetividade esteja em segundo plano. Uma prova disso é a comparação com o *clown*, que coloca a expressão da subjetividade do ator em primeiro plano, alterando completamente a natureza da relação entre artista e platéia.

A força e profundidade das imagens cômicas do corpo do palhaço, ligadas, sobretudo, ao baixo material e corporal, precisam ser estudadas dentro do contexto da

tradição cômica popular. Fora de contexto, essas imagens podem ser equivocadamente associadas à sátira, ao humor unilateral da ironia, ou, por outro lado - o oposto - à comédia do “pastelão”, do “besteírol” despropositado e grosseiro. Aos atores que aspiram aprender a palhaçaria clássica, conhecer o contexto das imagens corporais, e a atitude em relação a elas, é tão importante quanto adquirir habilidade de improvisação.



Figura 14 – Caminhadalhaço – Foto de Simony Blanco

4.1 QUE CORPO É ESSE?

O corpo concebido dentro da cultura cômica popular foi integrado ao circo e nele construiu uma história própria, vinculada, por um lado, à tradição popular e, por outro, à evolução do espetáculo circense. Este último começa sua história com apresentações de números exclusivamente equestres e, num segundo momento, associa-se aos saltimbancos. Mais tarde o circo fixo torna-se itinerante e vai ao encontro de novos públicos, incluindo as pequenas cidades²⁷. A partir da segunda metade do século XIX o cavalo deixa de ser o “protagonista” da cena, e a ação corporal se consolida como o principal suporte do espetáculo circense:

O corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco (...) O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (BOLOGNESI, 2003: 189-190).

O próprio corpo é o sentido do espetáculo circense. Os artistas não representam papéis, sua *performance* não remete a nenhuma realidade exterior e ausente. O objetivo de cada número é a sua própria realização. Assim, o objetivo do jogo cômico, como veremos com detalhes mais adiante, é o próprio jogo cômico, que inclui o riso. Neste universo se forjou a palhaçaria clássica.

Em seu estudo, Bolognesi localiza a função do palhaço dentro do espetáculo circense. Seu corpo grotesco, disforme, aparece como contraponto ao corpo harmonioso do acrobata, estabelecendo-se, a partir dessa justaposição do sublime e do grotesco, uma das principais características do espetáculo circense. A presença do sublime amplia a percepção do corpo grotesco por parte do público, e vice-versa.

A gargalhada e o riso perante o corpo grotesco, por um lado, e a tensão perante um possível fracasso do acrobata, o assombro sério perante o corpo sobre-humano, por outro lado, são complementares.

²⁷Para maior detalhes acerca da evolução do espetáculo circense, consultar BOLOGNESI (2003:185-191)

Em nossa pesquisa de campo, no entanto, os números cômicos não se apresentaram como “interrupção” ou “contraponto” ao sublime dentro de um espetáculo circense, nem como alívio à tensão (tensão perante a possível queda do trapezista, por exemplo). Além de deslocados do espaço físico do circo, a estrutura do espetáculo privilegiava as cenas cômicas, que ocupavam mais tempo e estavam num patamar superior de qualidade em relação às outras cenas. Nos espetáculos que assistimos da Cia Gachola, a função do grotesco não pode ser compreendida como contraponto ao sublime, nem de alívio da tensão provocada pelos números acrobáticos. Ao se descolar do circo, pequenos ajustes já foram e ainda devem ser feitos na interpretação do palhaço. Um deles é justamente a maior ênfase na concepção popular de corpo. Isso significa retomar, ou “desatenuar” a concepção de corpo do realismo grotesco. Sem a presença marcante do sublime como contraponto, o corpo grotesco tem que se impor por si, tem que reforçar seu contraste em relação ao corpo cotidiano.

O aprendizado – ou tentativas de aprendizado – da linguagem do palhaço tem acontecido também fora do circo, ou seja, a cena cômica de palhaços é também construída e apresentada fora do espetáculo circense. Se não houver uma radicalização na construção deste cômico, ele corre o risco de parecer nostálgico: o palhaço se tornará um emblema da época áurea do circo.

Hoje, existem palhaços como Pepin, que viaja constantemente com circos e também se apresenta de maneira autônoma, como na Cia Gachola. Gachola, durante a realização de nossa pesquisa, não tinha vínculo profissional com nenhum circo. Eventos como a Palhaçaria Paulista e a Caminhadalhaço comprovam a independência que o palhaço ganhou nos dias de hoje em relação ao espetáculo circense. Sem o contraponto cênico do sublime, supomos que o corpo grotesco do palhaço precisa retornar às suas raízes ligadas ao realismo grotesco. O que exatamente significa isso?

O corpo cômico aqui é conteúdo e forma, o meio de expressão e o sentido dessa expressão. Essa afirmação exclui, por um lado, qualquer objetivo de cunho moral, prático, ou qualquer interpretação que reduza o corpo a um significado sério ou utilitário. Por outro lado, o corpo cômico tem uma função bem determinada, de acordo com a função do riso na cultura popular, utópico, ambivalente e universal:

De acordo com Bakhtin,

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 2008: 43).

Mais adiante, o autor complementa:

O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos (BAKHTIN, 2008: 81).

