

Andreia Aparecida Pantano

ANEXO AO PROCESSO Nº 507/98
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
22/03/2001

**A PERSONAGEM PALHAÇO:
a construção do sujeito**

**UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
MARÍLIA/2001**

ANDREIA APARECIDA PANTANO

A personagem palhaço:
A personagem palhaço:
a construção do sujeito

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS

MARÍLIA/2001



ANDREIA APARECIDA PANTANO

A personagem palhaço:
a construção do sujeito

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Filosofia, Área
de Concentração – Ciência Cognitiva e
Filosofia da Mente – UNESP – Campus de
Marília – SP, como requisito parcial para
obtenção de Título de Mestre em Filosofia, sob
a orientação do Dr. Mário Fernando Bolognesi.

MARÍLIA/2001

1410001168



BANCA EXAMINADORA

ISABEL MARIA FREDERICO RODRIGUES LOUREIRO

JÔNATAS MANZOLI

MÁRIO FERNANDO BOLOGNESI



Para Maria, Gabi e Roney.

AGRADECIMENTOS

Invade-nos agora a sensação de vazio, um vazio inquieto e ao mesmo tempo desesperador. Mas se cortar o cordão umbilical é doloroso o que nos conforta é saber que este período apesar de turbulento, foi uns dos melhores por nós já vivido. Foram várias as pessoas que participaram deste processo conosco e que acabaram se emaranhando nessa teia.

Agradeço ao *Marinho*, professor Dr. Mário Fernando Bolognesi, pela cumplicidade, carinho e atenção que dedicou durante a elaboração deste trabalho. *Marinho*, além de orientador foi um amigo que deu vida a este trabalho.

Agradeço à *Bel* que acompanhou o trabalho desde a qualificação dando sugestões para a finalização deste, e principalmente agradeço pela leitura sensível que fez. Também agradeço os Prof. D. Jônatas Manzoli que aceitou logo de início participar da defesa.

Ao Prof. Sérgio Augusto Domingues que participou da qualificação dando sugestões que infelizmente não foram possíveis de ser realizadas.

Agradeço às coordenadoras do Programa de Pós-Graduação em Filosofia Dra. Maria Eunice Quillice Gonzales e Dra. Maria Cândida Del Masso pela oportunidade e confiança.

À amiga Edilene que me socorreu no momento em que mais precisei e me ajudou sempre de forma espontânea no árduo trabalho de digitação.

Aos velhos amigos moradores da casa 2.

À Sara pela espiritualidade e à Iara pelas inúmeras discussões feita acerca



deste trabalho.

À amiga Ângela que impediu a minha desistência quando tudo parecia estar perdido.

À Maria Fernandes Melato Pantano e Francisco Pantano pela força e principalmente por terem sido eles que despertaram minha paixão pelo circo.

E por último à Capes, pelo auxílio financeiro que possibilitou a finalização deste trabalho.



*Sou palhaço de circo, sou palhaço de muita honra,
mas que mania das pessoas quando pegam o freguês,
chamar os outros de palhaço, temos que respeitar o
nome dos palhaços. Queiram saber como é que fazem
essas roupas espalhafatosas e essa pintura colorida ...
ser palhaço é algo maravilhoso é sentir a satisfação
de fazer os outros sorrir, fazer sorrir mesmo que às
vezes faça rir.... de paixão (...) (Geraldo Passos,
palhaço Biribinha).*

RESUMO

Nossa pesquisa analisou o processo de construção da personagem palhaço. As principais questões que permearam o trabalho foram: em que o ator circense se inspira para compor sua personagem, seu ser palhaço?; como ocorre esse processo de criação?; como a maquiagem, vestimenta, adereços e o modo de representar se materializam no momento da encenação?; qual a diferença entre ator circense e o ator dramático?; como as características individuais de cada artista se manifestam no processo de criação do palhaço?; o que é, de fato, uma personagem/palhaço? Analisamos diversos depoimentos de palhaços de circos pequenos – dada a importância central que o palhaço assume nos quadros cômicos. Buscamos recuperar o saber artístico presente na memória oral, as experiências acumuladas durante toda uma vida circense, transmitidas de geração a geração sobre esta forma peculiar de criar uma personagem. Durante a pesquisa percebemos que cada palhaço tem sua forma própria de construir sua personagem: não existe uma regra a ser seguida. Antes de mais nada é necessário conhecer os seus próprios traços, seus aspectos subjetivos, para dotar sua personagem das qualidades que lhe são próprias. Dessa forma, a subjetividade do ator não aparece somente no momento da criação da personagem: ela está presente também no instante da encenação. Em alguns momentos personagem e ator se confundem.

Além da bibliografia sobre o tema, recorremos a textos filosóficos (Teoria da Auto-Organização) e literários (*O estrangeiro* e *Metamorfose*) que possibilitassem a discussão sobre a questão da subjetividade. A teoria da auto-organização ajudou-nos a entender melhor um fenômeno tão corrente no circo como no teatro que é a improvisação dadas as características comuns tanto da teoria como da improvisação – o acaso. Se a teoria da auto-organização contribuiu com o fenômeno da improvisação, por outro lado, no que diz respeito a subjetividade, não nos satisfaz. Pelo que observamos há uma desconstrução do sujeito na teoria da auto-organização. Desta forma, a literatura nos mostrou um caminho mais arriscado, porém dotado de maiores possibilidades para a compreensão das dimensões múltiplas do sujeito. Adotamos a literatura como um suporte para sustentar a subjetividade, isto é, encontramos nessas obras o refúgio necessário para demonstrar o quanto o sujeito – embora fragmentado – e a subjetividade são importantes e por demais complicados para simplesmente serem postos de lado. Não encontramos respostas para definir a

subjetividade, estamos longe de resolver suas múltiplas facetas. No processo de criação da personagem/palhaço podemos dizer que tanto o sujeito quanto a subjetividade, indiscutivelmente, sustentam e suprem a forma da personagem.

Palavras-chave: clown; personagem; subjetividade; criatividade.

ABSTRACT

The object of this dissertation is the process of constructing a character, that of a clown. Some question permeated the whole work, such as: what inspires the circus actor in order to compound his character, his very being of clown?; how does this creative process occur?; how do make-up, garments, adornments and the way of performing, materialize at the moment of staging?; what is the difference between the circus actor and the dramatic one?; how do individual characteristics of each artist manifest themselves in the process of creating a clown?; what is, in fact, a character/clown? Several clowns reports of small circus were analysed – in view of central importance role played by the clown in comic scenes. Our aim was to retrieve artistic know-how stored in oral memory, accumulated experiences during all life within a circus, handed down from generation to generation about this peculiar form of creating a character. During research we realized that each clown has his own way of constructing his character: there is no rule to be followed. First of all one needs to know his own features, his own subjective aspects to provide his character with qualities of his own. In this way, actor subjectivity does not appear only at the moment of creating a character: it is also present at the moment of staging. There are moments when character and actor are virtually identical. In addition to bibliography on the subject, we used philosophical texts (Self-organization theory) and literary ones (*L'étranger* and *the Metamorphosis*) to deal with subjectivity matter. Self-organization theory helped us to understand better a phenomenon which is common at both the circus and the theatre, which is improvisation since there is a common characteristic of both theory and improvisation – the chance. If self-organization theory helped us regarding improvisation phenomenon, on the other hand, it does not seem satisfactory concerning subjectivity. To our view there is desconstruction of subject in self-organization theory. Thus literature showed us a riskier way, but with a lot more of possibilities to understand multiple dimensions of subject. We used literature as a support for subjectivity, i. e. we found in those works the necessary aid to prove how much subject – though fragmented – and subjectivity are important, and too complicated to be ignored. We did not find any answers to define subjectivity, we are far from solving its multiple facets. In the process of creating a character/clown, we can say that both subject and



subjectivity, unquestionably, support and provide with character form.

KEY-WORDS: clown; character; subjectivity; creativity.

SUMÁRIO

Introdução	3
Um mundo às avessas	3
I – Uma breve exposição teórica	19
II – O circo e sua história	39
O circo e o teatro	51
III – Ser palhaço	63
A criação da personagem	71
O ridículo como forma de expressão humana	78
Corpo/Máscara	82
Considerações Finais	95
Bibliografia	103

Introdução

Um mundo às avessas

O circo é uma arte universal, capaz de unir a todos no momento mágico.

É uma arte que conserva uma tradição em um mundo moderno:

(...) o circo é o último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. Esse saber, essa arte ancestral e única que é o circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a transmissão do saber de pai para filho, e o ensino proporcionado por uma escola. (Renevey, 1988, p. 24)

Manuel Pereira, romancista cubano, foi quem inventou uma nova definição para a palavra circo. Afastando-se do senso comum, o autor enfatiza: "...o termo circo procede de Circe, a feiticeira da Odisséia de Homero que transformou em porcos os companheiros de Ulisses." (Pereira, 1988, p.35). O mundo espetacular do circo possibilita a inversão da ordem natural das coisas. A fim de apresentar o melhor espetáculo, tudo torna-se absolutamente possível. O mundo ilusório do circo parte de uma total desordem, que será reorganizada em espetáculo, criando-se,

assim, um conflito entre ordem e desordem¹. Essa desordem acaba desembocando em uma revolta contra o comum e o habitual. Nesse mundo às avessas o humano se manifesta na fera, como num passe de mágica. A fera torna-se humana e o homem extrapola os próprios limites de sua existência, colocando-se em situações animalescas e/ou exageradas – quem não ouviu falar de um "homem-sapo", ou de uma "mulher barbada"? (Pereira, 1988, p.35).

Nada me parece mais significativo no circo do que esse desejo de subversão. O que é um acrobata senão um homem que imita um pássaro? O que é um palhaço senão um ser irreal, cuja absurda existência é capaz de nos arrancar uma gargalhada ou uma lágrima? (Pereira, 1988, p. 35).

No universo circense não há distinção entre o real e o irreal. Nele, até o invisível ganha forma e expressão, como, por exemplo, na brincadeira do palhaço, utilizando-se da mímica para representar um objeto inexistente, ou ainda nos números de magia. Um exemplo dos números de magia levado nos espetáculos encenados pelos palhaços em circos brasileiros é o Mágico Árabe:

Dois palhaços, vestidos de árabes, entram dançando e chamam um ao outro.

¹Esta desordem refere-se aos padrões estabelecidos na sociedade: no espetáculo circense há uma inversão de valores e hábitos ordinariamente praticados pelos indivíduos.



1 – Eu vou fazer um número por telepatia mágica. *(Tira uma meia do sapato e leva até o outro. Mostra a meia para o outro que passa a seguir a meia, como se estivesse hipnotizado. O palhaço 1 joga a meia dentro do tambor. O 2 entra e fica com a cabeça balançando, ao ritmo da música árabe. O palhaço 1 cobre-o com um pano branco. A cabeça do 2 continua a dançar. Música de suspense e rufar de tambores.)*

1 – Agora, mais difícil! **Enficarei** um **galfo** na cabeça dele! *(A cabeça continua balançando. O palhaço espeta o garfo na cabeça e depois retira-o. Retira igualmente o pano. A cabeça continua marcando o ritmo da música árabe, como se ainda estivesse em transe. Rufar de tambores.)*

1 – Agora, eu dificultarei ainda mais! Uma faca! *(A faca é cravada na cabeça do palhaço, que continua coberta. O palhaço 1 tira a faca, tira o pano e a cabeça continua dançando.)*

1 – Agora, senhoras e senhores, peço a atenção de todos. **Enficarei** o **galfo** e a faca ao mesmo tempo! Este ato já matou sete palhaços. Por isso, peço que as crianças não olhem. *(O palhaço 1 cobre a cabeça do seu parceiro e espeta várias vezes o garfo e a faca. Tira o pano e aparece um repolho balançando.)*

O circo vem a ser o mundo das possibilidades. Um mundo que aproxima o real e o irreal. Ele apresenta a realidade de certa forma anti-natural e utiliza os desejos e a imaginação para fazer desta “loucura” algo perfeitamente normal. O cotidiano é extrapolado e o homem vai além de seus limites:

Não foi por acaso que Nietzsche escolheu o equilibrista da corda bamba como símbolo da superação em “Assim falou Zaratustra”. O super homem é este andarilho na corda bamba: ‘Ele é este relâmpago; ele é essa loucura!’ dizia Nietzsche. (Pereira, 1988, p.37)

Para que ocorra auto-organização é necessária uma reunião de elementos distintos. (Debrun, 1996, p.14). Neste sentido, o circo se apresenta como local ideal,

pois é neste espaço físico que se encontram várias formas artísticas, tais como palhaços, mágicos, equilibristas, acrobatas, etc., reunidos no mesmo espetáculo e almejando um mesmo objetivo: divertir. Em outras palavras, o sucesso do espetáculo depende da harmonia entre os vários artistas.

Nômade por natureza, o circo nunca permanece em um mesmo lugar por muito tempo. Está sempre partindo, buscando um novo público para realizar uma nova apresentação. O público nunca é o mesmo e isto faz com que cada espetáculo seja único. É a partir desse caráter itinerante que podemos falar em auto-organização do espetáculo circense, pois cada espetáculo será encenado, ou melhor, construído a partir de uma desordem inicial. Um novo momento vai aos poucos se estruturando, seguindo um código interno. Este código interno irá operar como "bricoleur", captando as imagens e emoções das cenas a fim de construir a arte do palhaço².

Estar atento ao contexto em que se está apresentando é fundamental para se ter uma boa encenação: nisso reside o papel do palhaço, pois ele é o elo entre o espetáculo e o lugar. Nas peças circenses e nas brincadeiras dos palhaços alguma "personagem ilustre" da cidade será sempre mencionada, lembrada pelos atores circenses. Este é o caso do palhaço Bebê:

(...) então eu pego muita coisa da cidade, porque geralmente o público gaúcho é muito bairrista. Então, ele gosta, então eu procuro saber onde é a casa de

² Bricolage: noção apropriada da estética por Claude Lévi-Strauss no livro *Pensamento Selvagem*. Visa caracterizar a operação classificatória do pensamento dos povos tribais: submeter a uma estrutura os mais diversos elementos.



mulheres, o meretrício, procuro saber o nome dos vereadores bem votados, todo mundo conhece, nome de médico bem, o melhor médico da cidade (...)³

Outra característica do espetáculo circense, que nos leva a associá-lo com a auto-organização, é o acaso. Este pode ocorrer a qualquer momento nas cenas, uma vez que os artistas circenses estão sempre criando a partir deste. Nem sempre há ensaios (estamos nos referindo aqui às entradas representadas pelos palhaços). Portanto, o acaso se faz presente. Sendo assim, é necessário improvisar, usar a imaginação para não "perder a bolinha"⁴. Podem ocorrer alguns ensaios, porém estes não são determinantes no momento da apresentação.

Embora o palhaço tenha um roteiro a ser seguido, mesmo assim ele irá construir a cena a partir de fatos totalmente inesperados. É com esses dados espontâneos que o espetáculo será construído.

Ao tratarmos da criação da personagem palhaço, cujo objetivo é despertar alegria, estaremos também refletindo sobre a condição do homem deste século, homem este que, de uma certa forma, está sempre desempenhando um papel e que na maioria das vezes é imposto pelas circunstâncias em que se encontra. Além de despertar a sensibilidade perdida por entre os escombros das grandes cidades, o circo tem em si toda uma atmosfera mágica. E é isso que possibilita ao homem o encontro consigo e com a humanidade.

³ Entrevista com José Renato de Almeida (Bebê), na cidade de Restinga Seca/RS, em 08 de agosto de 1999.

⁴ Expressão utilizada pelos palhaços para designar a concentração necessária à interpretação.



Bebé maquiando-se
Circo Teatro Bébé, Restinga Seca/RS, 07/02/99
Foto: Kiko Roselli



Bebé em *Bebé, o soldado recruta*
Circo Teatro Bébé, Restinga Seca/RS, 07/02/99
Foto: Kiko Roselli

... ao voltar a ser o berço da arte, a rua devolve a essa arte sua força primitiva, seus poderes esquecidos. Em seu próprio detrimento, as cidades modernas perderam o sentido das cores que outrora enfeitavam. Hoje, muita gente confessa o desejo de redescobrir essa linguagem. Por detrás de tal desejo, revelam-se a nostalgia e ânsia de reencontrar uma forma de convivência, uma relação com seu meio ambiente, cuja ausência angustiante deixa frustrados os habitantes das megalópoles. Em algumas artes, como nos espetáculos de circo ou do teatro, esse retorno às fontes chega a adquirir virtudes tão libertadoras a ponto de transformá-las, literalmente, em artes revolucionárias. (Correio da Unesco, Editorial, 1992, p.08).

Os espetáculos de circo, tal como o teatro, são formas de arte que têm um caráter libertador e renovador: utilizam-se do corpo do ator para readaptá-lo, tirando-o, assim, da vida cotidiana e do mecanicismo da vida moderna. Por determinado tempo o ator é livre, isto é, mostra o seu ser quando está representando.⁵

O palhaço expõe, de forma lúdica, uma crítica capaz de levar o homem a refletir sobre sua submissão a uma racionalidade tecnológica, opressiva e mecanicista.⁶

⁵ "A indústria cultural conserva o vestígio de algo melhor nos traços que aproximam do circo, na habilidade obstinada e insensata dos cavaleiros, acrobatas e palhaços, na 'defesa e justificação da arte corporal em face da arte espiritual'. Mas os últimos refúgios da arte circense que perdeu a alma, mas que representa o humano contra o mecanicismo social, são inexoravelmente descobertos por uma razão planejadora, que obriga todas as coisas a provarem sua significação e eficácia. Ela faz com que o sem-sentido na base da escala desapareça tão rapidamente quanto, no topo, o sentido das obras de arte". In (Horkheimer, Adorno, 1986, p.134)

⁶ "Calçado com coturnos ou em cima de andas, mascarado, envolto em tecidos furta-cor, o ator não é mais unicamente a figura de um personagem, o intérprete de um papel, mas a encarnação do



O Clown reflete a realidade da divisão do poder: há o Clown que tem o poder e aquele que não o tem, mas entre os vencidos, há aqueles que são astutos, desembaraçados, e há os perdedores. Frequentemente, ocorre que os perdedores, mesmo sem se dar conta, ganham por causa do excesso de segurança do poderoso. (Fabbri, 1988, p.84) ⁷

Durante a nossa participação, a partir de 1998, no projeto de pesquisa *Clowns: Dramaturgia, Interpretação e Encenação*⁸, percebemos a relevância de um estudo sobre a personagem palhaço, na medida em que nos deparamos com a falta de material publicado na área. A arte clownesca é antiga e muito rica. O seu repertório, no entanto, é consideravelmente restrito. Neste sentido, nos propusemos a analisar as entrevistas (cerca de 24) já realizadas e estruturar um trabalho voltado para a criação da personagem palhaço, registrando assim este fazer artístico até então pertencente à memória oral.

poder estético que todos os homens possuem e a maioria não é capaz de exprimir.”(Taviani, 1978, p.11).

⁷“(…) a palavra clown parece assemelhar-se às características próximas às do palhaço, com o mesmo vínculo no indivíduo simplório, que se veste rudemente. O termo parece uma corruptela da palavra inglesa ‘clod’ que significa camponês, colono, e por extensão rústico. No começo do circo, não qualificava, como atualmente, todos os cômicos da pista, mas um tipo especial de cômico, inventado pelo Astley e retomado por Franconi: o camponês grotesco que pede para andar a cavalo e é antes de mais nada um cavaleiro cômico. O bufão da pista, que na época dialogava com o mestre-de-picadeiro, não era senão o palhaço que se origina dos tablados da feira e se denominava, na Inglaterra, o ‘merryman’ (farsista) e na França, o ‘grotesque’. Mas o clown, o camponês de quem os charlatães sempre gostaram de zombar, sem dúvida por causa de uma velha tradição de rancores, devia se tornar o protótipo do bufão de circo. No Brasil, o termo vindo através do francês, ou do inglês, se adequou perfeitamente como sinônimo de palhaço pelos traços gerais semelhantes a esses citados.”(Fonseca, 1979, p. 20)

⁸ Pesquisa desenvolvida desde 1997 na Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, Campus de Marília, coordenada pelo professor Mário Fernando Bolognesi, com financiamento da Fapesp e do CNPq.



Nas análises das entrevistas percebemos que este processo de construção da personagem é de uma certa forma tradicional, pois alguns atores circenses seguem uma prática antiga e familiar. Além disso, a personagem é marcada pela singularidade do artista e, é claro, pela liberdade de criação.

Desta forma, a atividade de criação, guiada pela liberdade, tornaria possível a exteriorização não apenas da realidade percebida pelo indivíduo, mas também das potencialidades das quais os indivíduos são portadores. Assim, a arte permite vislumbrar a transformação dos indivíduos e/ou da sociedade. Neste sentido, a arte também assumiria seu caráter revolucionário ao sensibilizar o homem para uma mudança real das atuais condições de existência, libertando-o da reificação que acaba por absorver sua própria subjetividade.

O objetivo deste trabalho é analisar a criação da personagem palhaço bem como sua forma de interpretar e encenar. Durante a análise deste processo de criação procuraremos entrever as formas da subjetividade e da liberdade, para o processo criativo.

O objeto de análise desta pesquisa será o palhaço de circos pequenos, uma vez que nestes circos ele é a personagem central do espetáculo. Nos pequenos circos os quadros cômicos são predominantes, o que reserva ao palhaço um lugar de destaque. No entanto, não excluímos entrevistas de palhaços que atuam em circos grandes. Deste modo, escolhemos as entrevistas que nos foram mais significativas para o propósito deste trabalho, ou seja, aquelas que revelavam a constituição da personagem palhaço e, de uma certa forma, a personalidade do ator.

