**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

# Experimentações clownescas:
# os palhaços e a criação de possibilidades de vida

Kátia Maria Kasper

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Kátia Maria Kasper -na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura- e aprovada pela Comissão Julgadora, em 19 de fevereiro de 2004

Elisa A Kossovitch

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Angotti Kossovitch

COMISSÃO JULGADORA:

Elenice Silva

Olga von Simson

Helio Rebello Cardoso Jr

2004



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

© by Kátia Maria Kasper, 2004.

UNIDADE
Nº CHAMADA T/UNICAMP
K153e
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 58537
PROC 16-117-04
C ____ D X
PREÇO 11,00
DATA 28-06-04
Nº CPD

CM00198095-3
BIBID 317295

**Catalogação na Publicação elaborada pela biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

K153e

Kasper, Kátia Maria.
Experimentações clownescas : os palhaços e a criação de possibilidades de vida / Kátia Maria Kasper. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Elisa Angotti Kossovitch.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro – Filosofia. 2. Representação teatral. 3. Corpo. 4. Subjetividade. 5. Artes cênicas. 6. Atores – Formação. 7. Cômico, O . I. Kossovitch, Elisa Angotti. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

04-002-BFE

## Agradecimentos

Escrever envolve convocar uma legião de vozes, aliadas às várias que já nos habitam. Muitos foram os encontros através dos quais este trabalho foi produzido.

Os encontros com os palhaços foram uma experiência vital preciosa para mim. Agradeço-lhes imensamente pelo que vivemos juntos, por sua disponibilidade e abertura.

Agradeço também a Carlos Simioni e a Ricardo Puccetti, do Lume, pela confiança em mim depositada e pela iniciativa de ter me proposto participar como "observadora" do *V Encontro para estudo e iniciação ao clown pessoal*, em setembro de 1995. Independentemente do trabalho de pesquisa gerado através desse Encontro, essa experiência foi inesquecível.

À Elisa Angotti Kossovitch, por acreditar nas linhas de fuga.

À Ermínia Silva e Luiz Orlandi, por suas sugestões no exame de qualificação.

A Christian Pierre Kasper, pelo companheirismo e pela revisão e auxílio nas traduções da bibliografia em língua francesa.

Agradeço aos meus amigos, pelo afeto, especialmente à Cíntia Vieira da Silva, uma grande amiga e interlocutora, à Luciane Moreira Oliveira, pela solidariedade, à Clarisse Alvarenga, por sua alegria.

Agradeço à Claudine Kasper, pela deliciosa acolhida na Suíça e por ter me facilitado o acesso ao acervo da Bibliotèque Municipale de Carouge.

À Cornelia Hummel, do Département de Sociologie de l'Université de Genève.

Agradeço a Felipe Abreu e Silva, Maria Helena Falcão de Vasconcelos, Paulo Germano Barrozo de Albuquerque, Zezé Tonezzi, do Laboratório do Ator de Campinas, Karla, Fernanda e Juliana, do Festival Mundial de Circo do Brasil.

À FAPESP, que financiou essa pesquisa, através de uma bolsa de doutorado.

Para Yuri

## Resumo

Partindo da participação como "observadora" em um processo de iniciação ao clown pessoal, do *Lume* -Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP-, esta pesquisa, além de abordar aspectos históricos e trajetórias de alguns palhaços contemporâneos, analisa o papel político do palhaço, poderoso aliado na construção de possibilidades de vida. Diferentemente de um personagem, o clown opera com uma lógica própria, envolvendo modos de agir, pensar, sentir singulares. Através de uma abordagem transversal, inspirada também em aspectos da filosofia deleuzeana da diferença, exploramos a criação dos corpos clownescos, os quais, nessa arte, são os grandes diferenciadores. O corpo clownesco, que ultrapassa uma forma desenhada pelo figurino e a maquiagem, compreendendo um "feixe de impulsos", um corpo preparado para "pensar em movimento", aberto para a alteridade, nos possibilita outras apreensões das relações entre corpo e pensamento. Corpo criado na experimentação, exposto, disponível para o jogo.

Várias vozes são convocadas a compor este agenciamento coletivo, colocando os leitores entre os clowns. Com Espinosa, recupera-se o sentido político da alegria, definida como potência de afetar e ser afetado, oposta às paixões tristes -como o ressentimento e a culpa-, as quais nos separam de nossa potência. As paixões tristes são o flanco através do qual o poder nos toma, nos paralisa, roubando nossa potência de agir e nossa capacidade de sermos afetados. A alegria, ao contrário, religa-nos à nossa potência. O riso implica intensidade. A intensidade nos toma e nos faz sentir de outro modo.

## Abstract

Starting from the participation as an "observer" of the personal clown initiation process conducted by LUME - Centre for Theatrical Research –UNICAMP – this research not only tackles historical aspects and trajectories of some contemporany clowns, but analyzes the political role of the clown, powerful ally in the construction of life possibilities. Different to a character, the clown works with a logic of his/her own, involving singular modes of acting, thinking, feeling. Through a transversal approach, inspired also by aspects of the Deleuzean philosophy of difference, we explore the creation of clown bodies, which ate, in this art, the great differentiators. The clown body, which goes beyond a form defined by costume and make-up, incorporating a "bundle of impulses", a body prepared to "think in movement", open to otherness, brings us other understandings of the relationships between body and thinking. A body created in experimentation, exposed, ready to play.

Various voices are summoned to compose this collective assembly, setting the reader among the clowns. With Spinoza, we recuperate the political meaning of joy, defined as a force to affect and be affected, as opposed to the sad passions - like resentment and guilt - which sever us from our strength. The sad passions are the flank by which power seizes us, paralyzes us, stealing our force to act and our capacity to be affected. Joy, on the other hand, reconnects us with our strength. Laughter implies intensity. Intensity take hold of us and make us feel differently.