O corpo grotesco, portanto, não só recusa qualquer interpretação séria, como dialoga com a visão séria do mundo. Ele não se enquadra, portanto, na sátira, que resulta no viés puramente negativo do riso, destrutivo. Este riso estaria em função de um assunto “sério”, maior e mais importante que a cena cômica em si. Não se enquadra tampouco no “besteiro”, cujo riso superficial e parcial não consegue estabelecer nenhuma relação com o todo, permanecendo estéril. Neste caso o riso serve a um divertimento “dispensável”, por não se relacionar com nada além de si mesmo e estar submetido às mesmas limitações impostas ao mundo cotidiano pela censura, pelo poder, pela religião etc.

O compromisso com a alegria e com a renovação, no grotesco, inclui o sarcástico, o burlesco. Ele nega e afirma, amortalha e ressuscita: é ambivalente. (BAKHTIN, 2003:10). O riso alegre e descompromissado convive na mesma cena com o riso malicioso e astuto, e a base da construção dessa ambivalência está na articulação de suas imagens corporais.

O conjunto de imagens corporais do realismo grotesco está ligado

essencialmente àquelas partes em que o corpo ultrapassa seus limites: a boca, o ventre, o falo, o traseiro etc. Este corpo não está pronto. Ele está em construção, em criação, interagindo ininterruptamente com o mundo e com outros corpos.

Os palhaços constantemente fazem alusão ao baixo ventre, rebolam, demonstram sem peias todas as necessidades ligadas à sobrevivência, ao sexo – bebida comida, satisfação sexual etc. O elemento material e corporal no realismo grotesco é um princípio ambivalente: profundamente negativo e positivo, e seu porta-voz não é “nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente.” (BAKHTIN, 2003:17)

No que se refere ao ponto de vista do ator, a compreensão do aspecto ambivalente, para o aprendizado das imagens, é de suma importância. O corpo disforme e ridículo, distorcido, exagerado e absurdo, precisa ser, antes de tudo, alegre, festivo, otimista e criador.

Temos aqui, na maneira como o palhaço trabalha com o baixo ventre, com o rebaixamento²⁸, um exemplo dos mais sutis e importantes na utilização do corpo. Se o artista não compreende o aspecto universal, ambivalente, sobretudo o positivo do baixo corporal, sua força criadora e emancipadora, as obscenidades sexuais e escatológicas, as palavras de duplo sentido, as grosserias, podem perder seu caráter universal e alegre, e transformarem-se em caso isolado, motivo de derrisão ou de exemplo moral – o palhaço degeneraria em personagem imoral, de humor “sujo”, grosseiro:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (BAKHTIN, P 10-11).

²⁸Bakhtin define o rebaixamento como um traço marcante do realismo grotesco: a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. (BAKHTIN, 2008: 17)

Mais uma vez pensando sob o ponto de vista do ator: se ele não está separado do objeto, como na sátira, também não se confunde psicologicamente com ele. Essa última hipótese levaria o ator ao constrangimento, a se expor para derrição do público, como um ato de “sacrifício”. Por mais que essa afirmação pareça exagerada, temos em mente nossa experiência com atores, e sua dificuldade de materializar esse aspecto ambivalente e popular do corpo cômico.

Em uma apresentação no Memorial da América Latina, em 2008, durante o Panorama Paulista de Circo, o palhaço Picolino II (Roger Avanzi) demonstrou com maestria a ambivalência do riso popular.

Eis a situação: em cena estavam o palhaço e o escada. O escada perguntou ao palhaço se ele sabia contar, e pediu o resultado de uma série de contas: um mais um, dois mais dois, e assim por diante. Mas o palhaço sempre contava com o auxílio dos dedos. O escada, então, o desafiou a fazer as contas “de cabeça”, sem usar os dedos. O palhaço aceitou o desafio e colocou as mãos dentro das calças, para “não usá-las”. Ele continuou, no entanto, recorrendo aos dedos que estavam dentro das calças. O escada, em seguida, perguntou quanto é cinco mais cinco. O palhaço respondeu: onze! Depois disso houve um pequeno desfecho. O escada insistiu que estava errado, o palhaço refez a conta fora das calças. Deu dez. Dentro das calças, onze...

A realização dessa cena requer o domínio do palhaço em relação ao jogo e o aspecto ambivalente da imagem, ligada ao falo. O palhaço não pode ser um completo idiota, porque neste caso ele não consegue brincar com a platéia e com o escada. Ele também não pode limitar a piada ao aspecto literal ou individual, o que tornaria a piada vulgar. Ele deve conferir ao falo, ligado ao baixo material, sua materialidade incontestável, sua função universal e o caráter alegre, festivo de sua presença dentro do jogo proposto. É neste equilíbrio que o jogo funciona. O palhaço brinca de contar e faz uso da existência material de seu corpo – um corpo, vale lembrar, coletivo. A brincadeira nunca vai para o abstrato, ela está vinculada ao concreto. O concreto nunca é literal, nunca tem um só significado. O concreto é flexível, se dobra frente à brincadeira.