Realizada a primeira etapa da pesquisa – a do levantamento bibliográfico – nos deparamos com o desafio da abordagem teórica mais adequada aos fins



propostos.

As leituras sobre a Teoria da Auto-Organização (T.A.O) nos ajudaram a formular algumas hipóteses sobre uma nova concepção de sujeito a ser problematizada à luz de outras contribuições. Na T.A.O., o problema da subjetividade recebe uma outra conotação que, ao nosso ver, é secundária e pouco discutida. Partindo de conceitos como liberdade e subjetividade, que não são privilegiados por alguns teóricos da T.A.O, iremos, durante a pesquisa, saber quem é este sujeito que participa da auto-organização.

Por ser o circo uma arte de certa forma oriunda das feiras de rua, ao nosso ver este está mais próximo do seu berço. Neste sentido, ao voltar para a rua o circo não só levaria a alegria, como também despertaria no homem o desejo de viver.

Muito embora a arte realizada na rua possa parecer algo distante da realidade, mesmo assim, sob a lona, os espetáculos de circo (principalmente os de circos pequenos) despertam o prazer da brincadeira

Se hoje, os espetáculos que vemos nas ruas das grandes cidades são exclusivos dos arranha-céus, acreditamos que este ar cinzento dos centros urbanos pode mudar, ou, pelo menos, melhorar.

Desta forma, analisar o processo de criação da personagem/palhaço e a sua relação com a teoria da auto-organização tornou-se pertinente, uma vez que a arte, como aponta Marcuse, ao falar da sociedade unidimensional, “é na verdade a única linguagem revolucionária que nos resta, pois esta poderá ser o fio condutor que ligará o presente ao futuro.” (Marcuse, 1969, p.243). Neste sentido, quando afirmamos que o circo é uma arte revolucionária não estamos negando a tradição



que permeia todo o universo circense. Pelo contrário, ao caracterizar a arte como uma linguagem revolucionária partimos do princípio segundo o qual esta pode ser utilizada como um instrumento para o homem refletir sobre a sua própria condição de existência.

Sabemos que a arte circense possui um vínculo com o passado, no entanto, isto não exclui o seu caráter revolucionário⁹. A linguagem adotada pelo circo para exprimir-se tem um caráter inovador, se comparada às demais manifestações artísticas. Um exemplo disto é justamente o palhaço com o seu estilo irreverente. Este é um dos aspectos mais importantes quando colocamos essa arte como uma arte revolucionária¹⁰.

Ao exibir o corpo, o circo rompeu com os valores burgueses que privilegiavam o espírito. A beleza dos corpos é exposta nos espetáculos circenses como uma forma de sedução e de brincadeira. Não estamos falando apenas dos corpos dos ginastas e acrobatas: o próprio corpo do palhaço, pela via do grotesco, expressa o lúdico.

Onde o corpo se tornou inteiramente objeto, coisa bela, ele possibilita imaginar uma nova felicidade. Na subordinação extrema à reificação, o homem triunfa sobre a reificação. A qualidade artística do corpo belo, ainda hoje presente unicamente no circo, nos cabarés e em shows, essa leveza e frivolidade lúdicas, anuncia a alegria da libertação do ideal que o homem pode atingir quando a

⁹ Ao caracterizar o circo como revolucionário estou considerando a forma como este desmistificou o corpo humano, colocando-o em evidência. Ver Auguet, R. *Histoire et légende du cirque*, Paris Flammarion, 1974.

¹⁰ "A arte tem sua própria linguagem e ilumina a realidade através desta outra linguagem". (Marcuse, 1977, p.33).

humanidade, convertida verdadeiramente em sujeito, dominar a matéria.(
Marcuse, 1997, p.115).

Também na elaboração desta pesquisa consideramos o saber artístico presente na memória oral dos palhaços. Este foi o fio condutor do trabalho. Privilegiamos, assim, as experiências acumuladas durante toda uma vida circense, transmitidas de geração a geração.

As memórias do 'povo da lona', ou seja, daqueles que têm serragem nas veias; são pouco conhecidas, daí a necessidade de registrá-las; talvez porque a distância torne importante que a memória e a cultura do circo não sejam perdidas. A importância deste registro parece ser evidente, pois nem mesmo aqueles que estão dentro do circo se dão conta das transformações e das perdas que sofrem.
(Silva, 1996, p.4)

Através da memória buscamos recuperar esta forma peculiar de criar uma personagem. No decorrer da pesquisa trabalhamos com entrevistas de palhaços que relatavam suas experiências. Infelizmente, não pudemos realizar as entrevistas: apenas analisamos depoimentos já colhidos, selecionando aqueles que nos interessavam. Durante as inúmeras leituras que fizemos das entrevistas surgiram várias questões acerca da personagem e do ator. Em alguns momentos personagem e ator se confundem. Isso acaba sendo algo tão particular do palhaço que tomamos o cuidado de não cair na superficialidade. Para certas concepções psicológicas,

quando o ator passa a viver em seu cotidiano sua personagem, isto se configura como um caso de loucura. Não era este rumo que queríamos tomar ao falar da criação da personagem palhaço. Nesses casos, preferimos apresentar o rico material que tínhamos em mãos. A partir das entrevistas várias perguntas surgiram, como por exemplo: em que o ator circense se inspira para compor sua personagem, seu ser palhaço?; como ocorre esse processo de criação?; como a maquiagem, vestimenta, adereços e o modo de representar se materializam no momento da encenação?; qual a diferença entre ator circense e ator dramático?; como as características individuais de cada artista se manifestam no processo de criação do palhaço?; o que é, de fato, uma personagem palhaço? Essas questões sempre estiveram presentes em nosso trabalho e procuramos responder a essas perguntas com as próprias falas do palhaço. É claro que utilizamos referências bibliográficas específicas, mas nossa grande fonte foram as entrevistas.

Escrever sobre a maquiagem, o traje e os adereços do palhaço teria sido simples se apenas observássemos estes elementos, dissociados daqueles que os compunham. Mas, para nós, o importante era saber como isto acontecia. Como o ator chegava a determinada maquiagem? Quais os caminhos que permitem transformar o sorriso em um sorriso particular e ao mesmo tempo universal? Percebemos que este processo é consideravelmente individual e subjetivo.

Durante a pesquisa percebemos que cada palhaço tem uma forma própria de construir sua personagem: não existe uma regra a ser seguida. Cada qual cria o seu palhaço a seu modo. Alguns, procuram inspiração naqueles que um dia fizeram muita gente sorrir, ou seja, nos palhaços mais conhecidos. Outros, sentam-se em frente ao espelho para encontrar em si mesmos o seu palhaço. O processo



desta descoberta é uma busca interior que demanda tempo e pesquisa. Nesses casos, antes de mais nada é necessário conhecer os seus próprios traços, seus aspectos subjetivos, para dotar sua personagem das qualidades que lhe são próprias.

Pelo que pudemos constatar a subjetividade do ator não aparece somente no momento da criação da personagem: ela está presente também no instante da encenação.

A personalidade do ator (o seu verdadeiro “eu”) está sempre presente durante o desempenho, pois ao mesmo tempo em que ele se veste de uma máscara, ele também a controla, provocando alterações (mesmo que em graus mínimos e praticamente imperceptíveis) na atuação, em virtude desta dualidade. (Chacra, 1991, p.17)

Não há como dissociar o ator da personagem, mesmo usando uma máscara/maquiagem que, de uma certa forma, encobre as expressões faciais. Ao interpretar uma personagem, seja um palhaço ou um ator dramático, o ator está sempre presente. Os sentimentos e ações da personagem têm como princípio a personalidade do intérprete.

O próprio nascimento da personagem palhaço, no caso o Augusto, reflete isto. Esta personagem tipo surgiu após a queda de um cavaleiro que montava bêbado. Aí está a explicação para o nariz vermelho utilizado por muitos palhaços. Outro exemplo de que a personalidade do ator dá “corpo” para a constituição da personagem é o caso do palhaço Leonid Georgievich Engibarov. Este palhaço criou



sua personagem a partir das suas próprias características. No entanto, mesmo partindo de si mesmo, isso não impede que sua personagem seja, por exemplo, um garoto. Charlequito deixa claro que, embora ele seja uma pessoa bem mais velha, sua personagem é um moleque. Nisso reside a capacidade e a versatilidade do ator em criar e viver uma personagem que parece ser diferente de si¹¹.

Construir e interpretar uma personagem não são coisas tão distintas assim. A personagem que entrará em cena é o resultado de um trabalho anterior de concepção e construção, cuja forma final se materializa no palco ou no picadeiro.

O primeiro capítulo, *Uma breve exposição teórica*, consiste em uma exposição sobre as principais idéias da teoria da auto-organização e de como esta trata a noção de subjetividade. A teoria da auto-organização é utilizada neste trabalho como um referencial teórico para entender algo que tanto no teatro como no circo é muito corrente, isto é, a improvisação. Talvez essa teoria, que prima por ser algo construído ao acaso, possa explicar o fenômeno da improvisação. Entretanto, o uso desta teoria não pára por aí. A questão da subjetividade, ao nosso ver, merece uma atenção especial, pois, para nós, não está claro ainda como é o sujeito da auto-organização. Segundo Debrun,

(...) grande parte dos estudos sobre auto-organização (Prigogine Stenger, 1979; Morin 1977) tem procurado detectar a auto-organização principalmente a nível físico, químico, biológico, 'aquém do sujeito'. Tratam de redescobrir a natureza como (physis), como potencial criador, embora despojado de entidades como as

¹¹ Charlequito é Naum Monteiro, palhaço do Circo Beto Carreiro. Esta entrevista foi realizada no dia 26 de abril 1988, na cidade de Marília/SP.



(entelequias de Driesch 1909) ou o 'ímpeto vital' de Bergson (1907) – que poderiam justamente evocar a noção de sujeito, ou de sujeito 'incipiente', inconsciente. O importante, para eles, é apreender a natureza, e alguns artefatos, como sendo 'auto', ou capazes de se tornarem 'auto', mas não forçosamente 'sujeito'. O sujeito é 'auto', quase que por definição, mas o que é 'auto' não é sempre 'sujeito'. (Debrun, et al, 1996, p.17)

No segundo capítulo, *O circo e sua história*, fizemos uma síntese da história e origem do circo. Para isto nos reportamos à antigüidade. Ao falar do circo não poderíamos deixar de comentar o espetáculo romano e sua importância para esta civilização. Também neste capítulo procuramos não só contar a história desta arte como também entender o significado que a arte circense teve ao longo do tempo. E, por último, escrevemos sobre as diferenças e semelhanças entre o circo e o teatro.

Ser palhaço: este é o nosso terceiro e último capítulo. Neste momento da pesquisa procuramos indagar sobre o que é ser um palhaço, revelando, entre outras coisas, os dissabores dessa profissão. Permeada de mitos esta é uma das profissões mais antigas. Procuramos, aqui, investigar a origem do Clown Branco e do Augusto, demonstrando assim as diferenças que compõem essas duas personagens. O Clown Branco é proveniente da aristocracia e, nesse sentido, seus gestos são todos refinados. Já o Augusto é o expoente dos excluídos. Sua caracterização e interpretação revelam esse caráter miserável. Ainda neste capítulo, tratamos da criação da personagem palhaço, de como esta é concebida e quais são os elementos participantes deste processo de criação. Outra questão tratada neste momento diz respeito à subjetividade e à liberdade. Estas parecem-nos fundamentais na criação da personagem palhaço, muito embora, de certo modo, essa criação se dê a partir de



tipos fixos, constituídos no transcorrer da história das máscaras cômicas. No entanto, embora já se tenha um tipo dado, cada palhaço é único.



I – Uma breve exposição teórica

Este capítulo trata da correlação entre a teoria da auto-organização e o fenômeno da improvisação, tão corrente no teatro e no circo, além de discutir a noção do sujeito que esta apresenta. Deste modo, trataremos aqui de situações complexas que são a improvisação e a subjetividade.

Para entender como a improvisação se dá nas artes cênicas, além de recorrer a um suporte teórico oriundo das pesquisas nas áreas da arte e do teatro, dirigimos também nossa investigação às idéias propostas pela T.A.O. Além disso, recorreremos a exemplos próprios da arte do palhaço, isto é, procuramos entrevistas que tratam justamente dos momentos do improviso e sua importância para a interpretação dos palhaços.

Quanto ao problema da subjetividade, inicialmente procuramos ver como esta é tratada na teoria da auto-organização. Feito isto, recorreremos a duas obras literárias que, ao nosso ver, tratam da subjetividade de formas distintas e que expressam a dificuldade de se definir a subjetividade. O seu caráter complexo dificulta, entre outras coisas, a sua exemplificação. Não estamos, com isso, querendo dizer que a T. A. O. exemplificou e, portanto, simplificou a noção de sujeito. Ao contrário, entendemos que a subjetividade é impossível de ser descrita em sua totalidade, uma vez que tem implicações em amplos terrenos das ciências e também da filosofia, como a psicologia e a neurologia, dentre outras, ou mesmo a sociologia e antropologia. A tarefa, portanto, é demasiado arriscada para ser abordada em um



mestrado.

Oriundo da cibernética na década de 40, tendo como pioneiros Prigogine & Stengers (1979) e Morin (1977), o conceito de auto-organização foi adotado no Brasil a partir da década de 80. Ao falar da auto-organização tomaremos como referencial teórico o trabalho de Debrun e outros (1996) Morin (1994). Por auto-organização entende-se, segundo Debrun, o encontro de elementos distintos que levam à constituição de uma forma. Neste sentido, auto-organização é sempre uma criação.

No entanto, resta saber como é este indivíduo da auto-organização, uma vez que não se pode negar a participação do sujeito neste processo. O que podemos perceber, até o momento, é que a teoria da auto-organização desmistifica a concepção de sujeito metafísico ocidental, como diz Debrun, colocando-o em uma outra posição, com menor grau de importância e força.



(...)Ou o sujeito está ausente da auto-organização, havendo quando muito – a nível físico, químico ou biológico – uma subjetividade "difusa", (...) Ou então o sujeito está presente, mas apenas como elemento (principal, é verdade) da auto-organização "secundária", como *primus inter pares*: ou como um dos múltiplos "sujeitinhos" da auto-organização coletiva "primária". Nunca encontramos, obrando na auto-organização, o sujeito da "metafísica ocidental", dono de si mesmo como do universo. Ou seja, autogerado, autotransparente, formulador da lei moral (ou da negação da lei moral), doador de sentido ao mundo. Apesar de múltiplos cruzamentos, não há muita compatibilidade – e muito menos fusão-entre a "Filosofia do Sujeito" e as teorias da auto-organização. (Ibidem:1996, p.19)¹²

Debrun não está de todo excluindo o sujeito da teoria da auto-organização. Ele apenas diminui a importância deste em sua teoria. Mas, é importante salientar que não queremos incorrer no erro de acreditar que todas as coisas, relações, estruturas, etc. estão, por conseguinte, se auto-organizando, pois caso isso realmente fosse possível, ou acontecesse, não faria sentido estudarmos tal teoria, pois seria algo que já estaria dado, pronto. O que nos interessa aqui é saber como esta teoria trata a questão da subjetividade, relacionando-a à improvisação. Embora inúmeros estudos tenham tratado da improvisação no teatro não se tem definido o que realmente seja o ato de improvisar. Talvez a teoria da auto-organização nos possibilite um aporte teórico para o enfrentamento do problema da

¹² Para Debrun, há dois tipos de auto-organização: a primária e a secundária. No que diz respeito à auto-organização primária "diremos que ela é primária, para destacar que ela não parte de uma 'forma' (ser, sistema etc.) já constituída, mas que, ao contrário, há 'sedimentação' de uma forma. Porém a auto-organização secundária parte de um ser já constituído". (Debrun, 1996, p.11). Sendo assim, se durante a pesquisa for detectada realmente a auto-organização, no que diz respeito à improvisação no espetáculo circense, essa seria concebida como auto-organização secundária.

improvisação¹³.

Toda auto-organização caminha para a constituição de uma forma, porém em um dado momento há um processo de cristalização e quando isto ocorre cessa a auto-organização. Neste sentido, poderíamos até pensar que auto-organização e improvisação são incompatíveis, e com isso não alargamos o próprio conceito de improvisação. Muito embora o acaso e os elementos distintos sejam fundamentais para que ocorra a auto-organização, pensamos que este processo não é algo totalmente aleatório, uma vez que visa alcançar um objetivo. Neste sentido, não podemos pura e simplesmente comparar a auto-organização com a idéia corrente de improvisação que é um ato “desorganizado, aleatório”, tal como citado anteriormente. Porém, mesmo que de início o ato de improvisar ocorra a partir de uma desordem, isto não significa que este ato irá se perpetuar, isto é, em um dado momento este processo também irá se cristalizar constituindo uma forma, tal como a auto-organização. Partindo do pressuposto segundo o qual a improvisação não é efetivamente aleatória e sim um ato que faz parte do processo de criação artística, que tem por finalidade um resultado final, a obra, podemos então relacioná-la com a

¹³ Em seu livro *Natureza e sentido da improvisação*, Sandra Chacra define o que é improvisação: “A idéia corrente que geralmente se faz a respeito da improvisação é de algo informal, espontâneo, imprevisível, sem preparo prévio, inventado de repente, arranjado às pressas, súbito, desorganizado, aleatório, enfim, trata-se de um produto inspirado na própria ocasião e feito sem preparo e sem remate. Em oposição, tem-se a idéia do “ser em forma” como algo preparado, organizado, elaborado, deliberado, portanto um produto pleno, formalizado e arrematado. No primeiro caso, costuma-se inserir a improvisação teatral e, no segundo, o teatro como obra de arte. Poder-se-ia pensar que a partir destes conceitos, ainda que genéricos, improvisação e teatro sejam duas coisas diferentes e opostas. Mas esta seria uma maneira um tanto simplista de ver o problema, o que conduziria a restringir o conceito de teatro e estreitar o de improvisação. Ambos fazem parte de uma mesma realidade, são dois aspectos de uma mesma matéria: aquilo que é quando é com plenitude ou em perfeição e aquilo que é quando é ruína ou está incompleto. A distância entre estes dois pólos, o improvisado e o formal, é que determina as diferenças entre si, através de graus, onde a manifestação teatral torna-se mais ou menos formalizada ou mais ou menos improvisada.” (Chacra, 1991, p.11-12).



T. A. O.

No teatro, o processo de criação e interpretação dos atores, de uma certa forma, trabalha com elementos e informações dados anteriormente, uma vez que sua personagem participa do texto dramático, construído por outro. Mas, mesmo assim, isto não exclui o ato de criação e às vezes de improvisação do intérprete, na medida em que este partirá de si mesmo para construir e viver a personagem em cena. A dualidade sujeito (ator) e personagem possibilita ao ator uma re-criação do papel que lhe foi dado, sendo possível então construir sua personagem com uma certa liberdade criativa.

Por ser uma arte cujo poder estético transita no espaço e no tempo, marcando sua singularidade através de sua linguagem adversa diante das outras formas de arte (como a literatura, por exemplo, que desperta mais a imaginação e a capacidade criadora do leitor), o teatro (assim como o circo), por sua vez, a cada encenação passa por uma metamorfose, revelando que o que se está representando jamais será encenado do mesmo jeito, por outro. Isto é, cada encenação é um momento único, tanto para o ator como para o público.

No circo ou no teatro não tradicional o ato de improvisar é algo corrente, porém é nas encenações do palhaço que a improvisação torna-se um fenômeno mais comum e – talvez até possamos dizer – natural, uma vez que esta arte propicia a participação do público. No entanto, não é somente a platéia ruidosa o único motivo que leva esses atores a improvisarem, mas também a sua própria experiência cênica em adaptar-se às novas circunstâncias. Os palhaços estão acostumados com o inesperado, pois a qualquer momento algo inusitado pode acontecer, como por exemplo, um acessório da cena que é esquecido, ou até mesmo



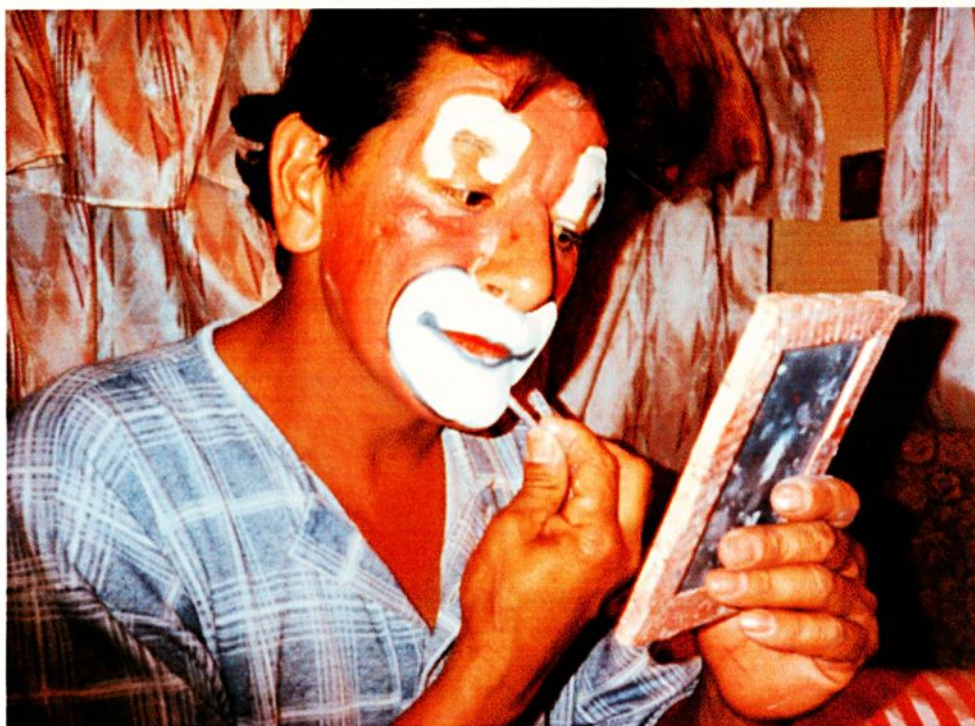
a perda da voz ao entrar no picadeiro. Nesses momentos o que conta e salva é a versatilidade do ator, pois é necessário improvisar no aqui e agora para segurar o público e tirar o melhor proveito desta situação que é o riso.