## Sumário:


**Clowns: uma enunciação coletiva** ..... p. 1

**Os palhaços e a criação de modos de existência** ..... p. 13

**O encontro com o *Lume* e com os clowns** ..... p. 14

Contagiar ..... p. 26

A alegria e a potência política do palhaço ..... p. 29

Encontros ..... p. 49

Uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo ..... p. 54

Uma lógica que envolve outros modos de sentir ..... p. 56

A abertura para a alteridade, para o imprevisto ..... p. 57

Criando com o erro, o fracasso, a vulnerabilidade ..... p. 62

**O que é um clown** ..... p. 69

Henry Miller ..... p. 69

Federico Fellini ..... p. 71

Dario Fo ..... p. 73

Popov e as transformações dos clowns russos ..... p. 74

Slava Polunin ..... p. 86

Angela de Castro ..... p. 87

Jango Edwards ..... p. 88

Annie Fratellini ..... p. 90

Pierre Etaix ..... p. 92

Clown? Palhaço? ..... p. 97

O riso, o corpo grotesco, os bufões – a cultura popular da Idade Média e Renascimento, conforme Mikhail Bakhtin ..... p. 98

O clown do teatro inglês de moralidades ..... p. 104

A pantomima inglesa ..... p. 106

O clown e o circo moderno ..... p. 112

A pantomima acrobática ..... p. 115

A dupla de clowns e as entradas clownescas ..... p. 117

Rumo a outras formulações ..... p. 122

**Como se faz um clown** ..... p.125

Alguns clowns históricos ..... p. 131

Dario-Bario ..... p. 132

Trio Fratellini ..... p. 133

Grock ..... p. 136

Charles Chaplin ..... p. 168

Charles Rivel ..... p. 171

Emmett Kelly e Dan Rice ..... p. 192

Benjamim de Oliveira ..... p. 194

Chicharrão ..... p. 195

Piollin ..... p. 196

Arrelia ..... p. 197

Trajetórias Contemporâneas ..... p. 201

Leo Bassi, o adestrador de *culos* ..... p. 201

Dimitri, o clown é o mais nu dos artistas ..... p. 206

Chacovachi ..... p. 211

Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu ..... p. 213

Declaração do Riso da Terra ..... p. 224

Sérgio Bustamante Filho, o palhaço Bicudo ..... p. 225

Alessandro Azevedo, o Charles ..... p. 229

Teatro sunil ..... p. 235

Parlapatões, Patifes e Paspalhões ..... p. 237

Seres de Luz Teatro ..... p. 240

Teatro de Anônimo ..... p. 245

Sérgio Machado, da Companhia do Público ..... p. 256

Esio Magalhães, o palhaço Zabobrim ..... p. 261

Pepe Nuñez ..... p. 265

Slava Polunin ..... p. 272

Tortell Poltrona ..... p. 276

Palhaças ..... p. 278

(Entre elas: Angela de Castro, As Marias da Graça, Adelvane Néia, a Margarida; Pérola Ribeiro, Dorotéia; Andréa Macera, a Mafalda; Silvia Leblon, Spirulina e Spathodea; Naomi Silman.) *Tardes de clown no Lume* ..... p. 283

Três metodologias ..... p. 303

A escola de Jacques Lecoq ..... p. 303

Nani Colombaioni ..... p. 318

Sue Morrison ..... p. 324

Ricardo Puccetti, o Teotônio ..... p. 331

Carlos Simioni, o Carolino ..... p. 335

**A Iniciação** ..... p. 339

Metamorfoses, corpos e xamãs ..... p. 369

Xamã: o rádio onde cantam as palavras alheias ..... p. 375

Três experiências ..... p. 380

O griot e a escuta do mundo ..... p. 380

O devir-gato ..... p. 382

Dançando com os Maputche ..... p. 383

Um minidesfile de corporeidades ..... p. 384

Imagens ..... p. 390

Créditos das imagens ..... p.398

Referências Bibliográficas ..... p. 400

Entrevistas ..... p. 409

# Clowns: uma enunciação coletiva

> *A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta, então, como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.*
>
> (*Foucault,* Gilles Deleuze)[1]

O final de *La Scarpetta* tem algo de emblemático. Final que não finaliza. Final sem fim; apesar dos inúmeros *finales*. *O espetáculo não pode parar*, *ficar junto, encore*; a vontade de ficar, de permanecer, de continuar... Ele termina, o público não vai embora e, enquanto houver público, o artista tem que continuar. Todo encharcado de suor, já tendo, talvez, apresentado tudo o que poderia e o público não vai embora, não deixa terminar, não quer o fim. Às vezes ele brinca de querer acabar, não querendo; às vezes ele já parece estar mesmo saturado. Quem é prisioneiro de quem, nesse jogo? O público do clown, ou o clown do público? *Mais uma vez*, diz a personagem de Beckett, em *Cadeira de Balanço*. *Ficar junto, encore*, diz a criança, que não quer que as visitas vão embora. *Encore:* mais, ainda, de novo. Juntos. Junto... com o outro.