A transmissão oral dessas imagens contribui para a manutenção do seu aspecto

ambivalente. O aprendiz as imita em sua forma viva, dentro do clima de alegria e jogo do palhaço experiente. A experiência direta não permite que o ator se detenha em nenhum aspecto intelectual, emotivo, abstrato e sério da cena. No que se refere aos assuntos sérios, de acordo com a nossa experiência com a Cia Gachola, eles se restringem a aspectos práticos da apresentação, como figurino, roteiro da cena, truques etc. É como se as imagens cômicas fossem deixadas como são, para não perderem seu caráter de encanto e fantasia. Elas permanecem não decifradas, não categorizadas, não domesticadas e não atualizadas. Isso não significa que o artista não possa, ou não seja capaz de interpretar ou analisar sua cena: significa que as imagens não se prestam a nenhuma redução, nenhuma síntese puramente verbal. Significa também que sua realização, em cena, precisa ser um ato festivo para o ator, um ato de extroversão máxima. O seu processo criativo não vai do interior para o exterior, nem do exterior para o interior. Ele mantém-se no domínio plástico e dinâmico das ações e dirige-se diretamente para o espectador.

Por isso, o ator precisa construir essas imagens em seu corpo sem subjetividade e sem contraponto sério. É preciso deslocar-se de si mesmo, transformar-se num múltiplo, viver o exagero e o contraditório como uma expressão orgânica e objetiva.

O palhaço trapezista fica sem as calças: aparece a cueca. A reação do público é o riso. Qual a reação do palhaço? O palhaço não precisa fazer mais nada em relação à cueca – a não ser que haja outra cueca por baixo, menor, por exemplo, o que desencadearia outra sequência cômica. Mas o foco não é ele e sua cueca: o foco é o riso. O objetivo foi cumprido, o palhaço pode simplesmente ajustar as calças e passar para a próxima *gag*.

Vejamos outro exemplo - um trecho do Salto Mortal na Escada com a Lata na Mão:

No terceiro degrau Puchy escorrega, encaixando o pé entre as pernas de Gachola e derrubando a lata.

Puchy - Ei, enganchamos!

Gachola (*rebolando*) - Ai, tá gostoso!

A simples imagem dos dois palhaços enroscados, com o pé de um entre as pernas do outro, é grotesca e cômica! Que análise teórica superaria a percepção da imagem, o riso e o caráter alegre de Gachola gritando “Tá Gostoso!”?

No entanto, tentemos, num exercício de imaginação, retomar a imagem acima e tirar a alegria de Gachola. Coloquemos Gachola constrangido. Ou bravo. Ou sério. O efeito agora seria outro, bem diferente do riso espontâneo e festivo da cena original.

O corpo grotesco é exatamente o oposto do corpo acabado e harmonioso. É um corpo inacabado, imperfeito, mas em evolução. O que isso significa? Em primeiro lugar, que não é uma caricatura. A caricatura seria estática, pronta. O corpo do palhaço apresenta-se num contínuo movimento e transformação. Em segundo lugar, ele está constantemente relativizando o lugar das coisas no mundo, o lugar das idéias e dos valores, apontando utopicamente para novas possibilidades, para a renovação de tudo que está consolidado no comportamento cotidiano.

Essa renovação pode ser compreendida a partir do conceito de rebaixamento, traço característico do realismo grotesco. Tomemos como exemplo uma das entradas descritas no livro *Palhaços*, de Bolognesi. O título é A Natureza²⁹, e transcrevemos abaixo um trecho dessa entrada.

Estão em cena o mestre de pista (M) e o palhaço (P).

M- Você sabe quem foi o criador desta beleza que se chama natureza?

P- Ah, a natureza, é claro!

M- Quem foi?

P – Não sei.

M- Foi Deus!

P – Ah! Foi Deus!?

²⁹BOLOGNESI, 2003:281-283

M – Agora sim, agora você sabe, né?

P – Ainda não!

M – Deixa pra lá, eu vou te explicar uma coisa. O homem foi feito de barro. Deus jogou água no chão e disse: deste barro faça-se o primeiro homem. E, ali, aquele barro foi se transformando em pés, pernas, tórax do homem, a cara do homem... e ali estava o primeiro homem feito de barro. Você sabe como se chamou o primeiro homem feito de barro?

P – Sei.

M – Como?

P – Barroso!

(...)

M- Adão! E aí o Adão andava muito triste porque lhe faltava uma companheira. Que fez Deus? Falou a Adão, deita e dorme.

P – É, vai ver que era tarde da noite.

M – Não era tarde da noite, se Deus mandasse deitar e dormir, dormia mesmo. Deus arrancou uma costela de Adão.

P – Minha Nossa Senhora! Ai se passa um cachorro naquela hora!

(...)

M – Adão e Eva viviam tristes porque faltavam os filhos. Aí nasceram os filhos, Abel e Caim. Quem são os pais dessas crianças?

P- Ah, eu não sei, eu não tava lá! É problema de família, eu não gosto de me envolver, então você, por favor, você não me envolva nesses problemas delicados de família.

O rebaixamento transfere ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. No exemplo acima, o mito da criação do mundo é trazido para uma interpretação literal. O momento da criação da mulher é associado a uma costela real, com carne e sangue, suculenta o suficiente para atrair um

cachorro faminto. Essa imagem da costela material, em oposição ao tratamento que é dado a essa história no contexto religioso, é grotesca. Ela é grotesca porque seu objetivo não é escarnecer, nem ridicularizar o mito bíblico da criação do homem. O tom elevado é substituído por uma atitude chã, materialista por parte do palhaço. O momento da criação é ligado de maneira direta ao barro, à terra. A criação primordial é enfim relacionada à procriação terrena, aos filhos biológicos.