A entrevista do palhaço Chevrolet, citada abaixo, é um exemplo claro de como a improvisação faz parte do universo circense,

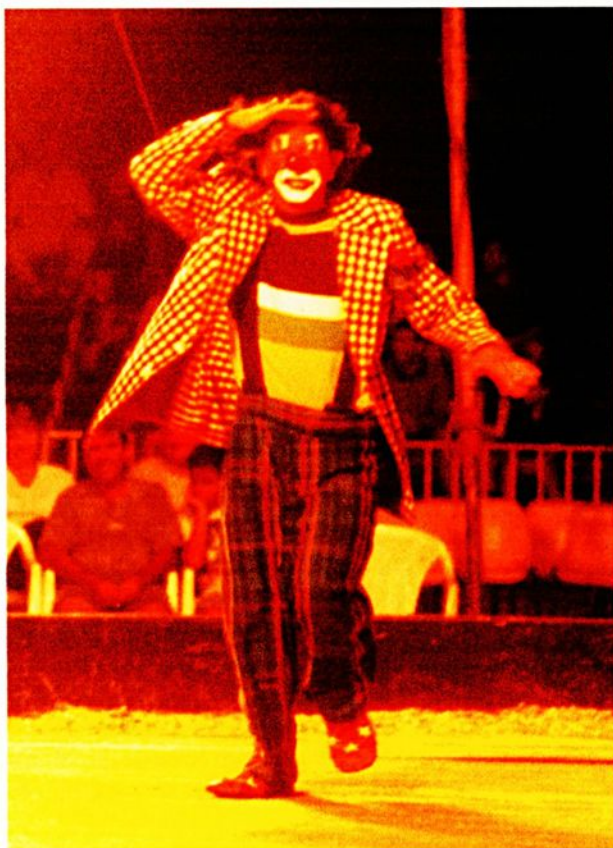
(...) eu estava com um amigo meu trabalhando aqui nesse circo mesmo, em Goiânia. Nós dois estávamos trabalhando e nós fazíamos a cena de uma vela. Uns dos palhaços irá dar um tiro na vela, a vela cai, a vela desmonta, e o palhaço assusta com aquela vela... e fazia uma cena que estava fazendo “saravá”, e que a vela vai ficar em pé. Então, naquele momento, a vela quebrou, que a vela é feita de papel, pra ela dar o jogo todinho. Você estando aí (na platéia) não distingue se é uma vela normal ou se é uma vela de papel, porque ela tem que ser muito bem feita. E a vela na hora quebrou. O que você tem que fazer? Você tem que procurar improvisar no momento exato, você tem que improvisar... Aí eu improvisei uma banana no lugar da vela. Eu saí de cena e lembrei que na minha casa sempre tinha um negócio com frutas. Eu lembrei que tinha uma banana e eu no palco falei pra ele: “Você segura um segundinho só que eu já resolvo já.” Aí eu vim em casa correndo peguei a banana e entrei com aquela banana, quer dizer eu improvisei a banana, e você sabe que deu certo. Ninguém no circo notou. Todo mundo do circo achou que a gente estava criando um negócio diferente, que não era: foi por causa que a vela tinha quebrado mesmo.¹⁴

Por ser despojada, na arte do palhaço o espaço para a improvisação é

¹⁴ Entrevista realizada em Agosto de 1997, na cidade de Marília (SP).



Chevrolé maquiando-se
Circo di Roma, Marília/SP, 14/08/97
Foto: Kiko Roselli



Chevrolé em *O namoro dos palhaços*
Circo di Roma, Palmeira das Missões/RS, 30/01/99
Foto: Kiko Roselli

bem maior que no teatro. A criação da personagem palhaço é concebida pelo próprio ator. Assim sendo, a liberdade de criar em cena e o descompromisso em seguir um texto fechado acaba dando margem maior para o improviso. Entretanto, mesmo que o teatro tenha um texto definido com as devidas falas, gestos e ações de suas personagens, isto não é tão categórico que não possibilite o improviso. O ator é livre para criar e melhor conduzir sua personagem, ao contrário do teatro tradicional que não dá espaço para improvisar.¹⁵ O uso da intuição e da imaginação são oportunidades raras para o ator neste tipo de teatro, pois todas as atitudes são devidamente calculadas e de uma certa forma controladas e a improvisação é um recurso pouquíssimo utilizado.

De acordo com Sandra Chacra,

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à criação acabada. Com a conjugação do espontâneo e do intencional, o improviso vai tomando

¹⁵“ Deveria-se revelar-se tanto mais obliquamente os estilos pré-ordenados produzem por si mesmos a aparência da logicidade e aliviam a obra particular da sua execução. Enquanto que, nas obras clássicas, segundo a expressão corrente, a logicidade reina imperturbavelmente, elas toleram sempre algumas e, por vezes, numerosas possibilidades: assim, por exemplo, no seio de uma típica dada, como a da música com baixo contínuo ou da *Commedia dell'arte*, improvisa-se com mais segurança do que, ulteriormente, em obras individualmente de todo organizadas. Estas são superficialmente mais alógicas, menos transparentes a esquemas e fórmulas geralmente pré-estabelecidas e com afinidade conceptual; contudo, na profundidade, são mais lógicas, subordinam-se mais rigorosamente à consistência lógica. Mas, ao aumentar a logicidade das obras de arte, as suas pretensões são cada vez mais tomadas à letra até à paródia das obras totalmente determinadas, deduzidas a partir de um material mínimo, desnuda-se o ‘como se’ da logicidade. O que hoje parece absurdo é função negativa da logicidade integral. Retribui-se à arte a não existência de quaisquer

forma para alcançar o modelo desejado, passando a ser traduzido numa forma inteligível e esteticamente fruível. Desta maneira, a construção da obra teatral vai soterrando as manifestações súbitas e sem remate, para dar lugar às ações elaboradas e formalizadas, através da intencionalidade e da memorização da encenação, ou seja, a marcação de palco, o gesto, a entonação vocal, a emoção desejada, etc. Quando deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir pois ficou submerso. A forma artística é o controle consciente deste processo espontâneo. (Chacra, 1991, p. 14)

Essas reflexões a respeito da improvisação acabam traduzindo também o processo de relações que se auto-organizam, mesmo tendo considerado alguns aspectos problemáticos, como a afirmação de que a improvisação é algo de certa forma premeditada. Embora esta definição não se aplique integralmente à T.A.O, mesmo assim, há muitos pontos em comum, uma vez que como acontece com a improvisação, as relações que se auto-organizam em seu início vão se re-elaborando, se ajustando no decorrer do processo, adquirindo assim uma forma até que esta se cristalize, deixando então de se auto-organizar. Deste modo, ao nosso ver, torna-se possível uma analogia entre improvisação e a T. A. O.

Se o texto e a personagem acabam dificultando ou contribuindo para o ato de improvisar, a improvisação só se efetiva diante do público, às vezes alheio a este ato, pois o improviso em alguns momentos passa despercebido para o público. É na presença da platéia que a improvisação se efetiva. Tanto o circo como o teatro são modalidades artísticas que falam diretamente ao público, ou seja, mostram-se

raciocínios sem conceito e sem juízo". In (Adorno, 1970, p.158).



momentaneamente de forma viva e direta. É no ato da encenação que a improvisação acontece. É importante salientarmos que o público é fundamental para que a improvisação se concretize. Porém, o ator sujeito deste processo é também de fundamental importância, uma vez que este é o realizador da proeza deste ato que muitas vezes é visto como irrelevante. Saber improvisar é algo por demais difícil e é neste instante que o ator se revela, colocando-se em evidência, além de mostrar o quanto é experiente. Poderíamos dizer que no instante em que improvisa o ator se mostra por inteiro.

A personalidade do ator (o seu verdadeiro 'eu') está sempre presente durante o desempenho, pois ao mesmo tempo em que ele se reveste de uma máscara, ele também a controla, provocando alterações (mesmo que em graus mínimos e praticamente imperceptíveis) na atuação, em virtude desta dualidade. (Chacra, 1991, p. 17).

A individualidade do intérprete, seja na construção da personagem ou no momento da interpretação, acaba se manifestando e é aí que nos defrontamos com o problema da subjetividade na teoria da auto-organização. Se no campo da arte o sujeito tem fundamental importância, na T.A.O este sujeito é desconstruído. O sujeito da T.A.O seria este sujeito que se ajusta, que vai se moldando, se reestruturando?



(...) no século XX, assistimos à invasão da cientificidade clássica nas ciências humanas e sociais. Expulsou-se o sujeito da psicologia e o substituímos por estímulos, resposta, comportamentos. Expulsou-se o sujeito da história, eliminaram-se as decisões, as personalidades, para só ver determinismos sociais. Expulsou-se o sujeito da antropologia, para ver só estruturas, e ele também foi expulso da sociologia. Pode-se inclusive dizer que, em determinado momento, e cada um à sua maneira, Lévi-Strauss, Althusser e Lacan liquidaram de vez a noção de homem e a noção de sujeito, adotando o inverso da famosa máxima de Freud. Freud dizia: "Aí onde está o isto (das Es) deve devir o eu". Segundo a visão estruturalista e cientificista, aí onde está o eu, há que liquidá-lo, deve vir o isto. Não obstante, houve alguns retornos dos sujeitos, retornos, às vezes tardios, como em Foucault ou em Barthes, coincidindo com um retorno do Eros e um retorno da literatura. Mas é ali que, em filosofia, o sujeito se encontra novamente problematizado. (Morin, 1994, p.46)

A T.A.O considera que o sujeito metafísico já não existe mais. Mas então qual é o sujeito da teoria da auto-organização? Talvez seja um sujeito sem poder de decisão, ou simplesmente um sujeito biológico. É desta forma que Edgar Morin concebe a noção de sujeito: "eu diria biológica, que corresponde à lógica própria do ser vivo".(Morin,1994, p.46).

Para explicar a presença do sujeito na auto-organização, Morin elabora uma definição científica para esta noção. Opondo-se às visões mecanicistas e deterministas, o autor sugere uma outra concepção científica de sujeito, que incorpora a sua autonomia. Esta autonomia não se confunde com a liberdade, ou seja, é algo dependente e, neste sentido, pertence à auto-organização, uma vez que a



auto-organização e a idéia de dependência são inseparáveis.

Porém, esta definição não nos satisfaz. Talvez explique o sujeito da auto-organização. No entanto, o sujeito que cria e que faz arte não é puro e simplesmente biológico. Como é este sujeito? Não iremos enveredar pela metafísica, pois este sujeito metafísico “não mais existe”. Diante disso, uma vez que a subjetividade não está restrita ao corpóreo, permanece o velho problema filosófico.

De volta ao problema filosófico: diferentemente dessa noção científica, a noção de subjetividade é fortemente ilustrada pela literatura. Há vários romances que tratam desta questão, destacando-se, dentre eles, *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *Metamorfose* de Kafka. Nestas obras a busca do eu e da própria satisfação pessoal são facilmente perceptíveis. Quando nos preocupamos conosco, quando nos voltamos para nós, isso pode de uma certa forma não ser compreendido pelos que nos cercam.

Nossa abordagem sobre essas obras não tem a ambição de uma análise profunda, uma vez que não é este nosso objeto, também não queremos analisá-las com base em valores morais. Pelo contrário, o que nos atrai é justamente a especificidade de como a existência das personagens foi conduzida pelos respectivos autores e como o caráter subjetivo se revela, é esta a questão que nos propusemos melhor conhecer. Desta forma, mais uma vez voltamos para a questão da subjetividade e também da conduta humana tratada diferentemente nestas obras.

A escolha dessas obras se deu pelo fato de que ambas apresentam o homem como um ser complexo. Sabemos que as histórias demonstradas pertencem ao universo literário e que mesmo apresentando o homem como um ser muitas vezes desconhecido para si mesmo está longe de revelar o sujeito e todas as suas



faces, ou melhor sua essência. Esses livros ilustram e dão ênfase a determinadas ações/situações vividas e que são consideradas estranhas para nós e principalmente para o outro. Mas será que são tão estranhas mesmo e que em nenhum momento não nos vemos passando ou sentido as mesmas sensações pela qual essas personagens passaram? Ao falar sobre o particular (indivíduo) esses autores acabaram revelando o universal.

Mersault, personagem de Camus em *O estrangeiro*, é um homem que está à margem dos valores morais, chegando mesmo a demonstrar uma certa indiferença. Sua conduta acaba gerando indignação nos demais. Mersault não procura justificar seus atos ou até mesmo desculpá-los, pelo contrário age com naturalidade diante dos fatos cometidos. Podemos dizer que Mersault teve uma existência autêntica quando, racionalmente, procurou se libertar ao assassinar dois árabes? Viver para esta personagem não fazia mais sentido. Talvez esta atitude não tenha sido tão racional assim, mas de uma certa forma livrou-o de si mesmo. Embora a aceitação da morte (finitude) seja algo racional, há pontos conflitantes nesta obra para afirmarmos que esta personagem tenha sido estritamente racional, uma vez que Mersault não calculou os seus atos, apenas sentiu e viveu a seu modo, ou seja, não compartilhou sua existência com o outro.

Se o inocente deve sempre ser tratado como um criminoso marginal a ser combatido e exorcizado, a visão de mundo contida em *O estrangeiro* consagra essa fratura como universal e transcendente. Por isso, a morte passa a adquirir o sentido da liberdade e da libertação. "Tão perto da morte, mamãe deve ter-se sentido liberada e pronta a reviver tudo. Ninguém tinha o direito de chorar por

ela.' (...) Condenado, expiado, esvaziado de esperança, Mersault expõe-se à indiferença do mundo. Não era mais um estrangeiro, mas um homem universal, que não precisava mais da clemência dos homens. Camus/Mersault, mesmo outro, unidade indissolúvel, dialogia eterna, é o que o romance transmite em sua inteireza paradigmática. O resgate dessa unidade prevê, porém, um ato último, definitivo e fatal, que faz reaparecer a estrangeiridade que existe em cada um de nós, a cada tristeza e a cada alegria, nessa nau de insensatos que vive sob a tirania do outro e que caracteriza as desfigurações da contemporaneidade. (Carvalho,1997,p.150).

Acusado por muitos não pelo crime que cometera mas sim pela “frieza” demonstrada no velório de sua mãe, Mersault é condenado à morte. Essa estranheza diante da vida, ou melhor, da conduta humana revela o quanto o homem é um estrangeiro, estranho para si mesmo. “Para que tudo ficasse consumado, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muito público no dia da minha execução e que os espectadores me recebessem com gritos de ódio”. (Camus, 1982, p.298). Talvez, neste momento, quando esta personagem soube que iria morrer tenha sido o único instante em que desejou partilhar sua existência com o outro.

Outra obra que merece destaque é *Metamorfose*, de Franz Kafka. Gregor, um caixeiro viajante, protagonista do enredo, é um homem que ao acordar percebe que transformou-se em um inseto. A monstruosidade, no entanto, de ser um inseto não consiste na metamorfose em si, mas sim, de como este é tratado pela família (sociedade) ao perceber tal transfiguração.

Entretanto, mesmo reificado, não podemos deixar de atentar à sua

subjetividade. Ainda havia vida naquele corpo e Gregor Sansa procurava mostrá-la. Sua forma não é a mesma, antes um homem, agora um inseto. Mas, ao passar a ser um inseto Gregor se transformou totalmente? Até que ponto essa metamorfose liquidou com sua interioridade? Decerto, agora habitava outro corpo, mas somente o corpo mudara e é claro alguns hábitos.

O seu corpo não era mais o seu corpo, sua pele não era mais sua pele: o que restou então de Gregor? O seu desumanizar-se que agora se efetivava traduz a profunda inquietude do ser que sofria dia a dia este processo e, ao se transformar por completo em um inseto, acabou resgatando o sentido de sua existência.¹⁶

Gregor Samsa, portanto, no mais alto ponto de sua doença existencial, ao perder a condição humana, consegue fazer desta perda uma desesperada afirmação de humanidade. Sua metamorfose decorre sob o signo da contradição e da espada. Ela é, ao mesmo tempo, perdição e fome de salvação, silêncio e protesto, cumplicidade enlouquecida e denúncia viril. (Pellegrino, 1968, p.7)

Cansado e ferido, Gregor é assassinado, para alívio daqueles que o cercavam.

Não é nosso objetivo comparar essas duas obras, mesmo porque o universo que as cerca é distinto. Porém, tanto Mersault como Gregor conservaram

¹⁶ “O que é certo é que de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem. O que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento. Ela perturba o pensamento, mas constitui o único elemento de esperança que ele contém. Porém em nosso corpo o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo, e, por isso, compreendemos a razão pela qual Kafka chamava o ‘animal’ à tosse que irrompia das suas entranhas. Era o posto avançado da grande horda”. (Benjamin, 1985, p. 157-158).

suas vidas. Fartos, aquela existência (que ainda lhes pertencia) já não era mais efetivamente a sua, pois agora viviam sob o signo de uma outra forma de vida. No caso de Gregor, com todos os pesares que este novo corpo lhe causava, procurou um modo de continuar, de se adaptar à nova forma.

Não havia um mal que assolava o corpo de Mersault, como o caso de Gregor. Por outro lado, a indiferença – se é que realmente podemos ser tão categóricos assim com estas personagens – pode ser entendida como uma transgressão do habitual, do comum.

(...) Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens (...) Subjetivismo significa, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio e, por outro lado, impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana. (Sartre, 1984, p. 6).

Deste modo, assim como Mersault, Gregor também fez sua escolha. Mersault percebeu que a sua existência era de algum modo uma escolha. Não havia o que temer, uma vez que esta personagem escolheu conduzir sua existência sem estar atrelado a nenhuma crença. Diante disso, restava agora apenas continuar a viver, sem maiores expectativas. Se havia um projeto a seguir, este projeto rumava em direção a todos homens. Matar ou morrer: eis os pólos opostos em que se situava a personagem. Ao escolher matar, Mersault conheceu sentimentos que

muitos de nós jamais irão experimentar, pois (...) “ não podemos nunca escolher o mal: o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos.” (Sartre, 1984, p.7).

Se a escolha de Mersault foi de uma certa forma bruta aos nossos olhos, diferentemente de Gregor, os acontecimentos ocorridos nesta trama são atemporais. No caso de Gregor a história é outra, pois o próprio caráter desta obra nos reporta a um outro plano, que chega a ser irreal. Trata-se efetivamente de um processo de coisificação da personagem. A opção de Kafka deu-se por um processo de desconstrução biológica do homem, com a permanência de sua subjetividade.

Porém se por um lado podemos falar em escolha destas personagens, por outro lado, não podemos deixar de comentar sobre a influência do meio na vida das personagens, pois tanto Gregor como Mersault foram de certo modo vítimas das circunstâncias. Mersault, mesmo parecendo ser indiferente a tudo que lhe acontecia, de certa forma não o era, uma vez que a sua indiferença pode ser vista como uma negação da realidade existente.

Se as personagens foram em determinados momentos livres para escolher o caminho que iriam seguir, no entanto a que se considerar que esta liberdade não é determinante, pois o indivíduo nasce em uma sociedade e acaba sofrendo suas influências, isto é as condições materiais acabam interferindo na existência. Neste sentido, a liberdade de Mersault e Gregor Samsa é algo paradoxal: ao se transformar em um inseto (caso de Gregor), e ao matar como fez Mersault, foram atitudes extremas talvez, mas ocasionadas pelas próprias circunstâncias. Essas duas personagens no limite em que se encontravam tentaram a seu modo criar uma linha de fuga.



O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como os funcionários da justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka (...) nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir. O pai é quem pune, mas também quem acusa. (Benjamin, 1985, p.139-140).

Essa citação de Benjamin traduz o quanto na obra de Kafka a família exerce poder sobre a figura do filho. Este era o caso de Gregor que sustentava toda a família até o momento em que resolveu dar um basta neste processo transformando-se em um inseto. Esta metamorfose foi a porta de saída para Gregor Samsa libertar-se da situação em que se encontrava. Deste modo, podemos dizer que o processo de metamorfose vivenciado por Gregor não foi somente uma escolha, mas também foi a forma encontrada por esta personagem para liquidar com a situação pela qual estava passando, isto é acabar de vez com aquele tipo de relação no qual estava condenado a viver. Antes mesmo de ocorrer a metamorfose Gregor encontrava-se em uma situação desumana já não mais sentia, aquele corpo humano estava por demais mecanizado e era necessário mudar, sair daquela situação que era indesejável agora para ele. No entanto, quando encontra uma forma diferente, estranha para muitos não é capaz de se vê ainda, pois a metamorfose carrega traços do humano. Podemos perceber isto quando este se agarra no quadro, único objeto que permanece em seu quarto.