Porque criança tem isso: eu vou estar com você. Então acho que meu pai era muito assim, procurava juntar as pessoas, tem essa coisa de agregar, de juntar, todo mundo entra na viagem do clown e todo mundo está junto ali. Meu pai tinha isso: juntava os tímidos, os bravos, todos juntos. Tem isso bastante, no clown. Os momentos mais lindos que eu vivi como público. (O clown é terrível porque, às vezes, ele beira o piegas, não? Fica um pouco piegas, mas...) Foi uma das maiores experiências de quando eu assisti o *La Scarpetta*, *Cravo, lírio e rosa*, *A-ma-la*, foi que você viu todo mundo que estava do seu lado, você viu tudo que aconteceu, você estava com aquela pessoa, aquela pessoa estava ali, você viveu ali um momento junto com outras pessoas. E até as pessoas que você conhece que vão junto, você fica com elas de uma forma diferente. Acho que essa que é a grandiosidade dele... Esse ser e estar. Você faz um espectador olhar para outro espectador. Eu não ia, não

[1] Gilles Deleuze, *Foucault*, p. 113.

conhecia teatro. Eu nunca fui, sabe, de ir em teatro. E eu fui conhecer o teatro aqui no *Lume*. E aqui eu vi isso, que estava junto do clown. Eu estava junto com ele. .eu via que ele me olhava, mesmo, no olho.. eu acho que foi isso que me encantou. Não vi separação, ali, do público e do cara fazendo. Era uma coisa só. O trabalho que a gente faz aqui também vem em sonho, ele vem depois, na relação que você tem com as pessoas que você conhece. Não é necessariamente uma instrumentalização técnica, que tem nesse tipo de encontro de palhaços. O crescimento é outro. É um estado físico mesmo do clown, de repente eu perco algumas coisas, o tempo, a escuta da platéia. Isso tudo eu acho que vai desenvolvendo com a prática e o tempo: a escuta, os elementos corporais que eu tenho, isso que faz o estado de clown, são esses elementos concretos também. Eu vislumbro o espaço, como que eu posso interferir nesse espaço. Eu procurava ... não procurava no clown. E eu procurava pra minha vida. Alguma coisa. ... *pega a colher e a colher vira não sei o que o daí cai no chão e daí já vira um carrinho e daí já vira um bicho que te ataca.* Depois virou mil coisas e isso vem muito do trabalho que a gente faz com o clown. Você começa, às vezes, a ficar mais intenso nas coisas. Eu sentia muito mais medo, isso é legal assim porque eu acho que o trabalho do clown é o que o Ric sempre diz, é o prazer do clown, de estar ali. Então como eu posso ter prazer se eu tenho medo? Mas ao mesmo tempo eu não posso ignorar esse medo, porque esse medo é verdadeiro. Então eu sentia muito mais medo assim, *nossa!, agora é minha vez de entrar!!!, nossa!!!*... Tinha medo do público... Aquela coisa de autocrítica também, sabe? Daí eu falei: *meu, como que eu posso solucionar esse medo de me envolver com o público?* Eu acho que tem que ir pela via do prazer, eu estou ali, eu estou disposta, eu estou aberta e eu vou me relacionar com o público. E quando você tem isso, você consegue... o medo é como se fosse embora assim e você conseguisse demonstrar um outro estado. Mas como assim desperdiça comida?! Um jovem buscando alguma coisa nesse mundo. O clown se entrega à desorientação; se entrega ao desconhecido. ... o modo que o Ric faz, que é de usar os recursos que você mesmo apresenta para conduzir o trabalho, que é o desenvolvimento de cada um, o tempo de cada um. **Perdi alguma coisa que me era essencial e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna, que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável.** Quando a gente fez a saída pra eles, foi um dia que as nossas relações, assim, ficaram fortalecidas. E você perguntou o que que o clown trouxe para mim. Ele trouxe tudo isso. É uma liberdade que dá um medo desgramado! E, na verdade, foi um

pouco difícil a escolha, porque ao mesmo tempo você se forma e a família e a sociedade pedem de você uma postura profissional. Então, investir no trabalho do clown foi um pouco renegar isso. Porque... Então: *Ah, o que você faz? Ah, eu trabalho com palhaço.* Mas você se formou, você estudou quatro anos e... não dá retorno imediato... E, a possibilidade de usar artisticamente isso. Porque não é só usar isso, ser uma pessoa assim não é ser clown. É você pegar isso e codificar e apresentar no palco. O Ric fala isso: Isso não é clown, você agir espontâneo, você fazer essas coisas. Isso não é. Você pegar isso e ter pronto para usar no palco, numa apresentação, isso é ser clown. Que é difícil para caramba, é **um ofício**. Então, o clown, esse trabalho, me trouxe o sonho de um dia conseguir fazer isso, porque eu estou longe ainda, estou no comecinho do aprendizado ... Pra mim o clown, ele trouxe outra visão do que é o trabalho do ator. A senhora acredita nessa reza tanto quanto a senhora acredita em si mesma! E eu lembrei que eu fiz clown quando eu tinha 15 anos. Lembrei que eu ouvi muito na faculdade: *Eu sei que você gosta de clown, dessa linguagem do cômico, mas procura ... coisas diferentes*. Eu tinha uma restrição maior de movimentos, de ações, de gestuais, que isso vai se quebrando, com o clown, ou com o trabalho junto, você vai descobrindo muitas possibilidades. Um riso que não desqualifica o objeto do riso. Disciplina, ir a fundo num trabalho não são coisas que dispensam o prazer. Nunca que há quatro anos, atrás eu imaginei que ia querer ser palhaço, nunca. Eu lembrava de um palhaço que gritava muito no circo, ele tinha que falar pra todo mundo ouvir. Exige de você, você inteiro ali. Me dá um prazer muito grande de estar com o público, me dá uma sensação de comunhão muito grande com o público. Então, por isso que é um trabalho que me preenche. **Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana.** Eu acho que ele não tem limite, assim, diante do jogo que ele estabelece. Isso que o Ric fala, quando tem muito público não é empecilho pro clown, não é empecilho. Então o que que eu fiz? Eu tratei como um empecilho. Dar o foco pro outro. Porque você não precisa ter um figurino caro, você tem qualquer coisa, você pega uma caixa de papelão, põe na cabeça e usa e transforma e acredita que aquilo é o seu chapéu poderoso, aí você usa. *E eu acho que eu preciso colocar mais a cara pra bater*, então eu vou, apresento uma coisa, nem que você falar assim: *olha, ainda está, não está o clown, não é isso*. Acho que está me dando coragem de mostrar mais. **Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?** Então, ele me deu autoconhecimento. Me deu conhecimento do ser humano. É ... me deu a possibilidade concreta de, no trabalho do teatro, de ser de igual pra igual, de