O mito da criação, distante, de certa forma se renova no mistério da continuidade real da vida, da capacidade geradora de vida que se renova a cada geração. Embora na simples leitura se perceba o seu caráter grotesco, este depende essencialmente da interpretação do palhaço e do Mestre de Cena. A paródia da descrição bíblica precisa ser feita dentro do espírito de ambivalência. A frase: “e ali, aquele barro foi se transformando em pés, pernas...”, por exemplo, pode ser dita com inúmeras intenções:

- ironicamente, como quem diz: olha o ridículo, o absurdo de um barro que vira gente!;
- ingenuamente, acentuando a crença literal no acontecido: isso foi verdade! O barro se transformou no homem!;
- satiricamente: pode-se imitar um padre falando, aludindo a outras possíveis “mentiras” da igreja;
- dentro do humor ligeiro, descompromissado: dar ênfase às “caras e bocas”, com ajuda do palhaço, ou falar utilizando trejeitos que por si só são engraçados, encobrendo ou diminuindo a importância da frase;
- assertivamente: direto e objetivo, deixando transparecer a contradição intrínseca à descrição bíblica – interpretada ora literalmente, ora simbolicamente;
- se divertindo, dando ênfase na relação com o palhaço e criando no público a expectativa: qual será o próximo comentário do palhaço?

Há inúmeras outras maneiras de interpretar esse texto. Apenas citamos algumas para trazer à nossa análise o caráter oral e dinâmico da entrada, e não nos determos em sua literalidade. Embora a entrada seja por si só grotesca, procuramos entender o grotesco na interpretação dos artistas.

Dentre as possibilidades descritas acima, qual interpretação se aproxima mais do nosso cômico grotesco? Poderia ser uma mistura das duas últimas? Sim, poderia ser qualquer interpretação onde estivesse presente, ao mesmo tempo, a brincadeira e o rebaixamento. O jogo do riso precisa estar presente, mas sempre apoiado em características grotescas, como o caráter universal, a presença do baixo corporal e o rebaixamento – para nos deter em traços já citados. Devem estar presentes, também ao mesmo tempo, traços negativos ou críticos, como a quebra de paradigmas, a sátira, a ironia. Mais uma vez, são igualmente essenciais os aspectos negativos e positivos: na falta de um deles o elemento grotesco perde sua profundidade, e o jogo do palhaço perde sua força.

Outro aspecto recorrente nas imagens da palhaçaria, que remetem ao grotesco, é o exagero. Ele tem um caráter afirmativo, ligado à abundância e à fertilidade. O sorriso é exagerado, as cores do figurino e da maquiagem, a voz, todos os gestos. Mas nada aqui é supérfluo. Nada é inútil. Como o palhaço tem um objetivo bem claro, bem definido a alcançar, todo seu gestual corrobora e é direcionado para o cumprimento deste objetivo. Não cabem aqui “cacos”, no sentido utilizado no teatro, nem os “gestos em fuga” citados por Burnier (BURNIER, P.217): pequenos gestos que “escapam ao controle” do ator. Ao contrário, o exagero é a ampliação consciente de uma síntese, que projeta o gesto cômico no espaço como um lance dentro do jogo. Este gesto projetado no espaço tem como características:

- concentração de significados;
- concisão, ou reduzido número de vetores (os movimentos são diretos, simples);
- ausência de movimentos inúteis;
- composto por antíteses, ou contrastes;
- estranheza;
- ruptura com a lógica séria;
- recriação de significados

Essas características levam à estilização do gesto, conceito ligado à idéia de

convenção, de generalização e de símbolo³⁰. No entanto, a estilização deve ser compreendida dentro do grotesco. Essa síntese deve expressar as contradições que estão por de trás da aparente harmonia do mundo real.

A tradição circense conseguiu manter vivas as imagens por sua eficácia junto ao público, e devido ao seu método de aprendizado através da experiência. O aprendizado dessa linguagem deve, portanto, em nossa opinião, passar pela experiência da visão de mundo proposta pelo realismo grotesco. Mesmo que o palhaço, em um segundo momento, queira apresentar-se desvinculado do espetáculo circense, ainda não vemos possibilidade de essa experiência acontecer sem o mínimo contato direto com o universo circense ou com o universo das festas populares. É neste universo que a herança cômica, embora atenuada, permanece viva.

Quando nos deparamos com um palhaço, esse ser mascarado de postura grotesca nos causa uma impressão muito forte. Ela deve-se em parte à profundidade das imagens corporais expressas pelo palhaço, herdeiro dos cômicos populares, com sua comicidade universal, utópica e ambivalente. Por outro lado, essa impressão deve-se à presença marcante do jogo, aliada ao convite explícito para a participação nesse jogo. Essa participação, logicamente, é voluntária, mas a pergunta exige uma resposta: vamos brincar ou não?

Este convite à brincadeira é justamente o que diferencia o palhaço dentro de outras manifestações populares, que podem igualmente utilizar imagens grotescas. Por isso definimos sua *performance* como jogo cômico, e não como espetáculo. A existência de um convite à brincadeira pressupõe que o palhaço seja capaz de utilizar as imagens grotescas em função do jogo, como provocação. Precisamos, portanto, investigar a maneira como o palhaço utiliza essas imagens para criar o jogo cômico, e compreender quais características nos permitem considerar sua atuação como um jogo.