Kafka e Camus, de modos diferentes, tocaram no problema da subjetividade.

A referência a estas obras, neste momento, serve para apontar o quanto a noção de subjetividade é mais complexa do que supúnhamos. Para nós, definir a subjetividade como algo meramente biológico significa compartilhar uma visão reducionista, pois tal redução implica a exclusão da individualidade.

Até o presente momento, a análise das entrevistas com os palhaços sugere que, no caso da construção da personagem, a participação do sujeito no processo de criação parece ser fundamental. Podemos compreender melhor este fenômeno enfocando a trajetória de criação da personagem de alguns palhaços. Leonid Georgievich Engibarov, um célebre palhaço russo, descreve, na revista *Correio da Unesco*, como ocorreu a criação da sua personagem. Ele definiu a personalidade do seu palhaço de acordo com os seus próprios sentimentos e experiência.

Segundo ele,

Concebemos Lionia como um rapaz de 18-19 anos, cuja biografia não era muito diferente da minha. Como eu, ele nascera em Moscou. Mesmo sendo evidente sua origem oriental, não possui traços característicos muito marcantes. Esforçamo-nos para definir sua personalidade, o que amava e o que não amava, sua visão de mundo, seus gostos, suas tendências, em suma, tudo o que constituía sua individualidade. (Engibarov, 1988, p.17)

O palhaço Lionia dotou sua personagem com a espontaneidade de uma



criança e, desta forma, procurou brincar em cena, sem refletir sobre os seus atos. Aos poucos, a personagem começou a ter uma forma, até finalizar com a escolha da roupa adequada, que permitisse brincar e fazer malabarismos sem atrapalhar e, principalmente, sem perder a identidade de sua personagem.

Paulatinamente, ocorreu um amadurecimento de sua personagem. Entretanto, para que uma personagem amadureça é fundamental que o artista cresça espiritualmente. Saber fazer malabarismos, desenvolver somente o físico, atualmente, não é suficiente, pois "o artista deve, como dizem os tchecos, ser fabricado pelo homem". (Enguibarov, 1988, p.17).

Nesta entrevista podemos perceber como o processo de criação da personagem foi aos poucos se aprimorando. A busca da roupa adequada, a definição da maquiagem, além da própria espontaneidade do ator, que usou o lúdico para compor sua principal característica, foram fatores que se completaram para a constituição de uma forma e interagiram nestes momentos de criação. Durante todo o processo de criação ocorreu uma aproximação entre as características intrínsecas e subjetivas do artista com os tipos fixos dos palhaços circenses. A auto-organização pode ser entendida, aqui, como uma interação de elementos distintos (roupa, maquiagem, sujeito, etc.) que se organizaram entre si, buscando uma forma.

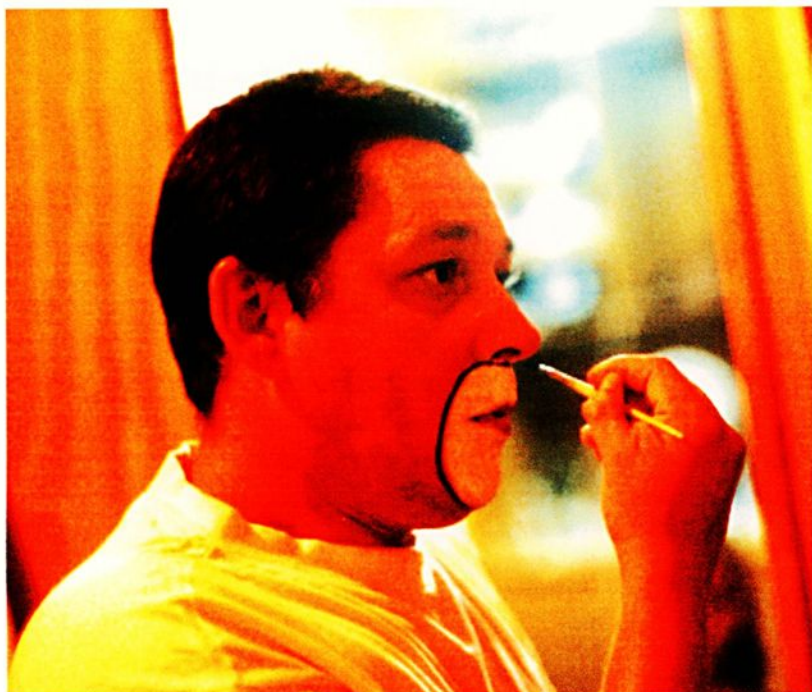
O palhaço Biribinha apercebeu-se do quanto o processo criativo, além de intuitivo, é experimental e causal :

(...) quando foi pra mim fazer mesmo o palhaço eu fiquei meia hora pra mais na frente do espelho. Fazia uma coisa não dava certo... Eu cheguei a me apaixonar

por mim mesmo. Eu gostei, o povo vai gostar também. Eu tenho que me amar, eu tenho que me conquistar. Então, daí modifiquei a voz também, comecei a afinar, por causa dos falsetes. É assim que eu cheguei.(...).¹⁷

Ao analisarmos a criação da personagem não podemos deixar de destacar a importância do sujeito neste processo. É preciso considerar a liberdade necessária para a composição da personagem, pois é nesse momento que o ator terá que se desnudar por completo, sentindo-se livre para experimentar e se conhecer, visando ultrapassar o seu próprio cotidiano e compor sua personagem.

¹⁷ Entrevista realizada com o palhaço Biribinha, do Circo di Monza, na cidade de Redentora (RS), em 31 de Janeiro de 1999.



Biribinha maquiando-se
Circo di Monza, Redentora/RS, 01/02/99
Foto: Kiko Roselli



Biribinha em *Tirar o leite da vaca*
Circo di Monza, Redentora/RS, 01/02/99
Foto: Kiko Roselli

II – O circo e sua história

Há dúvidas sobre a real origem da arte circense. Não sabemos onde ela nasceu, se foi nas praças de mercados, ou nos templos. A única certeza que temos é que este tipo de arte já se fazia presente nos primórdios da humanidade. (Buren, 1992, p.6).

Podemos dizer que existem duas vertentes que procuram explicar a origem da arte circense e do circo. Há quem diga que a arte circense provém dos jogos (olimpíadas) que aconteciam na Grécia e dos espetáculos realizados pelos gladiadores romanos. Nestes, as proezas acrobáticas eram realizadas com frequência pelos atletas da época, além de exposição de animais até então desconhecidos pelo público, que de uma certa forma simbolizava a coragem daqueles que o demonstravam.

Em Roma, os espetáculos circenses caracterizavam-se pelos duelos entre os gladiadores. Os combates entre homens e até mesmo feras levavam multidões aos anfiteatros romanos.

Em Roma e em todas as cidades, os espetáculos constituem o grande acontecimento, que em terra grega, são os concursos atléticos – os grandes (*isolympicoi, periodicoi*), os médios (*stephanitai*) aos quais acorrem todos os gregos e que propiciam também uma feira, e os pequenos (*themides*). São também as lutas de gladiadores, que os gregos ardorosamente plagiaram dos romanos. Atletas,

atores, cocheiros e gladiadores eram estrelas; o teatro ditava moda: o povo cantava as canções de sucesso que ouvira em cena. No espetáculo o prazer torna-se uma paixão cujo excesso os sábios reprovavam, como também o farão os cristãos: 'O teatro é lascívia, o Circo é excitação e a arena crueldade'. Crueldade dos próprios gladiadores, a seu ver: os gladiadores são voluntários ao assassinato e ao suicídio (e de fato eram todos voluntários, de outra forma o espetáculo seria medíocre). (Veyne, 1991, p.195)

Desta forma, o prazer que este espetáculo proporcionava não deve ser entendido como barbárie: era algo incorporado à vida social dos romanos. O clímax nesses combates entre os gladiadores estava no desfecho da luta. Aí residia a beleza do espetáculo, pois a espera para saber como iria terminar a luta, ou quem iria ganhar ou morrer, causava mais *frisson* do que a luta em si.

Embora aos nossos olhos essas lutas possam aparecer como algo aterrorizador, não devemos classificar a cultura greco-romana como perversa, uma vez que "(...) não se admitia o prazer de ver sofrer em sua generalidade e durante os combates reprovava-se quem visivelmente se deliciava com os massacres" (Veyne, 1991, p.196).

Entretanto, ao caracterizar a arte circense como proveniente das práticas romanas ou até mesmo oriunda da Grécia antiga e das Olimpíadas, incorre-se em um erro pois, de acordo com a historiadora Regina Horta Duarte,

...associar a prática grega ao formato circular do circo moderno redonda em impropriedade, (...) O circo do século XIX é um espaço delimitado pelas lonas e

no qual todo o espetáculo a ser compartilhado pelo público se passa no tablado centrado. Longe de desejarmos estabelecer uma origem ou uma continuidade, percebemos que aqui tudo é muito específico: a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistante dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra sociedade, o momento e os homens que o constituem. (Duarte, 1995, p.180).

Ao falarmos sobre a origem do espetáculo circense não podemos deixar de destacar os saltimbancos – esta é a segunda hipótese aceita por muitos como originária desta arte – que se apresentavam nas feiras: palhaços, equilibristas e acrobatas faziam dessa arte seu ganha-pão. Desde a Idade Média, desafiando até mesmo a Inquisição, esses artistas percorriam as feiras e as catedrais perpetuando uma forma de espetáculo que veio a ser reconhecida como “teatro de feira”.

O circo, na forma como é organizado e estruturado, com picadeiro, foi criado em Londres, no século XVIII, por Philip Astley, um sub-oficial da cavalaria inglesa. Foi este homem que reuniu trapezistas, palhaços, mágicos e cavaleiros em um mesmo picadeiro. Astley criou as convenções básicas desta forma artística que há vários séculos provoca risos, lágrimas, horrores, surpresa e espanto. Astley criou espetáculos basicamente com volteios de cavalos. Montados nos cavalos os acrobatas faziam as mais diversas evoluções. Desta forma, o espetáculo era basicamente formado por números que envolviam as pantomimas dos acrobatas



sobre cavalos. Neste sentido, a arte eqüestre, até então apresentada em espaço privado, migra para o espaço público. Isto proporcionou uma certa popularização desta arte, uma vez que, antes, somente a aristocracia tinha acesso a estes espetáculos. No entanto, a democratização dessa arte não excluiu de todo o seu caráter aristocrático, pois o cavalo era um animal de status social e, naquela época, era símbolo do poder:

De acordo com Peter Burke, este foi

o caso mais notável de comercialização da cultura popular (...) os elementos do circo, palhaços, acrobatas, etc. são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. (Burke, 1989, p.271)

Devido à revolução comercial que assolou a Europa no século XVIII, o processo mercantil até então realizado através de manufaturas, passou a ser industrializado. A figura daquele artesão que individualmente fabricava um objeto por vez praticamente deixou de existir. A sociedade se mostrou outra e, neste sentido, o processo de fabricação, consequentemente, também se transformou.

As transformações na esfera produtiva provocaram mudanças nas práticas culturais populares. As feiras perderam, gradativamente, sua importância, tendendo ao desaparecimento. Este esvaziamento colocou no desemprego um grande número de artistas ambulantes, saltimbancos, saltadores, acrobata, etc.

Todavia, o esmorecimento das feiras e da cultura popular das praças e ruas proporcionou, na realidade, uma transformação até então inimaginável. A cultura popular adequou-se aos novos tempos, criando modelos novos de manifestação, comerciais por excelência. As formas espontâneas de entretenimento popular foram se organizando comercialmente, com vistas aos novos espectadores, alçados agora à condição de compradores de espetáculo e de diversão. (Bolognesi, 2000, p.202)

Se, por um lado, os espetáculos apresentados eram basicamente eqüestres, pois o organizador dessa arte era um sub-oficial da cavalaria inglesa, como já dissemos e, nesse sentido, os números giravam em torno dos cavalos – símbolo da aristocracia –, por outro lado, tínhamos a presença dos saltimbancos, clowns, etc. que vieram fazer parte deste espetáculo. (Auguet, 1974, p.19) Os números realizados com os cavalos eram por demais rotineiros e não satisfaziam mais ao público, a não ser, é claro, o público burguês, que via neste universo simbólico uma forma de ascensão social. Diante disso, podemos dizer que o circo não era de todo aristocrático, pois a simples presença dos saltimbancos, errantes por natureza, aponta para uma arte também popular, uma vez que os artistas não escolhiam lugar para se apresentarem.

Essa questão é por demais ambígua, pois os números circenses daquele momento expressavam os anseios da burguesia. Neste sentido, todos os números em cena eram destinados somente para este público. Porém, quem realizava essas proezas eram os saltimbancos, os artistas de rua.

Assim, o espetáculo circense nascido no século XVIII tinha o cavalo (símbolo da aristocracia/poder) e os artistas mambembes realizando as mais

diversas proezas para agradar este público.

A união da arte equestre com os ambulantes que estavam com seus 'dias contados' nas feiras modificou a ordem militar. Houve um movimento contínuo de troca e transformações. No contexto da realidade comercial, o circo e seu espetáculo, por exemplo, vão desenvolver modos peculiares de manifestação que nada têm em comum com a origem aristocrática. Uma delas é o nomadismo, absolutamente avesso ao sedentarismo da nobreza, e que veio a ser a característica principal do circo. Outra, ainda, diz respeito à diversidade dos espetáculos circenses, contrariamente à rigidez dos gêneros de espetáculo que o século XVIII e sua estética cultuavam. (Bolognesi, 2000, p.206)

No que se refere à história do circo no Brasil, ela está atrelada à constituição das famílias, sendo conhecido como circo-família, pois eram famílias inteiras que se dedicavam a esta arte. Impulsionados pelos ciclos econômicos (café e borracha, principalmente), as famílias circenses se instalam no Brasil. Aos poucos elas foram se organizando e criando as companhias voltadas para esta arte.



Quando os circos foram montados, estavam formados os grupos familiares que os dirigiam. Os circenses denominam este processo de “circo dos tradicionais”, pois são estruturados por estas famílias. A relação de trabalho que se estabelece é tal que, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, a organização familiar é a base de sustentação do circo. (Silva, 1996, p.2)

Desta forma, todos da família, de alguma maneira, participavam do espetáculo, ora como artista, ora como vendedor de pipocas. A arte circense envolvia e absorvia a todos. Particularmente familiar, é possível dizer que o circo-família preservava uma certa tradição da arte circense, pois o saber armar a lona ou o como executar tal número era desde cedo ensinado.

Simultaneamente ao fazer doméstico, a mulher no circo desenvolvia outras habilidades: ela era preparada também para ser uma artista, pois as atividades corporais não eram exclusivas do corpo masculino.

O circo apresenta uma estética corporal que possibilita aos seus artistas um amplo conhecimento de suas possibilidades, de seu potencial artístico¹⁸. A educação circense enfatiza a atividade física, diferentemente da educação institucional que acaba nos aprisionando nos exercícios do espírito, impossibilitando, assim, de conhecer nossos limites corporais e ultrapassá-los.

Com as adaptações teatrais (o circo no Brasil manteve uma ligação estreita com o teatro), solidifica-se o assim chamado circo-teatro. Pelo que sabemos,

¹⁸ Vale ressaltar que a educação tradicional também faz parte do universo circense. Aliás, a ida para a escola de uma certa forma contribuiu para que esse saber, essa arte fosse aos poucos se rompendo. Em sua dissertação Ermínia nos diz que ao entrevistar o seu pai sobre o porquê foi retirada do circo e encaminhada para a escola, este disse o seguinte: ... “ não queríamos que vocês aprendessem nada no circo porque depois nós não conseguiríamos mais tirá-los de lá”. (Silva, 1996,

essa modalidade do circo em representar melodramas, fazer teatro, é uma característica do nosso circo.

Essa aproximação do circo com o teatro marcou as representações dos palhaços. Com as encenações de melodramas, o palhaço tornou-se o protagonista deste tipo de espetáculo, sendo a personagem central, uma vez que sempre estava em cena atuando das mais diversas maneiras, ora como palhaço, ora como um tipo cômico. Esta aproximação do circo com o teatro diferenciou o circo brasileiro dos circos europeus, pois a arte circense em nosso país, ao destacar o palhaço, mostrou-se genuína e singular¹⁹.

O circo no Brasil não deixa de ter atrações, digamos tropicalizadas.

Até o palhaço brasileiro desenvolveu características próprias, como falar muito, ao contrário do palhaço europeu do século XIX, sobretudo, que era mais de mímica. O nosso palhaço sempre foi muito conquistador e malandro. Seresteiro, tocador de violão, adorava cantar canções de duplo sentido. O humor brasileiro é cheio de picardia, muito picante. (Torres, 1998, p.31).

Diferentemente do que ocorreu na Europa, no Brasil o circo não primou pela apresentação de espetáculos equestres. As notícias que temos é que as manifestações do circo em nosso país aconteceram por volta do século XVIII,

p.3).

¹⁹ Os palhaços que atuam nos circos-teatros ao representar comédias ou dramas caracterizam-se diferentemente da personagem/palhaço, criando assim um tipo, uma outra personagem, que ora pode ser cômica ora dramática (na página 79 explicamos as razões dessa grafia personagem/palhaço).

tendo os ambulantes e ciganos como seus executantes e propagadores. No entanto, a desconfiança, para não dizer o preconceito, sempre pairou sobre os ciganos. Acusados de sumirem com as crianças do local em que se fixavam por determinado tempo, eles despertavam um certo pavor na população. Embora os ciganos possuísem estruturas, ou seja, características semelhantes às dos ambulantes circenses, a recepção por parte da população em relação aos ambulantes era bem diferente: eles eram aguardados ansiosamente.

Ao narrar a chegada desses artistas nas cidades compartilhamos a descrição de Regina Horta Duarte. De acordo com a autora, quando o circo se fixava em uma cidade esta parecia estar tomada pelo espírito dionisiaco, pela sua embriaguez.

Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, detonando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas. (Duarte, 1995, p.27)

Assim como o deus Dionísio é um estrangeiro, o circo também o é. Um deus e uma arte que não se limitam, não se fixam em um único lugar. Embora seja um deus helênico, Dionísio não deixa de ser um forasteiro, por princípio. Pertence aos que aceitam e celebram com ele a diversão. Espalha a alegria e o medo. Alguns o seguem, outros rejeitam-no. É essa imagem dionisiaca que temos a respeito do circo quando este “invade” uma cidade. Assim, como Dionísio, a única preocupação do

circo é proporcionar prazer e diversão.

O circo dizia ao que vinha: despertar a descontração e o riso e, para tanto, todos os artistas circenses mágicos, equilibristas, trapezistas, engolidores de fogo e principalmente o palhaço vestiam a máscara da alegria. A princípio o espetáculo era em sua maioria todo do palhaço. Podemos dizer que, em algumas companhias, ainda hoje o é. O sucesso do circo dependia do palhaço e, por isso, cada detalhe de sua personagem era escolhido a dedo. Sua roupa toda enfeitada, seus sapatos e sua maquiagem e fundamentalmente o seu nome artístico eram cuidadosamente construídos, pois todos esses fatores, além é claro da boa performance do palhaço, garantiam a presença do circo nas cidades. Sendo assim, cada circo ia construindo sua fama, fazendo-se conhecer. O espaço que o palhaço tinha era tamanho que geralmente o nome artístico deste era também o mesmo nome do circo, pois assim ficava mais fácil para o público reconhecer o circo que tanto esperava.

Mas o que aconteceu com todo este sucesso, todo o prazer que essas companhias e principalmente o palhaço despertavam no público? Onde estão os circos-teatros? É claro que são outros tempos, mesmo assim a pesquisa revelou que ainda existe esse tipo de circo em algum lugar do Brasil, especialmente no Sul do país.

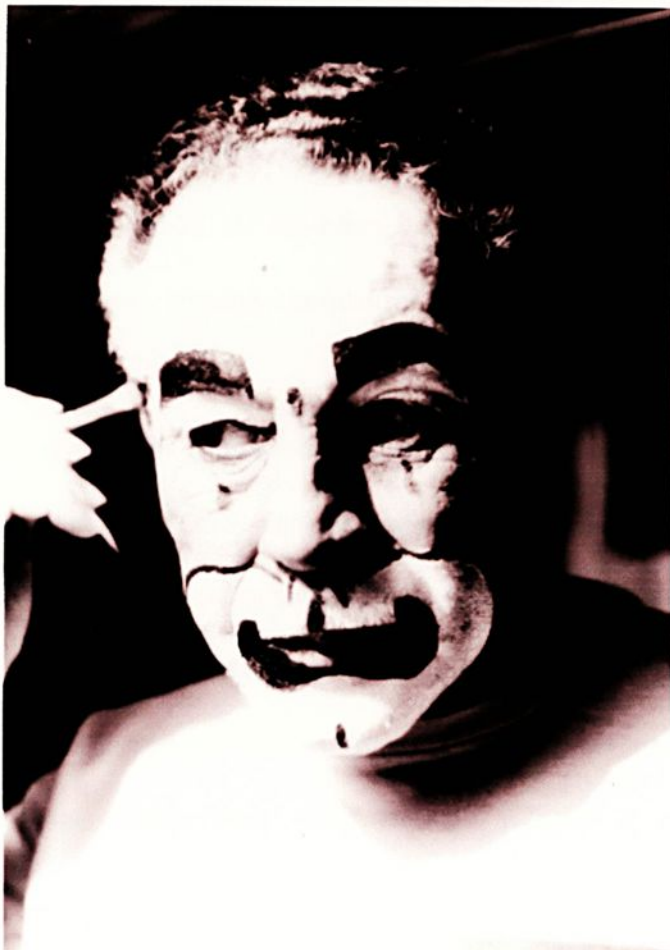
Nem mesmo com a invenção da televisão essa arte deixou de ser propagada. Embora alguns circenses atribuam parte do insucesso do circo a este veículo de comunicação, o circo continua sua travessia pelo mundo afora. O palhaço Piquito é decisivo ao descrever a transformação que o circo sofreu com o poder que a televisão exerceu e exerce sobre a consciência dos indivíduos, a ponto

de mudar o seu próprio lazer. Além de influenciar as relações humanas, a televisão modificou as próprias estruturas circenses, pois o picadeiro praticamente saiu de cenário para dar lugar ao palco.