não ter melhor ou pior, e sim diferente. Quer dizer, eu sou diferente da Marília, que é diferente da Cláudia. Ninguém é melhor do que ninguém. É um trabalho de pesquisa, mesmo, o tempo todo. O tempo todo. *Para com isso pelo amor de Deus, eu não quero ver essa cena, eu vim ver um palhaço!* .Eu acho que o clown, no trabalho como atriz, ele te traz uma prontidão, uma percepção muito grande... mas ele quebra um pouco o medo do erro, o medo do risco. Mas era vidro mesmo?! *Puxa, eu poderia ter aproveitado tal coisa* e eu não aproveito, porque o lance ainda da preocupação, do medo, da afobação que eu ainda tenho e que... Mas eu sinto que aos poucos eu já estou transformando isso. Na hora que eu faço o corpo disso, eu viro. Mas aí, o meu professor das cênicas falou assim: *Não. Procura uma coisa mais séria, você tem que ser mais feminina, trabalhar mais com o texto, ser mais mulher.* **Não sei o que fazer do que vivi. Tenho medo dessa desorganização profunda.** Outro dia eu sonhei com o Jango, um palhaço. Eu estava quase caindo, ele veio, grande assim, o Jango, ele veio grande assim e... legal porque ele não me pegou no colo que nem o Tarzan pega a Jane, assim, sabe? ele foi me mostrando que era difícil o caminho. A gente faz cena na rua... eu vou para o público, você acha que eles param para me ver? Eles ficam falando: *Ah! Olha aqui*. E aí sai, aí zoa, aí vira as costas, porque eu ainda não consigo. E eu me apaixonei pelo que eu vi. Acho que é principal assim, é o prazer, é o se divertir e estar ali pronto, disponível, generoso, mas você só consegue isso quando você está aberto, quando você tem um prazer de estar ali. E o clown só funciona por essa via também. É claro que tem todos os elementos profundos, como o corpo, o estado corporal, o tempo, ritmo, mas isso não consegue se você não estiver disponível e você só está disponível quando você tem um prazer. Então o prazer do clown eu vou trazer pro resto, pra minha vida e pro meu trabalho. Jogo com prazer, senão, não tem jogo, senão fica burocrático. Você vê: nossa! tem que trabalhar muito, muito, muito. O meu pai, que é falecido há três anos, ele quando era pequeno, fez um circo em casa. Isso assim é uma relação muito profunda que eu tenho com... eu descobri isso recentemente visitando minhas tias no Rio de Janeiro...o meu pai era o palhaço. Aproveitar o impulso, mas ao mesmo tempo não se perder nesse impulso; observar o espaço, mas ao mesmo tempo não ter ansiedade nem preocupação, é o clown se relacionando. Como é que faz pra gente aprender isso aí? Mas... mas será? O clown, eu acho que ele tem um tempo de maturação, assim, de envolvimento do ator com aquilo que vai além do funcionou agora ou não. Você fala, meu pai podia ser um palhaço. **Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o**

**que for sendo?** Eu sou sempre a mesma, mas, dependendo de quem está do meu lado, eu sou uma diferente que é a mesma. Então, de repente, é que nem estar de dupla, assim, de clown, dependendo do clown que entra, você tem reações diferentes. E eu quando olhei pra mim mesma, eu descobri que eu mentia que vivia. Porque viver não é só viver dentro de si mesma, é viver com o outro, é passear, é sair com ... namorar, é descobrir as cores, ir atrás do seu trabalho e enfrentar os problemas. Mas é sempre com o outro. Do Ric é a partir de um estado corporal... Ele, às vezes ele até fala, *não é porque colocou um nariz você não vai, você vai mudar esse estado. É esse estado do corpo, dilatado, que vai trazer o seu clown, então independente de você estar com o nariz ou não.* Tipo, eu estou com o nariz, daí eu altero o meu estado. Não. É esse estado que você conquistou no treinamento do energético, você vai começar a descobrir corporeidades e essas corporeidades podem ser interessantes pro clown ou não. Quando é interessante pro clown, por isso que é interessante o olhar do Ric que está por fora: Olha, *isso aí é interessante, vai a fundo.* Você viu que entrevistar é pagar mico também. Então é tudo corpo assim, é a partir do corpo, é muito forte isso no trabalho do Ric assim, é o corpo que vai dar o estado. E foi melhor pro meu picadeiro isso. Porque eu fui vazia. Eu fui sem pretensão de ser boa, sem pretensão de já agradar todo mundo. Acho que uma árvore é perfeitamente feliz e plena. Eu sou atriz, eu não trabalho só com clown, mas eu vejo que o clown me proporciona um estado de improvisação, um estado de relação com o público, de olho no olho, de tempo, que eu posso desenvolver assim em outros lugares sem ser só num clown. No meu picadeiro, eu cheguei sozinha no mundo. Mas eu não cheguei brigando com a minha solidão. Eu cheguei simplesmente com ela. E ali eu vi pessoas que me olhavam dentro do olho, de igual pra igual, como ser humano. E eu olhava pra aquelas pessoas, tinha pouca gente. Será que não é uma visão moral a respeito do clown, que ele não pode por em cena comida quando está diante de pessoas miseráveis e com fome? Será que não? Acho que é isso que o clown faz. Extrapola. Não sei o que o clown me trouxe assim, está me trazendo é isso: essa vontade de trabalhar também, de me dedicar assim. É que eu nunca fui de me dedicar a uma coisa só. É difícil assim pra mim me dedicar. Não tenho muita oralidade. Quer dizer, eu acho isso. Não tenho muita ... quer dizer, precisa de mais ... é mais fácil para mim trabalhar com o silêncio. A pessoa é reconhecida, tem dinheiro e entra em qualquer tipo de jogo que lhe é proposto. **nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver.** Trouxe a beleza e trouxe também a ambivalência do ser humano. E o principal, talvez, foi eu, trabalhando o