³⁰ “Estilizar uma época ou um fato significa exprimir através de todos os meios de expressão a síntese interior de uma época ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte.” (Meyerhold in Cavaliere, 1996: 103)

4.2 JOGO E BRINCADEIRA

*E a partir do momento em que um jogo é um espetáculo belo
seu valor cultural torna-se evidente.*

Johan Huizinga

A relação entre ator e espectador assume na arte do palhaço uma configuração e sentido muito próprios. Partindo de imagens corporais ligadas ao realismo grotesco, o jogo cômico define o andamento da cena, sempre em função do riso. Essas imagens “em jogo” compõem um universo utópico, que permite relativizar as relações humanas e comportamentos cotidianos, revelando um mundo passível de transformação.

No teatro improvisado o espectador, visto como co-autor, interfere na cena, colabora na construção de um sentido cênico. No happening o espectador passa a ser senhor absoluto da nômima teatral. (CHACRA, 1991:35). Já nas cenas de palhaçaria clássica o jogo aparece como elemento central, definindo uma relação em que palhaço e público jogam em pé de igualdade, momento em que se desfaz o elemento de contemplação estética. A participação ativa da platéia no decorrer cena é absolutamente imprescindível. Público e ator não trabalham na construção de um sentido cênico, mas vivem juntos uma experiência – o jogo cômico improvisado.

O Jogo Cômico

O jogo cômico do palhaço não pode ser definido a partir da noção de jogo teatral, ou jogo dramático. A definição dada por Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro*, por exemplo, não nos serve. Segundo essa definição, o jogo dramático tem como objetivo tomar consciência dos mecanismos fundamentais do teatro e provocar uma liberação corporal e emotiva no jogo. (PAVIS, 1999: 219-223). O Dicionário do Teatro Brasileiro também associa o jogo teatral a processos de aprendizado e desenvolvimento de crianças e atores (GUINSBURG, 2006: 165-167).

Os dois exemplos acima associam o jogo teatral a um objetivo externo, a uma utilidade. No caso dos palhaços, o jogo é justamente o objetivo da *performance*. Talvez

até possamos afirmar que a *performance* do palhaço nada mais seja do que um tipo de jogo. Segundo Bolognesi, “a platéia recebe a realização cênica do palhaço como uma espécie de convite ou de provocação para um jogo sem tempo previamente determinado”. (BOLOGNESI,2003:196)

O artista, portanto, dá início ao jogo com uma provocação, um convite. Não há entrada, reprise, ou esquete sem essa intenção inicial. O público precisa ser provocado desde o primeiro instante. Essa é a primeira improvisação da cena, quando, aparentemente, nada acontece - é o início do jogo. Em certo sentido, o palhaço não representa, pois está vinculado à realidade do tempo e espaço presentes, ao público presente.

Essa provocação, que pode ser entendida também como “sedução” do público, tem como elemento fundamental o corpo. O corpo é aqui entendido em sua plenitude, incluindo a voz, os sons por ele produzidos, e também o corpo caracterizado do palhaço, com seu figurino e maquiagem, coletivo, grotesco, como já foi dito. Este corpo é posto em jogo: provocativo e criativo, receptivo e generoso, alegre e sarcástico, desinibido e controlado. O que está em jogo é o corpo. A sequência de imagens, gestos, com suas variações de intensidade e ritmo, e a estilização do movimento, em si mesmos, pode ser considerada uma forma de jogo, como a dança (HUIZINGA, 2007:184). O palhaço brinca com as possibilidades de seu corpo grotesco, brinca com as figuras e suas possíveis interpretações – brinca e se espanta com seu próprio corpo.

O público também é convidado a se colocar materialmente, com sua voz, seu riso, seu corpo. Não há silêncio durante a *performance*.

O público também entra no jogo pela imaginação, pela fantasia, pela disposição a uma experiência lúdica. Neste mundo marcado pela individualidade, pela ausência de eventos coletivos, pelo isolamento em apartamentos, condomínios, clubes e classes sociais, restam ainda poucas oportunidades de se vivenciar uma experiência coletiva, em que a sujeição às regras é prazerosa, fazer parte de um grupo é um ato voluntário. Essa sujeição às regras não tem o caráter negativo de submissão, mas está ligada à consciência de estarmos integrados a uma ordem cósmica. (HUIZINGA, 2007:21)

A essência do espírito lúdico é ousar, correr riscos, suportar a incerteza e a

tensão. Longe da cena pronta, da previsibilidade, a *performance* do palhaço afirma seu caráter de jogo ao incluir o acaso, a incerteza do riso. Nunca há garantias para o riso do público. A certeza aumenta, sim, no caso de palhaços experientes, como os observados durante a nossa pesquisa. Mas isso se dá porque eles aprendem a lidar com os elementos inesperados, aprendem a perceber o público, desenvolvem uma grande habilidade e conhecimento profundo das regras.

A *performance* do palhaço, como já colocamos, não pode ser reduzida a uma interpretação séria, a uma lição moral, enfim, a uma utilidade direta na vida. Enquanto jogo, “tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. (...) ele se nos apresenta como um intervalo em nossa vida quotidiana.” (HUIZINGA, 2007 :12).

Se o objetivo do jogo cômico é o riso festivo, a alegria expressa na gargalhada, podemos entender o próprio riso como seu critério de “sucesso”. Desde que o palhaço obedeça às regras do jogo, tudo vale para alcançar a gargalhada. Mas não é responsabilidade exclusiva do palhaço gerar o riso: ele depende das reações da platéia. O convite à brincadeira precisa ser aceito voluntariamente:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana (HUIZINGA, 2007:33).