(...) há alguns anos atrás o circo, quando não tinha televisão, chegava na praça e o primeiro espetáculo sempre era melhor. O que lotava mais era a estréia. Então, quando perdia a estréia, nossa senhora, perdeu a estréia. A estréia era o grande acontecimento esperado pelos circenses, pois a partir desta intuía como iria ser o resto da temporada. Aí com o decorrer do tempo, a televisão entrou no meio. Então, o que ocorria era o contrário. A estréia do circo numa praça, que não era conhecida, era o espetáculo mais fraco. Pode fazer a propaganda que quiser. A televisão mudou a rotina do espetáculo circense. Na televisão tem Os Trapalhões, tem A praça, tem outros programas cômicos, então é uma demanda dura, é difícil, porque a televisão prum palco de circo é uma diferença muito grande. Foi preciso acompanhar eles, mais ou menos (...) Antigamente, palhaço era no picadeiro de circo que tinha, hoje em dia nem picadeiro tem no circo, mudou tudo²⁰.

Mesmo com todo o potencial de difusão da televisão, o circo ainda continua existindo. Se muitas companhias encerraram suas atividades isso não ocorreu exclusivamente devido à televisão. A quebra da tradição, ao deixarem de transmitir a arte circense para membros jovens da família foi uns dos motivos que levaram à diminuição dos circos-teatros. Consequentemente, se o circo teve que de algum modo se adaptar à televisão esta, por sua vez, valeu-se de peculiaridades

²⁰ Piquito foi entrevistado na cidade de Ariranha/SP, em 21/03/98, no Circo Real.



Piquito maquiando-se
Circo Real, Ariranha/SP, 21/03/98
Foto: Kiko Roselli



Piquito em *O Macumbeiro*
Circo Real, Ariranha/SP, 21/03/98
Foto: Kiko Roselli

próprias do circo, a exemplo do melodrama incorporado pelas novelas.

O circo se modificou, ou melhor, os circenses passaram por um processo de desconstrução, de modificação da estrutura. Mas, de acordo com os dizeres desses artistas errantes, enquanto houver uma criança sorrindo haverá palhaço no circo.

As entrevistas analisadas demonstraram literalmente o quanto o palhaço brasileiro, ao criar sua personagem, é despojado. Em sua maioria descrevem sua personagem como alegre, escrachada, um moleque, etc. São essas as características descritas pelos palhaços visitados. O Clown, aquele de cara branca e com gestos delicados, não existe mais em nossos circos. Podemos dizer que o palhaço brasileiro mesclou algumas características deste palhaço (Clown) e criou a sua própria personagem.

Mesmo com a diminuição dos circos pequenos, a arte de fazer rir continua. Se nos grandes circos o palhaço não é mais o protagonista de todo o espetáculo, pois nos dizeres dos circenses a função deste é “tapar buracos”, ou seja, distrair o público enquanto outro número está sendo preparado, é nos circos pequenos que esta personagem pode desenvolver todas as suas potencialidades artísticas.



O circo e o teatro

Quais as diferenças entre o circo e o teatro? Onde residem as semelhanças entre essas artes?

A diferença começa pelo próprio espaço cênico, longe de grandes salas tradicionais. O circo se apresenta em qualquer terreno que dê para armar sua lona, na maioria das vezes na periferia. Aliás, ali está o seu público (estamos aqui nos referindo aos circos-pequenos) barulhento e participativo, um público “marginal”.²¹

Diferentemente do teatro, a arena circular do circo, além de exigir uma atuação mais exagerada, permite uma certa descontração do ator, o que não acontece no teatro, pois a própria disposição do público diante do ator, a espera passiva e o desencadeamento da ação acabam por reter muitas das atitudes e expressões que poderiam ocorrer de uma forma mais livre. Por outro lado, perde-se muito da representação de comédias ou dramas realizadas no picadeiro, uma vez que não há uma delimitação do espaço, como ocorreria se estivesse em um palco (isso sem falar no barulho causado pelos vendedores de pipoca e da própria interferência da platéia ruidosa).

²¹O termo marginal aqui atribuído ao público circense não deve ser entendido como pejorativo. Quando usamos esse conceito para classificar esse público e essa arte estamos fazendo alusão ao próprio espaço e posição que esta platéia ocupa e que lhe é dado, ficando assim sempre à margem da sociedade, fora do perímetro urbano. Em sua obra *Iniciação à Comédia*, Vilma Arêas comenta como o cômico foi classificado por muitos como uma arte marginal, indigna de atitudes nobres. “(...) não há como discordar de alguns críticos contemporâneos quando observam que o cômico, de uma maneira geral, foi sempre confinado num âmbito marginal, apartado do que se considera as mais válidas manifestações do homem e de suas facies mais verdadeiras”. (Arêas, 1990, p.24) Ora, de acordo com a definição de Aristóteles na *Poética*: “a Comédia é (...) imitação de homens inferiores (...) é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter” (...) (Aristóteles, 1973, p.447). No entanto, ao nosso ver a comédia tem um caráter muito mais satírico e revelador do que a tragédia que se prendia a valores morais.



A disposição das cadeiras e arquibancadas circenses trazia o estabelecimento de relações bastante diversas, dos espectadores entre si e entre estes e o próprio palco. Uma vez que as pessoas se dispunham circularmente, tornava-se impossível para a platéia esquecer-se de si mesma. Mais do que uma impossibilidade, esse era um traço específico do circo: mesmo que as luzes se concentrassem no palco e nos números apresentados, os vultos dos espectadores, assentados uns em frente aos outros, sempre faziam parte do campo de visão, seja onde for que estivessem localizados. (Duarte, 1995, p.182).

De certa forma, a interferência do público circense no espetáculo já é esperada. O próprio espaço circular permite que a platéia se manifeste. Calorosa e inquieta, essa é a platéia do circo. Poderíamos dizer que na arte circense não existe um único protagonista, pois até mesmo a platéia entra em cena; impossível de ser esquecida pelos atores circenses, tanto os seus aplausos como as suas vaias se prolongam por todo o espetáculo.

Enfrentar esse público circense e conseguir tirar vantagem, ou seja, reverter a situação indesejada a seu favor é um desafio para o palhaço. Nisso reside muitas vezes a preferência de alguns palhaços pelo público do teatro, tal como afirma Piquito.



(...) eu gosto da platéia do teatro, platéia fina. É bom trabalhar, é gostoso trabalhar. Mas, tudo bem: eu consegui um nível que atinge os dois. Atinge a alta, atinge a média e a baixa também. Inclusive, até criança também²².

Se, no circo, o público participa a todo momento, no teatro a presença da platéia é silenciosa. A própria arquitetura das salas, o espaço delimitado do palco e a “quarta parede”, que separa o palco da platéia, que por si provoca um certo distanciamento (uma separação), acaba coibindo a participação do público²³.

Drama, preferencialmente comédia, esses são os textos levados pelos palhaços no circo-teatro. Temas simples, geralmente relacionados ao cotidiano, as comédias são as meninas dos olhos deste público que vai para o circo com intuito de dar boas gargalhadas com as habilidades do palhaço. O palhaço Piquito expõe o gosto do público circense nos seguintes termos:

²² Entrevista realizada com Osmar do Santos (Piquito), na cidade de Embaúba-SP, a 03 de abril de 1998.

²³ De acordo com o dicionário de teatro quarta parede: “é parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede. Molière, no Improviso de Versalhes, já se perguntava ‘se a quarta parede invisível não dissimula uma multidão que nos observa’ e Diderot reconhecia sua realidade: Seja compondo, seja interpretando, pensem também no espectador como se ele não existisse. Imaginem, na beira do palco, uma grande parede que os separa da platéia; atuem como se o pano levantasse (Sobre a Poesia Dramática, 1758, XI: 66). O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre o palco e a platéia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou força a participação do público. Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre o palco e a platéia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão apartados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante denegação”. (Pavis, 1999, p.315-316).

(...) a plateia de circo não suporta mais o drama, compreende? Então, se aparece uma pessoa que faz uma cena de chorar, eles caem em cima, não deixa, eles não querem chorar e vaia. “Eu não gosto de drama. O que o senhor vai fazer?” “Hoje, eu faço um médico, um doutor!” “Então, eu não vou, não!” “O que o senhor vai fazer hoje?” “Hoje, o papel de um bêbado.” “É gozado?” “É.” “Ahl, hoje eu vou.”

Longe das representações dramáticas encenadas nas salas teatrais, o teatro que era apresentado nos circos versava sobre o melodramático, um estilo que seduzia este público. Com um enredo inusitado, as peças encenadas no picadeiro fugiam dos padrões teatrais, sem a preocupação de reproduzir o real. No circo tudo se torna possível.

Um exemplo típico é o drama famoso no meio circense, *O Céu Uniu Dois Corações*, de Antenor Pimenta. Nesta peça podemos observar o descompromisso que o circo possui com a realidade. Ao final do drama, os protagonistas da história, um casal apaixonado, que morre no desenrolar da trama, surge no palco em meio a nuvens, dentro de um coração, ao som da marcha nupcial. Separados pela desventura do destino, o casal se une após a morte. (Magnani, 1994, p.85)

Descompromissados com uma “verdade” anterior, o circo e o melodrama levavam a seu público a intensidade do prazer experimentado naqueles momentos em que se mesclavam sensações de tensão, espera, perigo, morte, vida, alegria e emoção. A importância de tudo não residia no espelhamento, de forma verossímil e racional, de uma realidade dada. Pelo contrário, cada número

e cada reviravolta na intriga do melodrama valiam pelo seu momento. A falta de intenções intelectuais não é, aqui, um defeito ou uma ausência, mas uma característica muito específica do predomínio de uma lógica diferente, em que a vivência de certas coisas não se pode dar através de um esforço de racionalização. (Duarte, 1995, p.226)

Exageros na caracterização e uso abusivo de pantomimas, era desta forma que as personagens se apresentavam. Com uma narrativa simples, o melodrama era composto por algumas personagens já definidas. Em geral, havia um bandido, a mocinha (jovem donzela), um rapaz e o bobo (palhaço), que aparecia para dar uma quebrada nos momentos mais dramáticos das cenas. Essa era a estrutura do melodrama. Basicamente com essas personagens se construíam os enredos.

Se, no teatro, o convencionalismo e a verossimilhança predominavam, no circo essas regras não se configuravam. Este se mostrava como um mundo às avessas, ou seja, um mundo próprio particular de se fazer arte, contrário aos modelos teatrais existentes.

Me parece que a diferença entre o ator que interpreta o papel de Hamlet e o que atua como Clown consiste somente em que representam distintas peças dramáticas. Tudo o mais – a atitude, o material cênico, a veracidade dos sentimentos e a compreensão do papel – é, pouco mais ou menos, igual. (Enguibárov, 1975, p.102)



Tal comparação é meio equivocada. A diferença não reside somente nas peças dramáticas, pelo menos no que diz respeito ao material cênico, pois o circo não dispõe de grandes cenários. Seus recursos são escassos e não há nesta arte a preocupação exagerada com a iluminação ou qualquer outro material que possibilite a verossimilhança²⁴. O teatro naturalista dispõe destes recursos e os explora a fim de tornar a representação próxima dos parâmetros reais²⁵.

A grande diferença dessas artes está na linguagem utilizada, como também na própria forma. O circo não cria artifícios.

²⁴ “Ao contrário do teatro, cujo intuito é a reprodução do real, a única realidade do circo é a ilusão (...) ilusão que vale por si mesma, que não se disfarça nem se despreza, pois sem se pretender como um simulacro totalmente descompromissado com semelhanças em relação a uma suposta Idéia ou Essência”. (Duarte, 1995, p.183)

²⁵ “O teatro naturalista (entende-se teatro de Stanislávski) vê no rosto o principal meio de expressão do ator, negligenciando todos os outros. Ignora os encantos da plasticidade e não exige de seus atores um treinamento corporal. Quando criou uma escola, esqueceu que a cultura física deveria ser ali a matéria principal de ensino.” (Aslan, 1974, p.71)

O circo pode criar espetáculos, mas nunca se transforma em teatro. O circo deve evitar de qualquer maneira o enclausuramento da ação, a excessiva prolixidade da imagem, o habitual, tudo em que se encerra o perigo de reduzir a sintetização. Diríamos que o circo salvaguarda a inviolabilidade da força de sintetização que foi legada ao teatro. Enquanto o teatro procura às vezes mascarar sua arte cênica, sua "teatralidade", com a natureza, o vigor e o realismo, o circo não oculta nunca nada que é a própria arte. (Ojłópkov, 1975, p. 292)

Não há, no circo, uma preocupação em estabelecer um elo entre o que se representa e a realidade. O próprio ator circense, em especial o palhaço, utiliza-se de recursos corporais, além da pantomima, que o ator dramático raríssimas vezes explora, embora atualmente os atores teatrais tenham se despertado para isso. Isto é, olharam para essa arte, para esse fazer artístico tão renegado outrora²⁶.

Vários são os pontos divergentes entre o circo e o teatro, a começar pelo nomadismo do circo, o próprio espaço físico adotado por este (que se apresenta sob uma lona), além dos espetáculos que transpõem os limites humanos. Já o teatro (com raras exceções, como o teatro de rua, que busca uma forma alternativa de se apresentar), de uma certa forma ainda está atrelado a um fazer artístico diríamos tradicional.

De acordo com Ojłópkov, uma das aproximações entre o teatro e o circo consiste em que estas artes expõem a vida ao aproximar-se com tal maestria da morte.

²⁶ Vale ressaltar que atualmente existem companhias teatrais que utilizam práticas próprias da arte circense.



Não esqueçamos que também os artistas geniais – Shakespeare, Dante, Goethe – sempre utilizam a assombrosa força do contraste entre superior e o inferior. A morte e o riso. E nisto residem assim mesmo os profundos e seculares pontos de contato do circo com o teatro. (Ojilópkov, 1975, p.292)

Embora o teatro trabalhe com essas dualidades vida e morte (riso/morte) e esse seja uns dos aspectos que ligam essas duas artes, como já dissemos acima, vale ressaltar que é no espetáculo circense que a morte se faz como uma possibilidade efetiva, especialmente na figura do acrobata, mas também na representação grotesca do palhaço. Muito embora o risco de que algo de errado ocorra seja mínimo, há sempre a espera pelo acidente, no olhar espantado do público.



(...) há na base da grande maioria dos gestos e truques tradicionais, uma representação mais ou menos nítida dos três atos essenciais da vida do corpo grotesco: o ato carnal, a agonia – expiação (na sua expressão grotesca e cômica: língua esticada, olhos absurdamente exorbitados, asfixia, estertores, etc.) e o parto. Muitas vezes, aliás, esses três atos transformam-se um no outro, fundem-se na medida em que seus sintomas e manifestações aparentes são idênticos (esforços, tensão, olhos exorbitados, suor, sobressaltos dos membros, etc.). Trata-se de uma representação cômica original da morte – ressurreição, apresentada pelo próprio corpo, que cai sem cessar no tumulto para elevar-se acima do nível da terra, move-se sem parar de baixo para cima (número habitual do palhaço que finge de morto para ressuscitar de maneira imprevista). (Bakhtin, 1987, p. 310).

As alusões que fizemos à morte do acrobata e à morte do palhaço encenada no circo não possuem o mesmo significado, pois uma coisa é representar situações, utilizando-se do cômico e do grotesco, simulando a própria morte, como o palhaço faz o tempo todo; outra coisa, bem diferente, é o caso do acrobata que, se porventura vier a falhar no salto, poderá morrer. Seus movimentos devem ser precisos para que nada dê errado. Aqui, tudo é bem treinado, diferentemente do palhaço que simula e improvisa a todo momento, pois este está representando.

O circo almeja proporcionar ao seu público uma celebração da alegria e do divertimento. Porém, “qual espetáculo dentro da história combina tanta emoção diversa, e faz suceder o riso e o arrepio da morte”? (Auguet, 1974, p.7). Ao que tudo indica, o circo é o único espetáculo que desperta emoções tão contraditórias em seu público. Riso e morte, sentimentos e situações distintas estão presentes no

espetáculo circense, que atraem e despertam a curiosidade do público.

Públicos distintos, gostos diferentes. Às vezes, o que atrai em um público e provoca graça, em outro causa estranhamento, até mesmo hostilidade. O palhaço Foottit e o palhaço Chocolat passaram por coisa semelhante.

Segundo Fabbri,

Um outro exemplo, talvez ainda mais característico deste gênero de reações, nos é dado pela experiência de Foottit, que professava justamente, que a qualidade essencial para o Clown é de ser observador. Ele apresentava, com Chocolat, que era um negro, entradas nas quais “ele tirava o sarro”, aterrorizava e reduzia a nada seu parceiro. A mais conhecida era a da Estrada de Ferro (Asnières) na qual, Foottit, promovido a chefe de trem, após ter espancado com golpes o pobre Chocolat, o deixava semi-morto sobre o cais, no momento da partida, tudo isso porque este cliente insólito tinha a infelicidade de viajar na terceira classe. Ora, Foottit e Chocolat que tinham conseguido com esse *sketch* um franco sucesso no Nouveau Cirque, que era na época um lugar muito mundano, freqüentado por toda Paris, conheceram um semi-fracasso nos circos de bairro. É possível, ao contrário do que aconteceu com Grock, que o público desses circos mais populares não tenha estado sempre apto a compreender um cômico de essência às vezes sutil, (“você não tem dinheiro, portanto, você não tem sede”, dizia Foottit ao Chocolat). Mas a razão profunda deve ser procurada em outro lugar. Este público era sensível demais à injustiça para dela rir. Ele se identificava com Chocolat que, nessa entrada, Foottit acolhia de maneira reveladora pela interpretação ameaçadora: “Que classe!” E se identificando com ele, o público não podia senão lastimá-lo. (Fabbri, 1982, p.156)



Dizer que o público do bairro, da periferia, é mais sensível consistiria talvez em uma generalização despropositada. Mas a identificação com a situação do palhaço Chocolat, negro e miserável, provocou uma reação contrária do outro público, que não gerou o riso conciliador. O caráter miserável da personagem e a situação a que foi exposta não deu motivo de riso para esse público que se viu na pele da personagem do palhaço Chocolat.

De acordo com Bergson, a sensibilidade é inimiga do riso. Para que o riso aconteça é necessário um certo distanciamento da emoção, pois sensibilidade e riso não andam juntos. (Bergson, 1980, p.12). Diante disso, talvez possamos entender porque o público menos desfavorecido economicamente se apiedou do palhaço Chocolat, a tal ponto que a situação explorada em cena não foi nada cômica; pelo contrário, causou uma certa repugnância a esse tipo de brincadeira no palco.

Estar atento ao seu público é fundamental para qualquer ator, seja dramático, ou comediante. Ser observador é essencial para um bom palhaço. A experiência, a intuição e a sensibilidade ajudam muito para não cometer delírios em cena, como este mencionado acima. Perceber o desejo do público e conhecer o seu contexto é um dos meios para proporcionar uma noite divertida e não catastrófica para a platéia.

Conhecer a praça em que o circo está armado é um começo para tornar o espetáculo engraçado pois, como já dissemos, nesta arte, ao contrário do teatro que já tem definido quem são os atores e quem é o público, no circo esse critério é um pouco diferente. O desejo do público é participar deste universo. Desta forma,

nada mais inteligente do que conhecer quem são as “personagens” mais ilustres ou aquelas que se destacam mais no bairro ou cidade e, desse modo, explorar essa irreverência no espetáculo.

Essa proximidade do circo com o seu público é uma característica particular desta arte. Justamente por ser uma arte não muito bem vista e aceita (algumas cidades até impedem a entrada do circo), essa relação com a vizinhança é uma forma de segurar sua permanência no local escolhido, como também, de garantir a presença da platéia no circo. Já no teatro as relações que permeiam os atores e o público circulam por outro universo. No teatro não há preocupação em estabelecer um elo mais próximo com a platéia. É claro que é necessário agradar ao público para que a peça continue em cartaz. Entretanto, isto ocorre somente no âmbito da boa representação dos atores e da escolha do texto.

A citação abaixo traduz, de forma peculiar, a proximidade existente entre a platéia circense e essa significativa arte que é o circo.

- Que se diz ao público que se vê pela última vez?
- Ao público, querido Mimile, se diz: Adeus!
- Não, Boulicot, jamais se diz adeus ao público; diz-se até outro dia. (Correio da Unesco, 1998, p.41)

III – Ser palhaço

“O palhaço é a forma ridícula da vida, do homem, da personalidade”.