meu clown pessoal, eu, automaticamente, eu olhava pra mim mesma, mas tinha que olhar pro outro. Porque o clown é isso: ele faz com o público. Então a gente tem sempre que olhar, ver, como ator, ver se está funcionando ou não. Ri de você. Ou ri com você? É diferente. Acho que é um pouco dos dois. O público ri de você e ri com você. Acho que a coisa da contradição é o tempo todo nesse trabalho, em qualquer arte.Então, a metodologia do *Lume* trabalha com isso. Pega as diferenças de cada um. E quando alguém começa a, talvez inflar o ego, assim, já desarma. É coco mesmo, ou...? No começo, teve uma época que eu dizia que o clown salvou minha vida. Até onde o clown pode chegar? Não vou me concentrar na minha criança, não, mas é simplesmente buscar o estar da criança, é o prazer da criança de estar brincando. Encontrei um lugar que pode ser leve, que pode ser... gostoso; não tem ambição, não tem... exigência. Não tem sofrimento. O clown seria o princípio da generosidade para consigo mesmo. Se permitindo. Se permitindo o erro, se permitindo a alegria, que às vezes, nem a felicidade se permite; a gente não se permite, às vezes, nem rir. Você tem que ser verdadeiro, mas eu tô triste e meu número é assim. Como é que eu faço? E outra coisa, o número é fixo. Mas, o Ric diz muito isso, que o número é fixo, mas é diferente cada vez. Pra ele ter graça, ter frescor, você tem que fazer diferente a cada vez. É a mesma coisa diferente. Outra contradição. Então, é a todo o momento essas contradições, eu acho que definem bem o trabalho assim, que é a característica. Pra poder, a partir disso, ser generoso com o mundo. A coisa começa por você e aí sim você pode irradiar. **É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar.** Mas eu me exigia demais da conta. Então esse dia tudo isso tinha descansado em mim. Então ali eu sentia apenas. E no sentimento era mais, era um vazio, assim, mais gostoso. Eu respirava legal. **Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida, mas tenho medo do que é novo, e tenho medo de viver o que não entendo.** E o Ric fala que ele aparece quando a gente está com o *não saber* ali. Como eu senti isso muito bom em mim, do trabalho do clown, por que que esses meninos não podem ter isso, descobrir isso? *Agora faz verde, a cor verde.* A gente está falando de estado, de uma coisa que não tem imagem. O clown foi um refúgio pra mim. Julgar menos. Naquele momento, eu vivi aquilo no, era como se não tivesse nem passado, nem futuro. Eu estava aquele momento ali, vazio, e olhando pras pessoas. Estava serena. Foi um momento de serenidade. E foi um momento também de depois de muito sofrimento. Se entrou um cachorro na cena, eu estou fazendo apresentação e um cachorro passou, eu não posso ignorar o cachorro e

continuar, porque é claro que todo mundo vai olhar o cachorro. O cachorro é muito mais espontâneo, muito mais simpático do que eu, muito mais engraçado. Então ou eu jogo com o cachorro, ou eu respondo ao cachorro, ou eu me ferro, ninguém mais vai me olhar. Eu não consigo fazer mais um teatro de quarta parede, que eu não me relaciono com o público. Uma coerência diferente e uma intensidade diferente. E eu fui com leveza, eu fui vazia. Eu estava feliz de estar ali. Isso é uma coisa que o Ric dizia muito e me fez pensar. Ele falou assim: *No clown, é importante a diferença.* Então, no trabalho da metodologia do *Lume*, o Ric -como assessor nosso-, ele via cada um, pegava a essência de cada um, pegava as coisas que o corpo de cada um trazia, as coisas que o corpo de cada um funcionava, a mão, uma posição, uma figura, uma voz. E, observando todos, eu vi que cada um era muito particular. Então, era muito diferente. E não acontece que nem em outros trabalhos, que fixa, por exemplo, a melhor atriz é aquela e o elenco, o resto já ... Não tem uma coisa do teatro hoje em dia? "Essa aqui é a melhor atriz do grupo. Esse aqui é o melhor teórico. Aqui, o melhor professor." E o *Lume* não trabalha com isso, o *Lume* trabalha com a luz de cada um. **...assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê.** Eu decidi arriscar isso. As ações que você vai fazer, mas aquilo é novo, tem que ser, tem que ser vivido na hora. E o bêbado fala uma bobagem lá e você não vai ignorar. A criança está lá falando demais, assobiando, ou o grupo não está rindo, você tem que lidar, lidar ... nem que você abandone o que você criou ... Tem que ser na hora. Por isso que assusta. Porque é um andar no escuro. Será que o clown tem limites ?

Quem está procurando, eu não sei se procura algo específico. Está procurando Você está procurando, você está no mar assim: "shhh. .", tempestade: "uuuhhh" ... Você procura uma ilha.

E você acha que o clown foi uma ilha?

Foi mais que uma ilha. Foi um mundo. Foi um mundo. É uma coisa que eu não consigo mais viver sem. É questão de mudar o mundo, mesmo. Mudar tudo.