O aspecto voluntário está presente na participação do público. Mas o que afasta do público a incerteza, o receio de participar? Justamente as regras que permeiam a *performance* do palhaço. Personagem conhecido, se suas ações são regidas por um comportamento tradicional, não há o que temer. O público sabe o que esperar do palhaço e isso dá uma relativa segurança para entrar no jogo. Embora no imaginário o palhaço esteja dotado de total liberdade para subverter as regras da vida cotidiana, é também certo que um palhaço jamais se afasta do espírito festivo. Dentro da festa, prevalece a comunhão, o compartilhar, a ausência de hierarquias. O público não se

sente, por isso, manipulado nem constrangido. O espírito da festa garante o riso ambivalente, eliminando o risco do riso de escárnio, principalmente dirigido ao público.

A improvisação pode ser entendida como um dos elementos do jogo, ligada à tensão, à instabilidade. A participação do público, no entanto, é garantida predominantemente por outros elementos: a determinação de regras, o divertimento, a tensão frente à possibilidade de fracasso do palhaço, a experiência da comunhão, a festa. Embora a improvisação amplie a percepção destes elementos, eles podem estar presentes numa cena sem improvisação. Uma *gag*, por exemplo, repetida de maneira idêntica, pode funcionar ou não. Já demos o exemplo de Pepin, que sobe na cadeira e “escorrega” várias vezes, do mesmo jeito. Esta cena se repetiu em duas apresentações a que assistimos. Os elementos plásticos eram os mesmos. Ao tentar subir e simular o escorregão, ele brinca com o erro. Os sons e gritos, animando a platéia, reforçam o caráter de jogo, como se dissessem: agora é hora de rir! Ei você, olha aqui, fique atento, e na hora certa, se surpreenda!

Uma vez que público e palhaço se lançam ao jogo, o que se vê é intensidade e fascinação, tensão, alegria e divertimento (HUIZINGA, 2007:5). Dentre essas características apontadas por Huizinga, o divertimento é a essência do jogo: “No verdadeiro jogo é preciso que o homem jogue como uma criança” (HUIZINGA, 2007:221).

Aplicada ao jogo cômico, a frase acima é extremamente arriscada. Não se trata do caráter ingênuo da criança, já que o palhaço, como já vimos, utiliza-se constantemente da picardia, da malícia, da esperteza, e não se coloca jamais com um bobo de quem se pode rir.

A frase quer dizer apenas que o estado de espírito condizente com o jogo é o da brincadeira. Por isso a disposição à brincadeira é indispensável ao palhaço.

A palavra brincar reforça a relação entre o jogo e o sentido de “folgar”, exercer uma atividade sem compromisso, como passatempo. Pode significar também agitar-se, pular, dançar. Também a utilizamos com o sentido de zombar, gracejar: “Não brinque. Fale sério”. “Com fogo não se brinca”.

O artista precisa se colocar em um lugar onde coexiste a seriedade e a não-seriedade. Ele tem obrigação e o prazer de fazer rir. A particularidade do palhaço se dá

por intermédio da associação entre jogo e seriedade, jogo e riso, malícia e inocência, instinto e inteligência, numa série infinita de dualidades. Seu objetivo é o riso festivo, que surge a partir do jogo. O ponto de partida é a provocação realizada pelo artista, a base de sua linguagem é o corpo grotesco em jogo, e sua realização clama pela participação do público.

Essa participação, voluntária, é encorajada pela existência de regras pré-estabelecidas, que oferecem segurança para o público. Estas regras dizem respeito à tradição, à composição do tipo-palhaço, à concepção de mundo ligada ao realismo grotesco, à estilização dos gestos, à constante provocação/sedução do público, ao espírito de festa, de comunhão.

O elemento de improviso, ligado ao acaso, à surpresa, pode aparecer com maior ênfase, ou pode ser restrito (BOLOGNESI, 2003:197), o que não altera o caráter de jogo da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 15 – Pepin. Foto Simony Blanco

Esta pesquisa empírica procurou, a partir do contato com palhaços circenses, investigar o jogo cômico sob o ponto de vista do artista e sua experiência criativa. Neste estudo, ainda inicial, convergiram o olhar de atriz, a palhaçaria clássica, a reflexão teórica e a participação como platéia.

Grandes palhaços sempre transformam os gestos mais simples em momentos inesquecíveis. O que é difícil para o iniciante parece brincadeira de criança nas mãos de um artista experiente. Essa brincadeira é o coração da palhaçaria, e toda a preparação do artista deve ser feita neste sentido.

Qualquer tentativa de aprendizado dessa técnica deve privilegiar o jogo e o movimento corporal desprovido de sentidos intelectuais e/ou sérios. A exemplo dos

palhaços observados, deve ser preservado o mesmo prazer inerente à participação em um jogo divertido. O divertimento aqui não é privilégio dos espectadores, que dependem do artista para “começar a brincadeira”. Diferente de outras artes cênicas, o jogo aqui é o objetivo e elemento central.

Aprender a palhaçaria clássica significa entrar em contato com um conjunto de imagens que revela uma visão de mundo específica: as imagens do realismo grotesco popular. Embora sujeitas à interpretação individual, essas imagens possuem características arquetípicas e ligadas à tradição cômica popular. Elas permanecem vivas na dramaturgia dos palhaços, transmitida oralmente. Uma análise minuciosa deste acervo, incluindo a relação do gestual com arquétipos e outras manifestações populares ainda precisa ser feita.