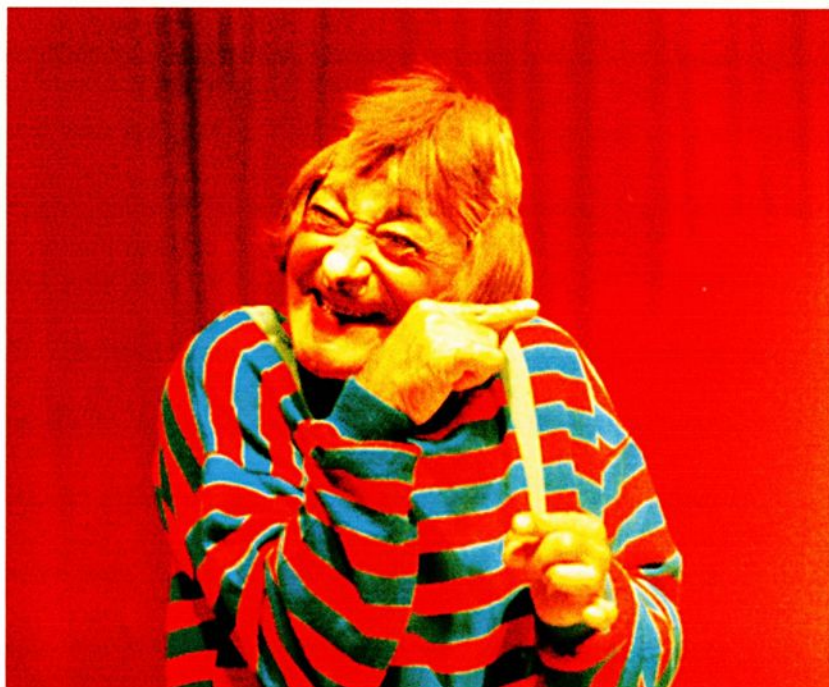
Charlequito²⁷

Augusto, o idiota, surgiu quando Tom Belling, um cavaleiro inglês, cai no meio da pista de um circo²⁸. Ao perceber que a queda foi causada por sua embriaguez, o público não se conteve e esboçou toda a sua alegria diante do seu ar bobalhão e seu nariz vermelho. Neste momento, Tom Belling construiu sua personagem, desta vez enfatizando o ridículo, vestindo-se de forma grotesca e explorando ainda mais a confusão que havia feito na noite anterior. No entanto, agora, soube exagerar e aproveitar o que antes havia sido um simples acaso. Consciente do que o público gostava, explorou ao máximo todos os recursos para suscitar o riso. Nasceu, nesse momento, o tipo Augusto.

Curiosamente, ser palhaço não foi uma escolha dos muitos dos entrevistados. Na maioria das vezes tiveram que “pintar a cara” para substituir algum palhaço que faleceu ou foi embora. E, como no circo-teatro o fundamental é

²⁷ Entrevista realizada no dia 26 de abril, na cidade de Marília no circo Beto Carreiro, com Manuel Naum Monteiro, palhaço Charlequito.

²⁸ A despeito da origem da palavra Augusto: “Tanto Toni como Augusto derivam do apelido e nome do palhaço que exercia a função na dupla. Tony, por exemplo era apelido do famoso palhaço ‘Antony’. (Fonseca, 1979, p.21). Augusto, era como o público gritava ao ver o palhaço caindo no picadeiro, ou seja, uma expressão de alegria manifestada pela platéia que acabou designando o nome artístico do palhaço.



Charlequito em *O atirador de facas*
 Circo Beto Carrero, Marília/SP, 25/04/98
 Foto: Kiko Roselli



Charlequito, com dedo inchado, e Cremoso, em *Jogos de malabares*
 Circo Beto Carrero, Marília/SP, 25/04/98
 Foto: Kiko Roselli

o palhaço, o jeito é deixar a timidez de lado e construir sua personagem. Maquiagem exagerada, movimentação grotesca, roupas extravagantes, etc.: eis o palhaço, aquele que desperta o riso e o medo. Difícil de passar despercebido. Parte integrante do circo, ou melhor, nascido com o circo, já na tenra idade foi para o palco, mesmo sem saber falar, pois uma vez no circo, cedo ou tarde, o palco seria seu destino.

A vida ambulante fascinou e arrastou consigo muita gente, desde o primeiro palhaço negro que incorporou a representação de comédias e dramas em seu circo, criando assim o circo-teatro. Benjamin de Oliveira teve que dar saltos e fazer acrobacias para mostrar que não era escravo fugitivo, mas sim um artista. Outro que resolveu ir atrás do circo foi o filho de Floriano Peixoto, o Florianinho, que se encantou com uma trapezista. (Torres, 1998, p.24). A história não termina aí. Ainda hoje, relendo as entrevistas que temos, encontramos palhaços que se apaixonaram por essa arte e resolveram ir atrás do circo. Aliás, essa história é mais comum do que se imagina. O palhaço Paçoca é um desses:

(...) não fui pra assistir o espetáculo do circo, eu fui ajudar uma senhora lá que me pediu pra carregar água, que não tinha água encanada lá no circo Stankovitch. Eu falei pra ela: “tudo bem, eu posso carregar pra senhora.” Ela me convidou pra vender balas pra ela no espetáculo à noite. Daí, já saí de minha cidade. Ela me convidou pra ir pra outra cidade, pra ir vender balas lá pra ela. Voltei pra casa depois de dois anos ²⁹.

Há várias histórias construídas a partir do palhaço, principalmente no

²⁹ Entrevista realizada no dia 23 de maio de 1998, na cidade de Barretos (SP), no circo Spacial, com

que diz respeito a toda essa alegria, esse brincar constante no palco. Uma delas é que por detrás da máscara existe um homem triste e profundamente desiludido. Seu sorriso juvenil seria apenas aparente. A máscara, além de fazer parte da caracterização da personagem, seria um subterfúgio para escamotear uma certa tristeza no olhar. No palco, um ser alegre por excelência; fora dele, triste por condição³⁰. Eis alguns exemplos dessas histórias :

Augusto Duarte, o célebre artista que agitou as platéias mineiras na década de 1880 e a quem se atribuía um passado triste, marcado por uma grande desilusão no amor. Truão impagável, espirituoso, realizador das mais hilariantes e bufas pantomimas, vivia, fora do palco, triste e desgostosamente. (Duarte, 1995, p.198).

Antonio Quintino da Silva, o palhaço Paçoca.

³⁰"As fantasias construídas em torno da figura do 'clown' parecem ter sido extremamente marcantes entre os homens do século XIX. Vários artistas, atuantes em diversas áreas como literatura, pintura e teatro, manifestaram, através de suas obras, a atribuição de um caráter trágico aos palhaços e saltimbancos. Nessa sensibilidade à condição do 'clown', presente em poesias, romances e quadros, manifestava-se um sentimento de identificação dos diferentes artistas com a figura carismática do circense". (Duarte, 1995, p.106).



Como vemos, esta alegria transmitida nos palcos nem sempre condiz com o estado de espírito de quem a interpreta. Às vezes essa alegria é exclusiva da personagem. O palhaço Arrelia foi um dos muitos que tiveram que ir para o palco e fazer palhaçadas mesmo estando profundamente triste. Em sua entrevista, o Senhor Wilson (palhaço Gira-Gira), realizada em Bauru nos dias 1-2 de agosto de 1997, relata esta história a respeito do ocorrido com o palhaço Arrelia:

(...) muitas vezes você tá ali doente. Você entra no picadeiro, aquele público não quer saber seu estado emocional, seu estado de saúde. Ele quer saber é de você fazer eles rirem. Eles foram ali para assistir o palhaço e querem rir. Agora, o palhaço sabe o quanto ele está sofrendo pra fazer o espectador rir. Muitas vezes, isto é um fato até verídico, que veio do palhaço Arrelia, que fez até alguns versos contando essa história. Ele, na sua mocidade... ele interpreta isso e contava aos seus espectadores. Foi o dia em que estava se maquiando, quando chegou um telegrama dizendo do falecimento da mãe dele. O espetáculo não podia parar. O povo pagou, está lá dentro do circo, e o palhaço recebe uma notícia dessa... Agora você precisa ver o estado da alma: arrasou completamente em saber que ele tem que fazer o público rir, com sua alma triste, doente, em saber que sua mãe estava morta. Ele fez uns versos, e eu faço questão de dizer – deixo gravado:

*O circo estava repleto, e o que havia de seletos lá da vila a gente via
Bilhetinho contente, muito alegre, sorridente ao povo todo atendia
O povo com voz sonora diz: Sem demora, cena ao palhaço, venha ele pandegar!
E o pobre palhaço saiu do seu camarim e entrou na arena para trabalhar
E o povo gritava: cena ao palhaço!
E ele fazendo rir e chorando por cima da pintura do seu rosto
feliz ele sentiu-se quando terminou o espetáculo, no seu camarim escuro, naquela barraca
escura
maldizendo a sua desventura! Foi quando ele pode à vontade chorar pela morte da sua mãe.*

Esse é um dos dissabores da profissão. Ter de fingir que está contente quando sente dor. É claro que estas histórias que permeiam esta figura tão inusitada não condizem com as diversas realidades dos palhaços: esta é só mais uma das inúmeras lendas que fazem parte do mundo circense.

Há tempos atrás, a chegada do circo na cidade era anunciada pelo palhaço, que saía pelas ruas cantando e fazendo piadas jocosas atraindo o público para a estréia. O espetáculo circense começava aí. Andando sobre uma perna-de-pau, essa figura era o grande destaque do desfile do circo na cidade. De seu bom desempenho dependia o sucesso do circo na praça.³¹

Cartazes; canções com a famosa brincadeira “e o palhaço o que é ? ladrão de muié!”; preços especiais para crianças e mulheres; etc. – a festa estava armada. Após essa chamada, restava esperar o público que escolhia a sua “fantasia” para ir ao circo. Não era só o circo, ou melhor, o palhaço que se arrumava para esperar o público: a platéia também se enfeitava para ir ao circo, escolhendo a melhor roupa. Ir ao circo não se resumia apenas em assistir ao espetáculo: este espaço mágico também era um lugar de encontro, de paquera. (Camargo, 1998, p.31). Neste sentido, olhar para o espelho e escolher o traje adequado não era algo exclusivo do palhaço. O público também passava por este ritual.

No picadeiro, junto com o seu partner (também chamado de escada), o palhaço se apresentava. Mas qual a origem dessa personagem?

³¹ Praça é o termo utilizado no meio circense para caracterizar o local onde o circo está armado.



Oriundo do circo equestre, criado por Philip Astley (1742-1814), o Clown, palhaço de picadeiro, figura mímica e elástica, cuja maquiagem do rosto é toda branca, procurava em cena fazer uma caricatura do cavaleiro, imitando estupidamente suas proezas. (Auguet, 1974, p.39).

Com gestos delicados, essa figura cômica (Clown) representava ao lado de Augusto. Por sua vez, o Augusto atuava de forma simples sem a ostentação do Clown, ingênuo, irreverente, alegre e na maioria das vezes atrapalhado. Esta personagem tem o poder de ridicularizar qualquer situação e qualquer um, sem ser penalizado.

Esse tipo todo atrapalhado, esteticamente deformado, grosseiro e ridículo, é oposto ao Clown Branco. Com gestos finos e elásticos, rosto branco com alguns contornos preto ou vermelho, o Clown Branco por si já aponta para algo uniforme, certo e puro. A brancura do seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, o Clown Branco em cena ridiculariza o Augusto. Sua tarefa consiste em manipular e explorar o seu parceiro. Com sua inteligência, cria artifícios envolvendo o Augusto nas diversas enroscadas. Aliás, esta é a sua tarefa: armar, inventar as mais diversas artimanhas em cima desta personagem. O Clown cria situações e o Augusto executa-as de forma toda atrapalhada, como deve ser um bom palhaço. Isso tudo se dá com muita pancadaria, tropeços e coisas do gênero. No entanto, em meio a toda essa bagunça e desencontros o Augusto acaba se saindo bem.

Em cena, o pobre Augusto representa nitidamente o expoente do andarilho, do marginal: aquele que não se ajustou, não se integrou às regras da



sociedade. Sua roupa, sua maquiagem, seus gestos denotam uma certa despreocupação em seguir normas, ou mesmo se ajustar aos padrões vigentes. Até a caracterização do Augusto, ao contrário do Clown Branco que está sempre alinhado, deve ser despreziosa. Se o Clown Branco é puro charme, o Augusto é desleixado. Mas, será mesmo que o Augusto é o expoente da miséria? Não será o Augusto uma personagem que rompeu com todas as normas vigentes e, portanto está longe de se encaixar nesta ou naquela conduta?

De acordo com Fabbri,

O Augusto se impõe a partir de 1880 , em uma sociedade onde, justamente, o espectro da miséria começa a se afastar, pelo menos estaticamente. O esfarrapado não faz mais parte do cotidiano, dessa tragédia permanente que a humanidade, durante séculos, teve sob seus olhos. Pode-se começar a rir disso. O que não era o caso nos séculos anteriores. Nenhum traço de cômico no traje dos saltimbancos do século XVII. Ao contrário, os penachos e mesmo o brilho são admissíveis neste domínio, é uma constante nas feiras. Poder-se-ia objetar que as roupas de Arlequim eram, originalmente, costuradas de farrapos, se a tradição que relata é exata. Mas, justamente, essa roupa se estilizou rapidamente a ponto de se tornar o contrário do que ele era : uma obra prima de estetismo sensual. (Fabbri, 1982, p.154).

Se partimos do contexto histórico perceberemos que o surgimento do Augusto acontece em um momento em que a sociedade industrial procurava padronizar o indivíduo, criando mecanismos que o adequassem a uma sociedade tecnicista, pois a marginalidade nesta sociedade não cabia mais. Desta forma, o

Augusto revela-se como o homem que não se encaixou nessa sociedade. Marginal por excelência, ele está à mercê de qualquer conduta pré-estabelecida. Com seu ar bobalhão e o nariz vermelho o Augusto demonstra ser incapaz de realizar as tarefas mais comuns. Aliás, este é uns dos motivos do riso ocasionado por ele, pois tudo o que faz, o faz de forma disforme.

Seu descompromisso, sua forma de vestir-se e comportar-se revelam o seu desapego a qualquer padrão e/ou conduta estabelecidos pela sociedade, ao contrário do Clown Branco, para quem tudo é ordem e fineza.

O Augusto, embora seja um cômico por natureza, não deixa de retratar a miséria de sua personagem. Ele faz isso explorando o ridículo. É ele quem melhor representa a humanidade açotada, pois passa parte de sua vida sendo espancado e humilhado. Essa é a personagem que melhor retrata o cotidiano, as emoções do homem. Até mesmo sua roupa deve parecer velha e remendada. (Adoun, 1988, p.25)³². Em cena, o palhaço tende a representar a dor do outro, como também a sua própria. Pode-se perceber esta identidade entre personagem e sujeito neste trecho da entrevista do palhaço Bebê:

o personagem supre (...) deficiências da minha vida atual. Às vezes, falo coisas que na minha vida atual eu não falo, coisas que na minha vida atual eu não posso dizer. Quando eu tô revoltado com alguma coisa eu aproveito o Bebê pra falar: ele é minha válvula de escape³³.

³² "O palhaço é como no resto do mundo o personagem que melhor encarna e interpreta a realidade de sua comunidade, vítima do sistema, vítima do circo" (Adoun, 1998, p.15)

³³ Entrevista realizada no dia 8 de fevereiro de 1999 em Restinga Seca - Rio Grande do Sul.

A criação da personagem

Criar uma personagem exige uma dedicação enorme, principalmente no caso de um palhaço, pois este é o seu próprio autor. Diferentemente dos artistas de teatro e de cinema, que já recebem a sua personagem concebida pelo autor, o palhaço é quem cria e define a personalidade da sua personagem. Em suma, constrói sua individualidade.

Vemos os limites desse gênero de interpretação: ela coloca implicitamente que a invenção de um tipo cômico diz respeito à inspiração individual e, de alguma forma, do milagre. Ora, um tipo não tem chances de “pegar” senão em função de um outro contexto. E a verdadeira questão é saber não quem inventou o gênero e em que dia mas, porque este tipo se impôs, suplantou o Clown no imaginário coletivo, a ponto de a linguagem corrente, empregar freqüentemente “Clown” no lugar de “Augusto”. (Fabbri, 1982, p.153)

A sua personalidade, suas roupas e sua maneira de comportar-se devem estar de acordo com um certo sentimento: tristeza, alegria, malandragem, etc. Ao representar, o palhaço utiliza-se de emoções, sensações e das fraquezas do homem. É ele quem traz à tona sentimentos reprimidos e significativos na vida de cada ser humano. Antes de tudo, ele é um artista extremamente sensível ao que se passa em seu redor, pois enfrenta um público diferente todos os dias e é necessário usar da sua intuição para atender à expectativa desejada pelo seu público. Percebemos isto



na entrevista do palhaço Charlequito "(...) o palhaço tem que ter um pouco de psicologia, experiência de público para dar ao público o que o público necessita"³⁴. Charles Dullin, ator e professor de teatro, dizia que "o ator encontra sua personagem mais por intuição do que por dedução, confessando estar à mercê do acaso". (Dullin apud Aslan: 1984, p.62 -63). Se, por um lado, a personagem é construída de uma forma casual, não podemos deixar de admitir certos procedimentos "racionais" nessa construção, que se traduzem no aprendizado e domínio de técnicas e métodos que ajudam na caracterização e interpretação da personagem. De acordo com Stanislávski,

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior. (Stanislávski, 1982, p.22)

Porém, definir como cada ator constrói sua personagem nos parece um tanto quanto simplista pois, pelo que podemos perceber até o momento, não existe uma fórmula para criar uma personagem. É claro que existem algumas técnicas

³⁴ Entrevista concedida por Manuel Naum Savalla Monteiro, do Circo Beto Carrero, em 25/04/98, na cidade de Marília (SP).

corporais que podem ajudar nesta busca, principalmente na hora da encenação. Contudo, a construção da personagem é algo particular e pertence unicamente a cada ator. Roupas, maquiagem, texto e a imaginação são ingredientes fundamentais na composição da personagem. Não importa como o ator encontrará sua personagem; importa saber criar uma harmonia entre a subjetividade da personagem e a maquiagem, o traje e os adereços, além de encontrar uma voz propícia para sua personagem.

Ao descreverem suas personagens os palhaços dão grande importância à maquiagem e ao traje, pois a interação entre esses elementos, além da imaginação, dará vida à criação.

A imaginação, bem como a improvisação, estão presentes tanto no momento da criação como na encenação. Através desses dois elementos o ator/palhaço irá construir e experimentar sua personagem. A imaginação possibilita uma elaboração da “pintura” da personagem desejada, isto é, torna-se possível, através da imaginação, ter uma certa intuição de como será sua personagem. A improvisação é fundamental nesta arte, pois essa capacidade demonstra o quanto o ator é experiente, ou melhor, o quanto sabe usar os seus conhecimentos adquiridos sob a lona e adaptar-se às novas circunstâncias ocorridas durante o espetáculo. Como já dissemos no primeiro capítulo, a teoria da auto-organização talvez possa ser um suporte para explicarmos o fenômeno da improvisação. A improvisação ocorre quando o acaso se faz presente, ou seja, quando alguém da platéia se manifesta durante o espetáculo roubando a cena do palhaço, ou ainda quando, de repente, acaba a energia elétrica no meio do espetáculo. Nesses momentos o ator utiliza-se do improviso, usa de sua experiência para segurar o público. A



improvisação aqui surge como *insight*. Improvisar é uma forma de criar uma cena. Em sua entrevista, o palhaço Leonid G. Engibarov descreve uma cena em que teve que improvisar para ganhar mais tempo em cena:

Certo dia, quando representava um dos múltiplos intermédios previstos no programa, o diretor me soprou ao ouvido: “Ganhe tempo”. Significava que havia um problema nos bastidores e era preciso entreter o público. Não tinha a mínima disposição nem minha bengala nem meu chapéu, que seriam tão úteis neste caso. Mas notei que o contra-regra havia colocado um microfone sobre um banquinho, destinado ao número seguinte. Ao me aproximar do microfone não tinha nenhuma idéia do que faria. Mas, no momento em que o peguei, logo tive uma idéia e me pus a discursar com paixão...sem dizer uma palavra sequer. De repente percebi que o microfone não estava funcionando. Bati, soprei. E, enquanto isso, angustiado, eu me perguntava: “E depois? E depois?” “Ande sobre o fio” me soprou uma súbita inspiração. Lembrando-me do truque dos ilusionistas para desviar a atenção do público por um movimento falso, levantei o microfone como que para aproximá-lo da luz, levando os espectadores a olharem para cima enquanto manipulava discretamente o fio. Daí em diante a cena se desenvolveu por si mesma. Com grande surpresa, descobri a causa do defeito. Retirei o pé e bati de novo no microfone que voltou a funcionar. Adotei uma postura de orador e então o medo me tomou. Abria a boca mas não saía nada, nem uma palavra. Assustado, olhei para o diretor que me fez um gesto para me animar. Fiz-lhe ver que tinha medo, movido por um impulso imprevisível, coloquei o microfone sobre o coração como se fosse um estetoscópio. A continuação foi fácil: suavemente, comeci a bater com o dedo no microfone e ressoou por todo o circo o tique-taque precipitado do meu coração. Tive a idéia de testar o coração do diretor. Batia num ritmo totalmente diferente, com longos intervalos, ‘bam’, ‘bam’, ‘bam’. A sala caiu na risada. E,

nesta hora, nos avisaram que nos bastidores tudo estava em ordem. Em seguida, trabalhei e desenvolvi o que nascera do acaso. Tomei o cuidado para demonstrar minha inquietação diante do ritmo irregular do coração do diretor que batia cada vez mais lentamente. Fico apavorado e, por fim, ele pára. Angustiadíssimo começo a procurar o coração, passando o microfone em diferentes partes de seu corpo. Em vão ...Sacudo sua cabeça, examino seus olhos e choro desesperado. O diretor pede então, sorrindo, que eu procure seu coração à esquerda. Quando o microfone o encontra e começo a escutar as batidas normais, manifesto uma alegria infantil diante da descoberta. (Engibarov, 1988, p.18) .