Agora vai acontecer alguma coisa.

Talvez, para além de mudar o mundo, a abertura de mundos.

Pensar o outro como abertura de mundos possíveis –como faz a leitura deleuzeana de Michel Tournier. Em *Vendredi ou les limbes du Pacifique* Tournier trata da aventura de Sexta-feira e Robinson. Podemos pensar o palhaço/clown como uma certa política de relação com a alteridade, presentificada performaticamente. O palhaço só existe em sua relação com o outro -este é um dos seus traços distintivos. Poderíamos afirmar a respeito do clown quase que o contrário do que Deleuze afirma a respeito do mundo do perverso: "um mundo sem outrem, logo, um mundo sem possível."[2] Outrem é o que possibilita, diz ele. O mundo do perverso só conhece a categoria do necessário e não a do possível. O palhaço ultrapassa o previsível, o mediano, o útil, o democrático, a gestão –por isso, ao dizermos *possível*, não se trata do *possível* dito pelo democrata gerindo a máquina do Estado. É um possível que extrapola, que é criado no ultrapassamento do previsto. O palhaço opera com a abertura de mundos possíveis.

Outrem é, "em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo, sem a qual este campo no seu conjunto não funcionaria como o faz." Essa estrutura é a do possível. "Um semblante assustado é a expressão de um possível mundo assustador ou de alguma coisa de assustador no mundo que ainda não vejo." Assim, o possível não é abstrato e não designa algo que ainda não existe. Este mundo possível expresso existe perfeitamente, diz Deleuze, "mas não existe (atualmente) fora do que o exprime. Quando apreendo, por minha vez e por conta própria, a realidade do que outrem exprimia, não faço nada mais do que explicar outrem, desenvolver e realizar o mundo possível correspondente."[3] Em sua leitura de Proust, Deleuze define o amor, o ciúme, como a tentativa de desenvolver, de desdobrar o mundo possível que permanece envolvido na amada. Outrem como estrutura, "é a *expressão de um mundo possível*, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime."[4]

Nossa pesquisa foi sendo produzida, por sua vez, através de uma abertura para os encontros com clowns, o que se torna visível ao longo da leitura desta tese. Abertura de várias formas: no modo de conduzir os encontros/entrevistas, na tentativa de deixar

---

[2] Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, p. 329. Trata-se de um apêndice chamado *Michel Tournier e o Mundo sem Outrem*. Deleuze está se referindo nesse texto ao livro de Michel Tournier: *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967.
[3] Ibid., p. 317.
[4] Ibid.

aparecer o modo como eles dizem, suas palavras –o que considero bem diferente de "dar a palavra", ou algo semelhante. Um palhaço não precisa que alguém pense em fazer isso por ele, porque um palhaço provavelmente tomaria a palavra e a devolveria transformada, muda, gritada, gaguejada... Abertura também para incluir na tese algo ainda pouquíssimo pesquisado e que lhes interessa muito: histórias de palhaços – uma rica fonte de aprendizados.

Fomos nos deparando com uma problemática que envolve a compreensão do que constitui um clown, em sua diferença interna, e conexões que fizemos com a criação de modos de existência, novas possibilidades de vida, a oportunidade de pensarmos o exercício de lógicas outras e experiências nas quais as forças no homem aliam-se com forças de fora de nós, levando-nos a devires que ultrapassam, certas vezes, os modos estabelecidos, o habitual, o reconhecível, o nomeável.

Nosso trabalho é atravessado por elementos históricos –principalmente aspectos de uma história que está acontecendo em torno dos clowns, dos palhaços, em alguns locais e momentos, na contemporaneidade. Parcial, portanto. E com lacunas temporais. Estamos mais interessados no tempo aiônico do que no cronológico, conforme veremos no decorrer do trabalho. Este estudo é atravessado também por metodologias de ensino e pesquisa em torno dos processos de construção de palhaços, sem, no entanto, tratar-se de uma tese a respeito de tais processos. Apresentamos apreciações estéticas, mas tampouco se trata de crítica de arte. Habitamos, ao mesmo tempo forçosa e voluntariamente, um lugar que não é o do especialista, situando-nos, talvez, nas fronteiras, com uma produção híbrida.

Voltemos ao texto inicial para dizer que ele foi produzido a partir do encontro com um grupo de pessoas que faziam –alguns ainda fazem- assessoria com Ricardo Puccetti no *Lume*: Cláudia, Érica, Guga, Ivens, Joana, Lila, Marília.[5] Tais encontros estão aqui parcialmente registrados/sempre recriados. Para uma tese que trata de palhaços/clowns, talvez nada melhor do que, após entrevistar palhaços que atuam profissionalmente há muitos anos, alguns com reconhecimento internacional, começar com palavras dos que

[5] A quem agradeço por sua disponibilidade, nas entrevistas que realizei com cada um deles. Esse grupo foi constituído por iniciativa de Érika Lenk, em função de uma pesquisa de iniciação científica que realizou, orientada por Suzi Frankl Sperber e, na parte prática, por Ricardo Puccetti. Para a pesquisa empírica, ela formou esse grupo. Agradeço também a Ricardo Puccetti, pela generosidade e pela confiança em mim depositada, ao permitir o acesso ao seu trabalho –que é experimental e está em processo- sem constranger-se por eu observar algo que se está pesquisando. Agradeço a Carlos Simioni por ter, junto com Ricardo, tido a iniciativa de me convidar para assistir ao "V Encontro para estudo e iniciação do clown", em setembro de 1995, que foi um dos pontos de partida dessa tese.

ainda estão iniciando e nos falam de inseguranças, incertezas, processos, desejos, medos, fracassos, dúvidas. Falam também, como todos os palhaços que entrevistamos, do amor pela arte do palhaço.