A tradição deste palhaço, que nasce e se desenvolve no circo, já começa a ganhar autonomia em relação ao espetáculo circense, como se retomasse suas raízes ligadas aos saltimbancos e artistas de rua. Sem o contraponto do sublime, sua força depende da afirmação e até mesmo da radicalização do elemento grotesco popular.

Como colocado acima, consideramos este um estudo inicial. Ainda há muito o que investigar, tanto na história dos cômicos, na compreensão de suas imagens, e na experiência prática. A partir do contato com os palhaços percebo um imenso potencial prático ainda não explorado, tanto pessoalmente como atriz, como por atores interessados no cômico.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto. A Restauração da Narrativa. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n.9. 2000.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Rensacimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP/Editora Hucitec, 1995.
- BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- _____. O clown e a dramaturgia. **Memória ABRACE X - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, p.38-39, maio 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- CARMELI, Yoram. Representar o Real e o Impossível: O Paradoxo do Espetáculo de Circo. **Revista do LUME**, Campinas, n.3, p.45-56, set. 2000.
- CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da Representação Brechtiana. **Revista Vintém**, São Paulo, número zero, p.28-31, julho/agosto 1997.
- DAMASIO, António R. **O Erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jaco; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- FERNANDES, Florestan. **Fundamentos Empíricos da Explicação Sociológica**. São

- Paulo: T. A. Queiroz, 1980.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.
- LOPES, Antonio Herculano. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** (on line), 9 de março de 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index3676.html>. Acesso em novembro de 2009.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- MUNIZ, Mariana de L. **La Improvisación como Espectáculo: Principales Experiências y Técnicas Aplicadas a la Formación Del Actor-Improvisador**. Alcalá de Henares, 2004. Tese de Doutorado – Universidad de Alcalá.
- NININ, Roberta Cristina. Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008) – Trajetória do Ver, Ouvir e Imaginar. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes – UNESP.
- PANTANO, Andreia. **A personagem palhaço**. São Paulo: UNESP, 2007.
- POPPER, Karl R. **Conhecimento Objetivo**. São Paulo, EDUSP, 1975.
- PUC CETTI, Ricardo. Caiu na Rede é Riso. **Revista do LUME**, Campinas, n.2, p.89-90, ago 1999.
- RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris: Grasset, 2002.
- _____. **Clown Scenes**. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.
- SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo, Altana, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. **A Criação de Um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- _____. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOWSEN, J. R. **Clowns**. New York: Hawthorn, 1976.

ANEXO

Entrevista com o palhaço Puchy

Armando Zoilo Klenque, argentino, 62 anos.

Vale do Anhangabaú, 22 de agosto de 2008.

Estive na estréia (da Palhaçaria) e não gostei. Da moça, do rapaz...O Picoly sim. O Picoly já é conhecido.

Lá dentro (da lona) a gente tira mais partido do público do que aqui fora. Eu ia pular a cerca, pular no colo de mulher... que eu gosto de sentar em colo de mulher (risadas). Hoje, o que a gente faz é: a gente entra prá improvisar.

O palhaço – quer, dizer, isso antigamente, meu pai, avô, bisavô -era o tapa buraco. Saía o artista entrava o palhaço. E o palhaço fazia tudo o que o artista tinha feito – mas fazia errado. Mas para ele fazer errado ele tem que ser melhor que o artista! Prá você fazer as coisas errado tem que ser melhor que o artista, entendeu? Então, o palhaço mesmo tem que ser trapezista, acróbata, contorcionista, tem que ser tudo. Foi o que ensinaram prá nós, prá mim, pros meus irmãos, prá todo mundo. Porque se aprender tudo você vai ser o artista. Agora, para ser palhaço, também não é só chegar lá e pintar a cara.

Qual o melhor professor de palhaço? A criança. Pode observar: se tiver gente por perto ela chora de um jeito, se não tiver ela chora diferente...

Então você vai observando e vai copiando: o meu personagem tem um pouco do meu pai, do meu avô, um pouco do meu bisavô, um pouco dos outros palhaços que a gente vai observando. Então você vai pegando um pouquinho de cada um e fazendo sua personalidade.

Outra coisa: você trabalhar fora do circo é uma coisa, lá dentro é outra. Lá dentro a gente se sente mais aberto, mais dentro de casa. Outra coisa: fora o público não

interage com você, tem gente que fica com vergonha. Recinto fechado, não, é outra coisa (mesmo teatro, ginásio).

Eu acho que o palhaço é o que menos valor tem. Foram poucos os que chegaram a ganhar muito. Eu trabalhava como domador. Ganhava mil e duzentos dólares por semana. Fazia trapézio. Fazia bambu. Fazia arame. Meu ordenado era uma base de quatro a cinco mil dólares por semana. Eu ganhava isso. Eu e minha mulher. Já o palhaço ganha 800 dólares por semana.

Mas é o caso: quando chega uma certa idade, o corpo já não aguenta. Então o que você vai fazer? Faz o palhaço. Então primeiro tem que aprender. Quer ser palhaço? Tem que aprender! Um professor vai te dar todas as dicas, vai te explicar como ser palhaço

Tem palhaços bons, mas que não tiveram escola! Ele não tem como se sobressair. Quer dizer, sozinho, ele não sai aquilo tem que ser. Por isso que ter um escola de palhaços...por exemplo, chega na escola, o professor olha e se o cara não for bom, então não vai ser palhaço! O professor pode dizer: não dá meu filho, você vai me desculpar, mas não dá. Vai procurar outra área – vai pro teatro, vai ser advogado... Não tem vocação...