Na linguagem da auto-organização, a improvisação ocorrida no momento do espetáculo é concebida como sendo o acaso, uma vez que o ator circense teve que adaptar-se ao imprevisto.

Por ter uma linguagem única e própria, cabe ao palhaço utilizar a improvisação inúmeras vezes, aliás não só a improvisação como também as seguintes características essenciais ao palhaço:

(...) segurar o público desde o começo; o preço é ele mesmo, ele deve dar o máximo dos seus esforços e de sua habilidade, saber sustentar a cena sozinho; atuar de maneira econômica e despojada; ser preciso; (ter senso de improvisação,) da réplica, segurar o imprevisto, saber contracenar com o público; ter senso do cômico; (...) saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter senso da imitação. (Aslan, 1994, p.132).



Encontrar atores com todas essas características no teatro dramático no início do século XX era raro. Quem as possuíam eram os comediantes, tanto do teatro de variedades como do circo. Sabendo disso, no início do século XX os dramaturgos Meyerhold, Antoine, Gémier, etc. recorrem a esses artistas para atuar em suas peças. A dupla de palhaços Footit e Chocolat foi um exemplo desta procura constante por esses artistas. Esses dois palhaços foram convidados por Gémier para trabalhar no teatro.

No teatro de variedades, exclamava Marinetti, não há estagnação possível, ele exige esforço constante, invenção, vida. Deve-se encorajar os espetáculos de clowns e o burlesco americanos. (Aslan, 1994, p.132)

No Brasil, esses artistas não eram bem vistos. O estilo adotado pelos atores circenses incomodava os seguidores de uma cultura erudita dominante, pois estes artistas, devido ao nomadismo, não estavam preocupados em seguir normas e/ou condutas. Seu único objetivo era propiciar diversão. Percebemos isto na obra *Noites circenses*, em que Regina Horta Duarte mostra como o circo no início do século XIX, em Minas Gerais, demonstrou ser uma forma de cultura contrária à adotada naquele período. O circo não seguia os padrões de sedentarização e nem possuía um caráter civilizatório, como era esperado pelas normas culturais da época, inspiradas pelo nacionalismo romântico. Ao contrário do teatro que procurava civilizar o público, o circo surgia como uma arte totalmente despreocupada com as formas e

condutas civilizadoras. A preocupação do circo era proporcionar prazer. O próprio nomadismo revela essa despreocupação com as boas maneiras. Em contrapartida, o teatro realizado neste período possuía fins didáticos: “os atores deveriam ser cultos, finos, geniais, enfim, elementos civilizadores, devidamente capacitados”. (Duarte, 1995, p.127).

Todo o espaço do circo tem uma atmosfera própria para que os sonhos e a magia aconteçam. Aliás, essa é a função do circo: atrair o público. E isso se dá da forma mais alegre possível, pois o palhaço em si já é o riso na certa. E todos riem diante desta figura. Riem de si mesmos.

Essa é uma característica do cômico: traz a vida para o palco, tomando-a ridícula, ou seja, risível:

(...) por isso podem utilizar qualquer situação da vida somente como máscaras. O trapaceiro ainda tem uns fios que o ligam à realidade; o bufão e o bobo ‘não são deste mundo’ e por isso têm direitos e privilégios especiais. Estas figuras que riem, elas mesmas são também objetos de riso. Seu riso assume o caráter público da praça do povo. Elas restabelecem o aspecto público da representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada, elas, por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consiste nisso, viver do lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de um outro; porém elas não têm outra). Com isso cria-se um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico. (Bakhtin, 1988, p.276).

O ridículo como forma de expressão humana

As entrevistas analisadas revelam que apesar de o palhaço ter um tipo fixo, comum a todos, que o distingue de outro ator, ao mesmo tempo demonstram que cada artista tem um estilo, um certo maneirismo, seja na interpretação ou na própria composição da personagem, revelando assim a sua particularidade ou melhor, sua subjetividade.

Para se construir uma personagem é necessário levar em conta as próprias características individuais do artista. Partindo dos seus próprios aspectos subjetivos, o ator desenha a aparência de sua personagem. Deste modo, dota sua personagem com gostos que lhe são próprios. Neste sentido, é praticamente impossível escapar de si mesmo ao construir uma personagem. Na maioria das vezes é esse o caminho trilhado para definir a personalidade da personagem. Porém, há que se levar em conta o tipo já constituído, no caso, o palhaço.

Embora já exista um tipo universal desta personagem, presente na memória de todos, é necessário frisar as diferenças individuais, pois é aí que reside a peculiaridade da personagem, marcando assim o seu caráter.

O Augusto existe, está dado. No entanto, o processo criativo de cada ator é o que o diferencia deste tipo tão conhecido, ou seja, mesmo tendo uma aparência que lembre o palhaço, a forma de interpretação, o jeito de ser e o estilo da personagem criada será único.

Diante do espelho, só, o ator circense procura em si traços que



constituirão sua personagem/palhaço³⁵. Na busca pela melhor expressão, o ator constrói o seu tipo que ora pode ser alegre, ingênuo, tímido ou irreverente, revelando, assim, sua própria individualidade. É justamente através dos próprios aspectos subjetivos do ator que a personagem/palhaço nascerá.

Uma coisa é certa: seu palhaço terá que provocar o riso e, para tanto, usará e abusará do ridículo, ou seja, do disforme, de acordo com o tipo Augusto. Seu traje, sua maquiagem, seus adereços e sua interpretação seguirão por este caminho, a não ser, é claro, que os traços de sua fisionomia expressem uma certa tristeza e amargura. Mas, mesmo sob esse registro, o palhaço não deixará de expressar a miséria e o ridículo de sua personagem.

Uma vez que a comicidade circense está totalmente voltada às representações dos palhaços, às pantomimas, às representações, às comediazinhas (entremeses, sketches), seria importante ressaltar o papel fundamental da vestimenta, da caracterização, no tipo genérico de palhaço, que por si só desencadeia o riso. Sua fantasia grotesca envolve um universo de alusões significativas. Representa a um tempo o indivíduo miserável, pobre, sofrido, humilhado. Signo de sua condição, a roupa é contraditoriamente um aparato agressivo da personagem que a veste. (Fonseca, 1979, p.23-4)

O palhaço, com seus trejeitos, é singular. Sua fisionomia acaba

³⁵Daqui em diante estamos utilizando a grafia personagem/palhaço (personagem *barra* palhaço) para enfatizar a individualidade da máscara tipificada, isto é, embora exista um tipo construído universalmente sobre a figura cômica do palhaço, cada ator constrói sua personagem de forma bem particular.

incorporando um tom grosseiro, malicioso em suas ações, isto é, no seu humor. De acordo com Oswald de Andrade, “no humor reside o catastrófico e talvez toda a natureza humana.” (Apud Fonseca, 1979, p.24). Corpo, olhos, boca, nariz, roupa – nada escapa ao palhaço no momento de sua caracterização. Todo o seu aspecto físico revela a poética do grotesco, que está presente em cada momento.

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo (...) o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (...) (Bakhtin, 1987, p.276- 277).

Esse universo circense, recheado de saltos acrobáticos, corpos que se encontram em permanente movimento, tem um caráter grosseiro, entregue à disformidade. O corpo disforme, como fundamento dessa personagem, faz uso tanto da linguagem oral quanto gestual para expressar o ridículo.

Mas não é apenas a presença física do corpo a fonte do riso, muitos dos xingamentos e gestos utilizados nas brincadeiras estão ligados a certas partes do corpo e compõem o conjunto explorado pela fantasia grotesca. (Fonseca, 1979, p.25).



O uso de um adereço como uma bengala, um chapéu, o próprio traje, ora desleixado, ora pomposo, a forma de maquiar-se e o uso do nariz acabam por ressaltar, além do ridículo, a personalidade deste homem. Para Manuel Naum Monteiro, o palhaço Charlequito, visitado no Circo Beto Carreiro, na cidade de Marília, em 26 de abril de 1998,

(...) cada palhaço tem sua personalidade. Eu elegi este tipo de personalidade que é um garoto, digamos assim, mais ou menos 13, 14 anos, meio bobo. Essa é minha personalidade (...) o palhaço é a forma ridícula da vida do homem, da personalidade...³⁶

³⁶ Manuel Naum Monteiro é um palhaço chileno. Sua fala é permeada de termos espanhóis. Vale ressaltar que ele tem 63 anos, no entanto, criou uma personagem que é um garoto, como ele mesmo disse. Por ser estrangeiro, o palhaço Charlequito explora em cena a mímica, pois como ele mesmo disse: “a palavra bem brasileira não é muito domada, então por isso utilizo muito a mímica porque a palavra atrapalha muito falar”.



Corpo/Máscara

Pura inspiração, ou lembrança de um antigo palhaço visto na infância, ou ainda, uma forma de preservar a tradição de sua família, a concepção da maquiagem e/ou máscara é singular. Ao descrever sua maquiagem, o palhaço Piquito expõe claramente o caminho que seguiu “(...) a maquiagem, ela obedece a minha expressão, a expressão facial minha. Ela obedece, compreende, tem facilidade de fazer uma cara de espanto”...³⁷

Ao conceber a maquiagem, o palhaço procura ressaltar o traço do rosto mais propício para despertar o riso e, assim, marcar a singularidade de sua personagem como também a sua própria. A máscara/maquiagem do palhaço revela a subjetividade deste, pois a máscara é construída de acordo com a personalidade do ator. Cabe ressaltar aqui o significado atribuído por Bakhtin ao referir-se às máscaras e à simbologia que estas possuíam na Antigüidade.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, carregado de sentido da cultura popular. 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 princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e

³⁷Entrevista concedida por Osmar dos Santos, na cidade de Embaúba, São Paulo, em 03/04/1998.



espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as 'macaquices' são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (Bakthin, 1987, p.35)

A máscara/maquiagem nos remonta à *Commedia dell'arte* que, de uma certa forma, impulsionou o circo. Característica da *Commedia*, a máscara era usada freqüentemente pelos seus atores. Somente os apaixonados e as mulheres não faziam uso dela.

Na *Commedia dell'Arte* a máscara está pronta, acabada, independente da característica do ator. Ela irá revelar apenas a personagem. Carregada de simbolismo, a máscara na *Commedia* revela o que os traços humanos jamais ousariam revelar. De uma certa forma, o uso da máscara liberta o ator, ao mesmo tempo que o escraviza. A máscara implica aniquilar-se em partes, pois cabe ao corpo superar todos os limites impostos por ela. O uso de máscaras ou meias-máscaras (caso da *Commedia dell'Arte*) caracteriza muito mais esses atores do que outros, na medida em que a máscara obriga os atores a construir gestos mais expansivos, a se movimentar no palco com mais agilidade. Com isso, o corpo *acaba falando*, isto é, usa de signos que expressam todas as ações da personagem. O gesto certo para a personagem certa contribui para que a máscara não seja algo à parte e sim um instrumento fundamental na caracterização.



Quando os atores colocam uma máscara, é como se seu corpo fosse subitamente decapitado. Eles desistem de todo movimento e expressão da musculatura facial. A extraordinária riqueza do corpo desaparece (...) Este é, na verdade, um dos maiores desafios do ator: transformar um objeto estático, imóvel, fixo, num perfil vivo e sugestivo. (Barba, 1995, p.118)

Entretanto, para Barba, é falso pensar que o uso da máscara implica o esquecimento do próprio rosto. A máscara deve representar aquilo que o ator está sentindo, pois se deseja que esta assuma uma característica “humana”, ou seja, viva, deve, portanto, transparecer o que é próprio do homem (seus sentimentos). Neste sentido, o corpo tem um papel fundamental, uma vez que será o sustentáculo de todas as ações deste ator. Ao “esconder” o rosto, o corpo se apresenta plenamente e cabe a este orientar todas as ações do ator a fim de expressar, da melhor forma possível, todas as emoções desejadas.

O uso da meia-máscara, no caso da *Commedia dell'Arte*, exige do ator um esforço corporal e facial maior. Não é à toa que muito desses atores eram também acrobatas. O rosto expressivo não está totalmente coberto. Isso significa que mesmo que a expressão da personagem já esteja definida é necessário humanizá-la. Mas não é somente a máscara que compõe a personagem: o traje também faz parte da caracterização. Desta forma, as atitudes da personagem são pré-concebidas, pois os tipos já estão prontos antes mesmo de entrar em cena. É claro que a presença do ator no palco revela a sua originalidade e individualidade. No entanto, mesmo sendo sua participação fundamental e decisiva no desenrolar da ação, no caso da *Commedia dell'Arte*, como também do palhaço de circo, o público terá uma certa intuição a



respeito da personagem, ou seja, do caráter deste.

Na *commedia dell'arte* as máscaras mais que grotescas são estilizadas. A do Dottore tem um grosso nariz inchado e vermelho pelo vinho, e uma boca que se enche de si mesma e é sem dúvida pedante, mas o corte dos olhos nos demonstra que, no fundo, é um bom homem. (Uribe, s.d. 34).

O processo solitário de criação do palhaço, marcado totalmente pela sua individualidade e introspecção, se inicia antes da entrada em cena. A personagem começa a nascer no momento em que o palhaço se depara com o espelho. Olhar malicioso, boca escancarada expressando um sorriso, chapéu ou peruca, calça larga, sapatos enormes, gravatas – lá vem o palhaço, em carne e osso, pronto para o palco.

As entrevistas que analisamos mostram como este processo criativo é pessoal. Cada palhaço constrói sua maquiagem de acordo com o que acha mais expressivo em seu rosto. Alguns ressaltam os olhos; outros, a boca. A concepção da maquiagem, ou mesmo o estilo da personagem a ser caracterizada se mostrou diferente e bem particular. Abaixo seguem algumas entrevistas dos palhaços descrevendo essa forma particular de caracterização. De acordo com Birinha,

(...) A maquiagem ainda é daqueles palhaços antigos, daqueles palhaços mambembe, (...) minha roupa é uma roupa normal, sem

muita lantejoulas, sem brilho, uma pintura simples, mas objetiva³⁸

Nesta entrevista de Birinha percebemos que a construção da personagem segue uma tradição. Birinha não é um palhaço que exagera na maquiagem, procura ser o mais simples possível.

Segundo Bebê, o mais importante na maquiagem é a boca e o sorriso.

(...) o palhaço é uma coisa alegre, sorridente. A própria pintura – a boca pra cima do cômico – é sinal de alegria. Tem cômico com a boca virada pra baixo, que representa um cômico mais sério. Não é que seja triste, é mais sério, a pintura mais sóbria. Então, eu acho que é o sorriso, a combinação de cores branco e o vermelho, a boca preta, os contornos bem feito, sobrancelha caída, eu acho que é o sorriso mesmo.

Bebê privilegia o sorriso, pois sua personagem é alegre. Neste sentido, a boca tem que saltar aos olhos de quem a vê. Para isso Bebê usa e abusa das combinações de cores para que a boca se destaque.

Por sua vez, ao falar da maquiagem, Charlequito diz o seguinte:

³⁸ Entrevista realizada com Raul Gregório Nogueira (Birinha), na cidade de Bauru/SP, em 24 de janeiro de 1998.



eu me inspiro em Charles Chaplin. Os cílios são de Charles Chaplin e outra coisa, os olhos são pintados ao redor. Dois montinhos brancos a cada saída da narina. Dá uma coisa de moleque, uma expressão de moleque. Muito vermelho na cara para destacar o rosto. A boca bem pintada para poder ser notada de longe.³⁹

A maquiagem de Charlequito tem como referência Charles Chaplin. Aliás, até o nome deste palhaço lembra o nome do ator. Charlequito privilegia o rosto pintando-o de vermelho, para ser visto de longe, porém as fotos que temos mostram que a maquiagem deste palhaço é um tanto quanto discreta.

Biribinha descreve sua maquiagem da seguinte maneira:

(...) meu pai fazia a sobrancelha bem certa. Eu não: queria puxar o preto na sobrancelha, aqui mais largo, os contornos. A boca diferente também, já botava os riscos, essa lagrimazinha, bem fininho bem cuidada. Depois, fazia uns traços mais grossos, isso pra deixar um pouquinho mais descontraído. Nessa pintura eu me senti bem.

A lágrima presente aqui nesta maquiagem denota um certo ar melancólico, mas o palhaço Biribinha tenta amenizá-lo, deixando assim sua personagem mais suave.

Para Piquito, a boca é o principal:

³⁹ Entre os palhaços maquinhos é a pintura realizada embaixo das narinas.



a boca contornada maior ela dá mais condição de você fazer uma careta né, e ela abre, ela fecha, ela vai...

Piquito foi uns dos melhores palhaços descobertos pela pesquisa. Sua maquiagem segue as características do seu rosto, expressando assim seus movimentos faciais. Como um bom palhaço, Piquito procura casar sua maquiagem com o seu traje. Esta preocupação com o visual demonstra o quanto é um ator experiente. Podemos afirmar que Piquito é um palhaço que desenvolveu todas as suas habilidades artísticas. Trapezista, ator, palhaço e escritor, fez tudo no circo. Hoje, Piquito não se apresenta mais, ficou na saudade e na memória daqueles que um dia viram seu circo chegar.

O Palhaço Gira-Gira, interpretado pelo senhor Wilson, descreve sua maquiagem nos seguintes termos:

Eu me baseei num senhor, num palhaço antigo, chileno, muito amigo meu. Ele me ensinou muita coisa. Tenho a minha boca pequena, eu com o lápis preto faço uma boca maior. Então, quando movimento a boca, parece que ela toma conta de toda a face do rosto. Fica aquela boca enorme. O nariz vermelho eu nunca usei; esse nariz redondo, essa coisa, não. Era o meu rosto natural, o nariz pintado e, no canto dos olhos, era um branco, com risco preto – dilata o olho. A maneira como você abre os olhos e regala bem os olhos, aquilo parece que some até a testa.

Antes de pintar a cara é necessário perceber-se, ou seja, conhecer bem os



seus traços, saber o que deve ser mais salientado no rosto. O palhaço Gira-Gira, ao construir sua maquiagem, optou por exagerar na pintura da boca e nos olhos, pois estes deveriam ter proporções maiores, expandindo-se por todo o rosto.

Como podemos perceber nas entrevistas acima, cada palhaço tem um estilo próprio ao pintar-se. Uns seguem a tradição da família; outros se inspiraram em algum palhaço; há também aqueles que concebem a maquiagem tendo como referência os seus próprios traços faciais.

É importante ressaltar que a maquiagem não é algo construído ao acaso. Pelo contrário, são horas diante do espelho a fim de encontrar uma harmonia entre o ator e a personagem desejada. A pintura do rosto aponta o nascimento da personagem. Porém, este é apenas o primeiro passo, pois o corpo do palhaço, seus gestos e linguagens, todas essas formas expressivas têm que estar envolvidas para que a personagem se efetive. Mas onde reside a personagem? De acordo com Aslan,

Ela existe de algum modo em um ponto de junção situado algures entre o palco e a platéia, lá onde se fundem a projeção do comediante e a representação mental do espectador. Na platéia, a cada noite, projetada por um comediante, haverá quase tantas personagens quanto espectadores, quantas refrações individuais. (Aslan, 1994, p.63)

Definir em que momento surge a personagem é um tanto quanto difícil, pois estamos falando de um ser abstrato que só se materializa quando é caracterizado em cena. E, mesmo assim, reside no corpo de seu criador, por alguns

momentos. Mas será mesmo que é sempre assim? Será que tanta dedicação a uma arte não acaba interferindo em sua própria personalidade? Não estamos querendo enveredar para a psicologia, pois não faz parte desta pesquisa. No entanto, não foi apenas em uma única entrevista analisada que percebemos a identificação entre a personagem e seu autor. Em muitas delas a identificação foi total. Esse é o caso do palhaço Paçoca:

Acho que só existe o Paçoca viu? O Antonio Quintino acho que deixou de existir há bastante tempo. Inclusive até o nome. Ninguém me chama pelo meu nome e se chamar Antonio eu fico sem saber. Eu sou a mesma coisa, contente, sempre alegre, a mesma coisa do palhaço, do Paçoca: é a mesma coisa do Antonio.

Continuar vivendo a personagem mesmo estando fora do picadeiro, foi isto que aconteceu com o Antonio, aliás com o Paçoca, pois o Antonio saiu de cena há muito tempo. A personagem, neste caso, não se define mais através da caracterização. A maquiagem, o traje, a forma de representar, embora tenham sido algo criado pelo artista, acabaram tendo forma fora do picadeiro, uma vez que o palhaço permaneceu mesmo sem esses adereços todos. Neste exemplo, o Antonio e o Paçoca são a mesma pessoa; a personagem não se desfez, pelo menos interiormente. Antonio fundiu-se com o Paçoca. Personagem e sujeito se encontraram.