Uma conversa, uma entrevista, é um encontro, uma dupla captura. Não pensamos ter ido até eles retirar uma verdade interna, ou algo assim, mas captar, nessa abertura recíproca, algo que correu entre nós. As falas aqui apresentadas são enunciados criados nos nossos encontros. Cada cor partiu inicialmente de um dos clowns, o preto de mim e o preto em negrito é da Clarice Lispector (*A paixão segundo* G.H., lida para mim pela Érika. Paixão por Clarice intensamente compartilhada por mim.) Em lilás, palavras ditas por Ricardo para Érika, num momento especial, de modo que ganharam uma tal potência transformadora que ela as repetiu e me permitiu torná-las públicas.

Mas, agora....

***Silêncio Total!!!***

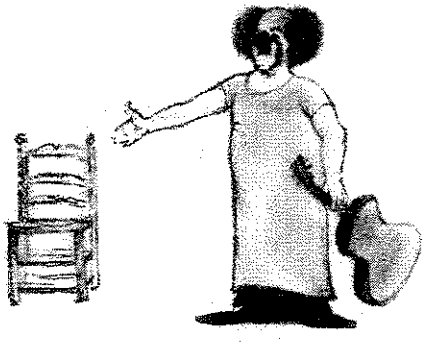
(Xuxu)[6]

[6] O palhaço Xuxu foi criado por Luiz Carlos Vasconcelos há mais de 24 anos, conforme me contou, em nossa entrevista. Vários dos palhaços por nós entrevistados inspiraram-se nele para construir seu trabalho. "Silêncio total!" é um dos motes de Xuxu.

## Os palhaços e a criação de modos de existência

Em nossa dissertação de mestrado[7], analisamos conflitos que envolviam tentativas de produzir o chamado cidadão civilizado, o padrão homem civilizado-previsível-razoável-sujeito pronto... Análise baseada principalmente - mas não apenas- em formulações de Michel Foucault, sobre os mecanismos de poder, dispositivos de controle, normalização, governo, regulação da vida e dos corpos -*biopoder*. Tais mecanismos e dispositivos constituem tentativas, nem sempre bem-sucedidas, de regular, por exemplo, as maneiras de meninas e meninos ocuparem o espaço e o tempo escolares, que envolvem também prescrições científicas e das chamadas "boas maneiras" sobre os corpos. Relações sociais, interpessoais, em uma escola pública, marcadas -quase sempre- pela tentativa de impor às crianças modos de vida diferentes dos seus. Apontava também a busca por outras possibilidades, outros estilos de vida, maneiras de lidar com os corpos, de viver... Embora buscasse apreender o que escapava, o que fugia ou fazia fugir, na dinâmica das relações, o foco de análise estava voltado para a crítica desses mecanismos de controle e regulação dos corpos, das pessoas. Mas já buscava uma dinâmica imanente, que não se restringisse a uma contradição, a opostos em contradição, como reprodução e resistência, por exemplo.

Voltamos o foco, nessa pesquisa de doutorado, diretamente para o que escapa, foge e, para isso, é necessário criar novos encontros, com novos interlocutores. Como construir maneiras de apreender o que se move, muda, inventa, foge? Como pensar movimentos, metamorfoses? Como avançar nesse caminho, para apreender processos de individuação em sua dinâmica, a geração de modos de existência que escapam dos padrões e que estão presentes, mesmo se abafados, aqui e agora?



[7] *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola.* Faculdade de Educação/UNICAMP, 1994.

## O encontro com o *Lume* e com os clowns:

*É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.*
(Clarice Lispector)[8]

Buscamos, para tais investigações, novos encontros, novas alianças, novos lugares.

Talvez um dos momentos que possa ser considerado como inaugural desta pesquisa seja setembro de 1995, quando participei, como "observadora", do *V Encontro para estudo e iniciação do clown pessoal*, promovido pelo *Lume* – Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Universidade Estadual de Campinas.[9] O *Lume* foi criado em 1985 pelo mímico, ator, diretor e professor Luís Otávio Burnier[10], juntamente com a musicista Denise Garcia e o ator Carlos Simioni e, logo em seguida, passou a contar com a participação também do ator Ricardo Puccetti (a partir de quem se iniciaram as pesquisam em torno do clown no *Lume*). Em suas pesquisas de técnicas não interpretativas, junto com os dois atores-pesquisadores inicialmente -e, mais tarde, com uma segunda geração de atores, constituída por Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Jesser de Souza, Ana Elvira Wuo, Luciene Pascolat (as duas últimas tendo seguido caminhos próprios, não integrando mais o grupo)[11] e, desde 1998, Naomi Silman-, o *Lume* foi constituindo metodologias singulares para o trabalho de ator. Conta, atualmente, com quatro linhas mestras de pesquisa: o clown, a mímesis corpórea, a dança pessoal e música e teatralização de espaços não-convencionais. A separação destas quatro linhas acontece no contexto de pesquisa, mas na prática também existem intersecções e relações entre elas.

---

[8] *A paixão segundo G.H.*, p. 16.
[9] Tive o privilégio de ter sido, até o momento, a única participante do processo de iniciação do *Lume*, sem o objetivo de iniciar-se como clown.
[10] Luís Otávio, que se formara em São Paulo, na Escola de Arte Dramática, passou oito anos estudando e pesquisando na Europa. De volta ao Brasil, conseguiu promover os meios para a criação de um centro de pesquisa para a arte do ator, envolvendo os conhecimentos que aprendera na Europa e elementos culturais brasileiros.
[11] Ana Elvira, que se iniciara como clown em 1992, com Luís Otávio, passou a trabalhar principalmente com clown no contexto hospitalar e, atualmente, com iniciação e formação de clowns. Luciene – que trabalhou com mímesis corpórea, quando aluna do bacharelado em artes cênicas, da UNICAMP, construindo, sob a orientação de Luís Otávio, uma pesquisa com mímesis corpórea, para a montagem da peça *Wolzen*, juntamente com Valéria de Seta e Clélia Virgínia Reinaldi -, trabalha atualmente com clown e com teatro em uma instituição espírita.