Eu olho uma pessoa e falo: tem carisma! Carisma é ter graça, é não ter vergonha, é saber improvisar.

Você por exemplo não entrou prá improvisar com a gente? Você sabia alguma coisa? Se saiu bem. Você tem carisma. Você pode continuar. Você pode entrar numa escola, que eu acho que não existe.

Várias pessoas já vieram me pedir para montar uma escola. Muitos você vê que são ruins, mas você vê a potência que eles têm por trás. Falta lapidar. É aquele diamante bruto. O professor pode lapidar o diamante bruto. É uma jóia bruta que precisa de lapidação. Procura teu personagem. Vai criar o teu personagem.

Eu nasci no circo. A primeira coisa que eu fiz na minha vida foi pintar a cara. Quando a gente é criança, a primeira coisa que quer é entrar no picadeiro. Então o pai pega, pinta a cara do filho, põe o nariz e lá vai ele pro picadeiro! A primeira função de gente de circo é ser palhaço. Já nasce na escola!

O meu pai trabalhava, a minha mãe trabalhava, os outros pais trabalhavam, todo mundo trabalhava, então a criança: também quer trabalhar! Quer entrar no picadeiro! Então fica enchendo o saco do pai e da mãe até que o pai pega, põe o narizinho na criança e fala: entra! Eu lembro da minha primeira vez.

Minha paixão sempre foi animais – minha paixão era o domador. E tinha esse melhor equestre que tinha no circo Riego – cavalgava em alta escola. Um equestre espanhol. Coisa mais linda. Isso na Argentina. Eu tinha cinco anos. Naquele tempo a gente trabalhava em barraca – barraca antigamente era de lona, para tomar banho era aquelas bacias imensas. Batia o calor, minha mãe enchia a bacia e eu ficava peladinho, tomando banho dentro da bacia. Tenho 62 anos, tenho sete irmãos. Vivo só eu. Os outros não estão mortos não – nenhum trabalha.

Bom, minha paixão era esse homem que andava a cavalo. Aí meu pai me deu um cavalinho de pau. Então eu não entrei como palhaço (pela primeira vez no picadeiro). Entrei em alta escola. Meu pai entrou e eu entrei pelado no circo super lotado atrás dele, no cavalinho de pau. Levei uma surra! Minha primeira entrada no picadeiro foi essa: eu entrar pelado no cavalinho! O público adorou! Ainda mais naquela época: imagina um moleque pelado num cavalinho! Entrei em alta escola!

Depois eu, estudando, minha paixão era ser veterinário. Trabalhava com bicho.

Saí do circo, parei, vim para São Paulo. Meu pai comprou casa, no Pacaembu, e fiquei morando com minha avó. Eu queria ser veterinário para cuidar dos meus animais. Aí o que aconteceu. Minha irmã casou. Então é aquele negócio: família. Circo tradicional depende da família. Toda a família trabalha. Minha irmã casou, quem sobrou? Só eu. Era o caçula.

Voltei para o Circo para fazer show só. Mas continuava estudando. Estudava à noite, trabalhava fim de semana.. Aí começou. Eu com 12 anos, no circo. Namoradinha. A primeira namoradinha. A mulherada caindo em cima. Acha que dá para estudar? Não.

Aí eu voltei a estudar com dezoito anos. Então eu fiz o primário, parei na quinta série, e voltei a fazer o ginásio. Eu ainda queria ser veterinário.

Mas começaram a sair contratos bons para fora do Brasil, comecei a viajar... Minha família veio para Porto Alegre, aí convidaram para vir para São Paulo. Aí, é

aquele negócio: meu pai queria conhecer o Rio de Janeiro, famoso. Chegando no Rio ele pegou um contrato. Na época tinha muito circo no Brasil. Garcia, Stankovich, Charles Barri... Nossa família veio para o Brasil por meio de um empresário, Ivo Johnson, para Porto Alegre. O maior empresário que tinha no Brasil era o Ivo Johnson. Nós viemos com ele para fazer uma temporada de três meses: um mês e meio em Porto Alegre, um mês e meio em São Paulo. Mas meu pai queria conhecer o Rio. Quem vinha para o Brasil queria ir para o Rio. Quando chegamos no Rio apareceu outros contratos.

Depois meu pai comprou casa e tudo, e ficamos por aqui. Nós trabalhamos muito aqui no Brasil. O primeiro circo que trabalhamos aqui em São Paulo foi ali na Praça da Bandeira, o Circo Politheama. Era todo de zinco. Era quadrado. Foi a primeira vez que vi circo quadrado.

Depois viemos aqui para baixo daquele viaduto ali, para o Circo do Seyssel, que trouxe a primeira companhia de Liliputienses – só anões. Mas não era anão. Porque anão é defeituoso. Estes eram liliputienses. Eles são pequenos mas perfeitos de corpo, rosto, tudo. Foi no circo dos irmãos Seyssel. Do Arrelia. Trabalhamos, aqui, trabalhamos aqui, trabalhamos ali...No Largo da Pólvora, no Parque Xangai, que era no Parque D. Pedro II. Na época eram filas e filas para entrar no circo.

O que acabou com o circo foi gente que não era de circo.