A máscara da arte fixa e determina as características psicológicas de um personagem, mas nunca o limita, porque seus traços são sutis; dá ao ator e ao público a oportunidade de intuir antes quem é, mas oculta ao mesmo tempo uma série de possibilidades e impossibilidades; define a expressão de um tipo e a faz íntima, mas não somente através dos gestos do rosto, mas sim com a voz e a atitude de todo o corpo, fazendo deste um novo rosto de movimento incessante, (estudado) e perfeito e demonstra assim que os gestos têm uma linguagem, as mãos têm uma boca, os dedos têm uma voz (...) (Uribe,s.d.,34)

Ser outro, ou estar em outro, mesmo que seja por algum tempo, implica ter outras atitudes, assumir gestos e vozes diferentes. Diferentemente do palhaço Paçoca, que vive sua personagem mesmo estando fora do picadeiro e, por conseguinte, sem estar caracterizado, o Palhaço Xuxu se caracteriza por completo. Aliás, este é um segredo de alguns palhaços para interpretar uma personagem de forma mais livre, sem se mostrar. Xuxu é um dos que se escondem totalmente em sua personagem:

Talvez eu não assuma o espelho, enquanto o Xuxu assume. Ele espelha a minha vaidade profunda, só que eu dissimulo, enquanto ele se banha nisso e comove por ser assim. Não sou tão tonto a ponto de ficar perguntando se estou bonito, mas Xuxu faz isso. Com ele mostro que sou profundamente ridículo. E para mostrar isso me oculto inteiramente no personagem, nem a mão aparece⁴⁰.

Estamos aqui falando a respeito de dois tipos de ator. O ator da *Commedia Dell'Arte* e o artista do circo, no caso, o palhaço. Ambos usam máscara/maquiagem. Se por um lado a máscara dos comediantes da *Commedia dell'Arte* imprime um tipo fixo, deixando transparecer o caráter da personagem, negligenciando o rosto, por outro lado proporciona expressões corporais que ampliam os gestos, dando ao corpo a possibilidade de expandir todas as emoções da personagem. Em outras palavras, o uso da meia-máscara dá ao ator uma consciência de como usar o corpo, uma vez que a expressão facial natural está encoberta, escondida.

A maquiagem do palhaço, por sua vez

(...) é, ao mesmo tempo, expressão de uma individualidade, que dá os atributos subjetivos do palhaço, e também de um conteúdo reconhecido coletivamente, no caso, o palhaço enquanto tipo e personagem cômico, com função específica. Se os traços físicos do rosto devem ser valorizados para realçar a característica psíquica da personagem, uma vez terminada a maquiagem aqueles traços despertam a personagem mas fazem adormecer a fisionomia do ator. Assim, estabelece-se uma situação contraditória: o caráter da personagem funda-se no físico e no psíquico do ator, mas ao materializar-se, ao ganhar definição simbólica, o ator "desaparece" restando apenas a personagem. O artista, contudo, mais do que nunca está presente, na atenção e na ação. (Bolognesi, 2000, p.70)

⁴⁰Entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 9.6.99. Caderno 2, p.D-12.



Desde sua aparição, a máscara do Clown é personalizada. Ainda hoje os palhaços de circo carregam os traços que lembram os antigos. Com isso, ao se maquiar, cada um cria um signo que o diferencia. Mesmo assim, cada palhaço possui traços diferentes que caracterizam e diferenciam o seu palhaço, a sua personagem.

Como se a encarnação do poder fosse cênica e uniforme. Como se a repressão tivesse sempre a mesma máscara. Como se a autoridade procedesse sempre da mesma essência. A personagem que exerce o poder no número mostra um rosto que oferece a maior neutralidade. (Fabbri, 1982, p. 123)

Era justamente desta forma que o Clown Branco se apresentava. Com o rosto branco, procurava manter uma certa neutralidade sob o ponto de vista da maquiagem para, assim, exercer o poder sobre o Augusto. Ao contrário do Augusto que se revela em cena, uma vez que ao atuar procura representar o ridículo, o risível e o desajustado, o Clown Branco não deixa transparecer suas verdadeiras intenções no jogo cênico. Sua máscara é a máscara do disfarce .

A máscara daquele que detém o poder em cena é literalmente uma expressão da dissimulação e, é claro, da suavidade e da sensualidade. Se a máscara dissimula, o corpo revela. Atraído por sua aparência, pois antes de mais nada é o visual que se mostra, é assim que o palhaço procura nos despertar. Seus olhos revelam um brilho e até mesmo uma certa ingenuidade. O riso vermelho da boca, além do nariz, introduz a hilariedade na cena. Porém, o risco de que a hilariedade se apodere totalmente desta personagem pode ter um caráter trágico, pois a

maquiagem sempre alegre, impedindo que a tristeza se manifeste em seu semblante a não ser no corpo, traduz o quão trágica pode ser esta personagem. (Fabbri, 1982, p. 124) .

Se, por um lado, temos a brancura do Clown, isto é, uma máscara que simboliza coerência e harmonia em seus traços, por outro lado temos, com o Augusto, a maquiagem irregular e exagerada.

Em suma, a maquiagem – dever-se-ia dizer a oposição da maquiagem – traduz, torna-se visível a oposição dos caracteres. Os signos da inteligência se opõem aos signos da ingenuidade ou da estupidez. Mas nota-se que finalmente a inteligência é uniforme e afinal de contas banal; enquanto que a estupidez é rica e variada e finalmente mais original. Há mil e uma variantes na maquiagem do Augusto ao menos na tradição européia, mas há somente uma máscara de palhaço. Como se inteligência e estupidez, inteligência e monotonia caminhassem juntos. (Fabbri, 1982, p.126).

Embora a maquiagem do Augusto tenha múltiplas formas, mesmo assim a máscara do palhaço é única. No entanto, isto não exclui a individualidade do ator que faz o palhaço, pois para compor uma personagem é necessário antes de mais nada sair de si mesmo e olhar-se. É este o caminho a seguir na busca da personagem – saber se conhecer através do olhar.



Considerações Finais

Este trabalho procurou aproximar características da teoria da auto-organização de alguns aspectos intrínsecos à criação artística, tais como a improvisação, presente no circo e no teatro. Além disso, abordou também a questão da subjetividade. Estamos longe de resolver as múltiplas facetas da subjetividade na criação da personagem. Pelo que observamos há uma desconstrução do sujeito na teoria da auto-organização. O sujeito que se apresenta na T.A.O seria o “bricoleur” que Lévi Strauss desenvolve em *Pensamento Selvagem*. Eis uma problemática que merece ser explorada futuramente.

Muitas vezes, nos vimos no interior de um labirinto, pois também concordamos que o sujeito da metafísica ocidental, como diz Debrun, não existe mais. No entanto, no decorrer deste trabalho a questão do sujeito sempre nos incomodou. Quem é, então, o sujeito da auto-organização? Talvez Lévi Strauss e seu sujeito “bricoleur” sejam uma saída possível para a questão do sujeito na T. A.O.

Alguns afirmam que não há sujeito na teoria da auto-organização. No entanto, não adotamos essa postura por estarmos tratando de sujeitos reais (atores) que criam outros sujeitos não menos reais (personagens), para serem materializados, ainda que momentaneamente, em uma cena.

Esses atores, criadores de personagens, como nós, vivem em uma sociedade tecnicista, mecanicista, que a todo momento procura fragmentar o indivíduo. Quando o sujeito procura refúgio em si mesmo é alvo de críticas e é



caracterizado por muitos como individualista. Mas não é essa a nossa questão, pois não estamos tratando dos conflitos que envolvem o coletivo e o individual.

Quando recorremos à literatura com Camus e Kafka, procuramos demonstrar que o sujeito permanece, embora fragmentado. A literatura nos mostrou um caminho mais arriscado, porém dotado de maiores possibilidades para a compreensão das dimensões múltiplas do sujeito. Os olhares diferentes que essas obras literárias despertaram nos leitores são sinônimo de quanto a subjetividade é complexa e difícil de ser definida.

Escolhemos Camus e Kafka, a partir de obras pertencentes a universos distintos, mas que, cada uma a seu modo, tratam da subjetividade. Adotamos a literatura como um suporte para sustentar a subjetividade, isto é, encontramos nessas obras o refúgio necessário para demonstrar o quanto o sujeito e a subjetividade são importantes e por demais complicados para simplesmente serem postos de lado. No entanto, o universo literário permite diversas leituras e interpretações e o que parecia simples tomou-se um desafio. Como analisar essas obras sem cair na banalidade? E, principalmente, como escrever sobre um assunto complexo e entendido por alguns como algo secundário? Não encontramos respostas para definir a subjetividade. No processo de criação da personagem/palhaço podemos dizer que ela, indiscutivelmente, sustenta e supre a forma da personagem.

Mas se não conseguimos saber quem de fato é o sujeito que participa da T. A. O, por outro lado, esta teoria ajudou-nos a pensar o fenômeno da improvisação, tão comum no circo e, de certa forma, no teatro. Ou seja, tanto o fenômeno da improvisação como a teoria da auto-organização possuem

características semelhantes como o acaso – princípio tanto da teoria da auto-organização como do fenômeno da improvisação.

Ao estudarmos a teoria da auto-organização tomamos o cuidado de não generalizar as suas proposições. Desconfiamos da afirmação segundo a qual todas as estruturas são auto-organizadas. No entanto, ao abordar o problema da improvisação esta teoria tem muito a contribuir. O fenômeno da improvisação e a teoria da auto-organização não são processos mentais e intelectuais fechados. O improviso, em um dado momento, necessita de uma sedimentação, constituindo assim, uma forma. Para aproximarmos a improvisação e a teoria da auto-organização foi preciso expandir o conceito da primeira, entendendo-a como um fenômeno que surge do acaso mas não é algo aleatório. Em um determinado momento, o que era um simples improviso passa a compor a totalidade da obra, no caso, a interpretação cênica. Ou seja, o que surgiu inicialmente do acaso passa a ter proporções maiores dentro do espetáculo, pois o ator em poucos segundos tem que redirecionar sua interpretação e até mesmo reconstruir sua personagem, uma vez que quando o improviso acontece é um instante em que a personagem por determinados segundos sai de cena e cabe ao ator trazê-la de volta.

Como já dissemos, no circo a improvisação é sempre bem vinda, principalmente no caso do palhaço, pois este é quem mais faz uso da improvisação em suas cenas. Mas se por um lado a arte do improviso acaba revelando a versatilidade do palhaço, por outro lado, é com base nesta que este pode direcionar o rumo do espetáculo. A improvisação em muitos momentos acaba sendo a deixa, a qual deve ser aproveitada para melhorar a cena, tornando-a rizível.

Na arte do palhaço, a improvisação é algo que podemos denominar



como sendo um espetáculo a parte, pois saber improvisar demanda tempo e experiência, e por ser o improviso nas outras artes como o teatro tradicional algo inesperado e pouco praticado; no circo (principalmente no caso do palhaço) a improvisação permite um show a parte, uma vez que deste ato de improvisar muitas vezes pode derivar uma outra cena. É claro que sabemos que nem sempre é assim, muitas vezes o improviso é usado em cena para preencher alguma lacuna, algo que foi esquecido pelos atores.

As análises das entrevistas dos palhaços que fizemos ao longo deste trabalho demonstraram o quanto este fenômeno da improvisação depende muito da criatividade do ator que está em cena. Mas como mencionamos anteriormente, no circo não é só o palhaço que faz o espetáculo. O público também entra em cena, e muitas vezes é este que acaba proporcionando o improviso. Percebemos isso na entrevista realizada com o palhaço Bebê.

O público ajuda muito por incrível que pareça, porque o básico você tem às vezes, tem espetáculo que a gente esquece e até ultrapassa o horário porque tu fala uma coisa a platéia dá risada, de repente surge uma outra coisa, a platéia dá risada, aí volta no texto e assim você vai explorando, bom eu falei isso aqui, então é nesse caminho que nós vamos. Aí a hora que dá aquela parada, tu entra no texto de novo, aí no momento que surge uma nova gafe você aproveita.⁴¹

Mas se por um lado a improvisação é comum na arte do palhaço, já com

⁴¹Entrevista realizada com José de Almeida (Bebê), na cidade, de Restinga Seca/ RS, em 8 de agosto



os outros artistas circenses o imprevisto é algo praticamente inaceitável. Como podemos perceber no argumento do palhaço Gira-Gira, em casos como o do trapezista, a improvisação assume freqüentemente o caráter de erro, uma falha humana.

(...) é inaceitável, porque se o artista é um malabarista jogando os seus malabares e cai no chão é uma falta do artista. Ele terá que voltar e fazer novamente, mas ele falhou já na primeira, pode falhar na segunda. Os trapezistas voadores, têm sua rede de proteção, se ao fazer o triplo salto mortal se ele não pegar o aparador, a mão do aparador, ele vem pra rede, quer dizer, ele falhou naquela primeira, ele vai tentar a segunda vez, se ele conseguir fazer a segunda vez ele pega e salva a situação, mas se ele não conseguir, a terceira vez ele não volta mais. Então ele falhou!

Como bem lembra o palhaço Gira-Gira se o imprevisto ocorrer nesta arte, como no caso do trapézio este não será nada engraçado, pelo contrário, aqui o imprevisto pode acabar acarretando uma desgraça ao artista, como um acidente que poderá ser fatal. Neste tipo de arte o acaso não tem vez.

Ao contrário do teatro, em que o texto é fundamental, no circo essa preocupação não existe, uma vez que os atores circenses só recorrem a este quando é necessário ensaiar alguém, que até então, não participara do espetáculo, ou quando esquece o roteiro das cenas. O roteiro é utilizado apenas como um apoio. Em sua entrevista Adriano descreve como é este processo,

de 1990.



(...) geralmente quando eu pego o texto é porque a gente se perdeu tanto, aí eu uso aquilo pra gente se achar na peça de novo. E o público gosta, eles gostam desse improviso que a gente faz, e muitas vezes, quanto mais piada, mais coisa acontece, cair um cenário, o cara tropeçar e cair no chão, coisa que não tá no roteiro pra acontecer, quando acontece se o pessoal vê que aquilo aconteceu foi um improviso eles acham mais graça. Agora se aconteceu uma coisa assim e tu tentar disfarçar, pra consertar, não tem o mesmo resultado que tu usa pra fazer graça.⁴²

891.1.v.v

Durante a elaboração da dissertação vários foram os pontos discutidos por nós no que tange a subjetividade, pois a noção de sujeito não foi tratada somente no primeiro capítulo intitulado *Uma breve exposição teórica*. Esta questão nos acompanhou também quando escrevemos a respeito da personagem/palhaço, pois se não conseguimos esclarecer o que é a subjetividade ao menos constatamos que esta é o norte no que refere-se à arte.

E se por acaso muitas vezes tratamos da improvisação como algo a parte, até mesmo dissociando do sujeito é que este fenômeno não era unicamente praticado por um determinado sujeito (no caso do ator circense), neste ato de improvisar o público também participa, e muito, isto se falando de circo. Mas, se como já dissemos a improvisação contribui, ou melhor interfere, na construção da personagem isso se dá graças ao público, neste caso, tanto a improvisação como o

⁴²Entrevista realizada com Adriano (Palhaço Biriba), na cidade de Santa Rosa/RS, em 4 de fevereiro de 1999.

público ajudam muito nesta busca interior. Se por um lado, a improvisação quebra em algumas vezes o ritmo da cena, por outro, ela acaba proporcionando ao ator a possibilidade de uma reconstrução de sua personagem.

Se em alguns momentos do texto isto não ficou claro, visto que muitas vezes trabalhamos com esses elementos separados, gostaríamos de ressaltar que o fenômeno da improvisação não está isolado no processo de construção da personagem. Desta forma, a improvisação e o público participam simultaneamente na busca da personagem, uma vez que quando a improvisação acontece por intermédio do público, a personagem se desfaz por alguns instantes, mas é reconstruída imediatamente. É claro que embora seja a mesma personagem, ela surge agora de forma um tanto quanto diferente, mais engraçada talvez.

Os tipos cômicos são os mesmos, o palhaço é o mesmo, mas ainda que se conserve as características da sua personagem, algo de novo aconteceu na constituição dessa personagem, difícil de dizer o que, visto que este momento é diferente e único para cada palhaço.

Foi constante neste trabalho a abordagem de vários pontos conflituosos. Um deles consiste na caracterização do circo como uma “arte revolucionária”, ou que, pelo menos, pode vir a ser. É claro que temos consciência de que o circo, em um determinado momento, expressou os interesses da aristocracia, ou melhor, de certa forma originou-se desta. Mas, apesar disto, há que se lembrar dos mambembes que vieram fazer parte deste universo. Porém, como já dissemos quando atribuímos um caráter revolucionário para esta forma de manifestação um dos aspectos que estamos considerando é a sua linguagem artística, a qual pensamos ter um poder estético capaz de transformar homens em verdadeiros sujeitos. No passado, o circo



teve um vínculo com a aristocracia e a burguesia. (século XIX). Hoje, grande parte dos circos que estão espalhados pelos diversos cantos deste país vivem à margem dos valores burgueses (é claro que não ignoramos a existência dos grandes circos comerciais, mas estes não nos interessam).

Outros tempos, outros homens, outra arte. Ao escrever sobre a arte e, em especial, sobre a arte de fazer rir do palhaço não estávamos apenas escrevendo sobre uma personagem, mas também sobre o homem.



Bibliografia

ADORNO; BARTHES ; et al. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

ADOUM, J. E. Acrobatas da vida. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, v. 16, 1988, pp.14-15.

ARÊAS, V. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores.)

ASLAN, O. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

AUGUET, R. *Histoire et légende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: EDUNESP, 1988.

BARBA, E., SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da UNICAMP, 1995.



BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOAL, A. Teatro do oprimido. *Correio da Unesco* Rio de Janeiro, n.1, 1988, p.32-36.

BOLOGNESI, M. F. Palhaços. *O percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética, n.8. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós- Graduação em Teatro, UNIRIO, 2000, p.65-73.

_____. *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação*. Marília: UNESP, 2000, 234p. (Relatório apresentado à FAPESP).

BUREN, A.V. As fontes revolucionárias do circo. *Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, v. 20, parte II, 1992, p.09-13.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARGO, J. *Humor e violência: uma abordagem antropológica do Circo-Teatro na periferia da cidade de São Paulo*. Campinas: Departamento de Ciências do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. 123p. (Dissertação de Mestrado em



Antropologia Social).

CAMUS, A. *O Estrangeiro* São Paulo. Abril Cultural, 1979.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Coleção Debates - Literatura)

CARVALHO, E. Estrangeiras imagens. In: CASTRO, G. et. al.(orgs.) *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997, p.139-151.

CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CORREIO da UNESCO. Rio de Janeiro, v.16, 1998, p.41.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRUN, M.; GONZALES, M. E. Q.; JÚNIOR, O. P. *Auto-organização e estudos interdisciplinares*. Campinas: UNICAMP, 1996.

DELEUSE, G., GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Assírio & Alvim, s/d.

DUARTE, R. H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: UNICAMP, 1995.



ENGUIBAROV, L. Autro-retrato de um palhaço. *Correio da UNESCO*, Rio de Janeiro, vol. 16, 1988.

ENGUIBÁROV, L. Reflexiones de un clown – mimo in: LITOVSKI, A (comp.) *El circo soviético*. Moscú: Editorial Progreso, 1975, p.96-115.

FABBRI, J e SALLÉ, A.(org.) *Clowns et farceurs*. Paris : Bordas, 1982.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

FONSECA, M. A. *O palhaço da burguesia*. São Paulo: Pólis, 1979.

GUINSBURG, J, TEIXEIRA, C.N, CARDOSO, R. C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988 (Debates - Teatro)

HORKEIMER, M., ADORNO, T. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

JANUSELLI, A. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.

KAFKA, F. *Metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.



MARCUSE, H. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In : *Cultura e sociedade* Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997, p.89-134.

MONTES, M.L. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. São Paulo: USP, 1983, 393p. (Tese de doutorado apresentada ao departamento de Sociologia da FFLCH/USP)

MORIN, E. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, D. F.(org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994, p. 45-55.

OJLÓPKOV, N. Audacia y fantasia in: LITOVSKI. A (comp.) *El circo soviético*. Moscú: Editorial Progreso, 1975, p.291-294.

PALLONTINI, R. *Dramaturgia: construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo. Perspectiva, 1999.

PELLEGRINO, H. A honra de ser inseto. In: KAFKA, F. *Metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.5-10.



PEREIRA.M. Um Mundo de cabeça para baixo. *Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, vol.16,1988, p.35-38.

RENEVEY,M. J. Escolas para artistas. *Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, vol.16,1988, p.24-26.

SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo. São Paulo, Abril Cultural, 1984, p.04-32.(Os Pensadores)

SEYSSEL, W. *Arrelia*. uma autobiografia. São Paulo: IBRASA, 1997.

SILVA, E. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1996, 162p. (Dissertação, Mestrado em História).

STANISLÁVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STRAUSS, C. L. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo. Papirus, 1997.

TAVIANI, F. A outra face do teatro. *Correio da Unesco*, Rio de Janeiro, vol. 6,1978, p.08-15.

TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.



URIBE, M .L .L. *La Comedia Del Arte*. São Paulo: Edusp, s/d.

VEYNE, P. O Império Romano In: VEYNE, P. (org.) *História da vida privada*. v.I.
São Paulo, Cia. das Letras, 1989.