O trabalho com clown do *Lume* abriu nosso interesse pelo tema. Com o decorrer da investigação, passamos a ampliar o universo pesquisado, incluindo outros palhaços e outras linhas de trabalho. Mesmo correndo o risco de dizer o óbvio, explicitamos que esta não é uma pesquisa realizada pelo *Lume*, ou ligada de alguma maneira a ele, a não ser por investigar aspectos da sua metodologia para o trabalho com clown. O que estamos apontando aqui, desde o início, é de total responsabilidade nossa, sem que seja necessariamente endossado por qualquer dos atores componentes do *Lume*, os quais têm suas próprias análises a respeito de seu trabalho, publicadas ou não por eles. Quando nos referimos às suas concepções –expressas nas suas publicações e nas entrevistas que nos concederam-, indicamos no texto. Esta pesquisa busca apreender algo a respeito do trabalho de clown –iniciando com o trabalho do *Lume* e depois buscando outros encontros-, mas esse algo foi criado por nós, através dos vários agenciamentos produzidos, no contato com a bibliografia e os palhaços por nós entrevistados, conforme as questões que orientam nossas inquietações enquanto pesquisadora.

Ao mesmo tempo, durante esse contato que tivemos, principalmente –mas não apenas- com Ricardo e com Naomi (que são os atores mais envolvidos atualmente com o trabalho com clown, o primeiro sendo o coordenador deste trabalho no *Lume* e Naomi atuando como diretora de espetáculos de clown, ou que se utilizam de técnicas clownescas para o trabalho de ator, e pesquisando possibilidades de seu devir-clown mulher, ou devir-palhaça), parece ter havido uma troca, um diálogo, um encontro onde houve um ganho para todos. De nossa parte, certamente aprendemos muito com eles. Mas, em nenhum momento, pretendemos dizer a eles como consideramos que deveria ser pensado o clown, ou em quais termos deveriam analisar seu trabalho. Não dissemos isso aos artistas do *Lume* e nem a outros com quem nos encontramos. Não é esse o lugar no qual nos posicionamos e também não estamos trabalhando com um referencial que busca a homogeneidade ou a criação de um ponto de vista que se pretenda totalizante, por ter um respaldo teórico ou acadêmico. Ao contrário, o contato com a filosofia deleuzeana da diferença nos leva a desejar a diversidade –seja de leituras, seja de atuações.

Nosso trabalho produz uma leitura –entre outras possíveis- a respeito dos clowns que busca, em termos de definições do que seja um palhaço, deixar que eles próprios, os palhaços, apresentem seus pontos de vista -e então não mais apenas os do *Lume*, mas vários outros - e apresentamos um agenciamento produzido por tais vozes, mantendo seus

paradoxos, suas incompatibilidades, suas diferenças e também suas confluências. Procuramos produzir um agenciamento coletivo, conectando várias vozes.

Essa noção de agenciamento coletivo de enunciação é a que dará conta do caráter social da enunciação. Se a linguagem[12], como querem Deleuze e Guattari, "não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer"[13], a primeira determinação que preenche a linguagem é o *discurso indireto*.[14] O caráter social da linguagem vai além de remeter um discurso a um contexto. "Não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação."[15] Mas o seu caráter social "só é intrinsecamente fundado se chegamos a mostrar como a enunciação remete, por si mesma, aos *agenciamentos coletivos*. Assim, compreende-se que só há individuação do enunciado, e da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. Esse é precisamente o valor exemplar do discurso indireto, e *sobretudo do discurso indireto 'livre'*: não há contornos distintivos nítidos, não há, antes de tudo, inserção de enunciados diferentemente individuados, nem encaixe de sujeitos de enunciação diversos, mas um agenciamento coletivo que irá determinar como sua conseqüência os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso. Não é a distinção de sujeitos que explica o discurso indireto; é o agenciamento, tal como surge livremente nesses discursos, que explica todas as vozes presentes em uma voz, as risadas de meninas em um monólogo de Charlus, as línguas em uma língua (...)."[16]

---

[12] A linguagem "é feita de signos, mas os signos não são separáveis de um elemento completamente diferente, não lingüístico, e que se poderia chamar 'estados de coisas' ou, melhor ainda, as 'imagens'. Como Bergson bem mostrou, as imagens têm uma existência em si. O que eu chamo 'agenciamento de enunciação' é, portanto, feito de imagens e de signos, que se movem ou se deslocam no mundo.
"Em segundo lugar, a enunciação não remete a um sujeito. Não há sujeito de enunciação, mas apenas agenciamento. Isto quer dizer que, no mesmo agenciamento, há 'processos de subjetivação' que vão atribuir diversos sujeitos, uns como imagens e outros como signos. É por isso que o que se chama em nossas línguas européias 'discurso indireto livre' me parece tão importante: é uma enunciação incluída num enunciado que depende, por sua vez, de uma outra enunciação. Por exemplo: 'Ela junta suas forças, ela morrerá em vez de trair...' Eu acredito que toda a enunciação é desse tipo, e se faz com várias vozes. Esses últimos anos, fez-se da metáfora uma operação coextensiva à linguagem. Para mim, as metáforas não existem. Eu quereria dizer: é o discurso indireto livre que é a única 'figura', e que é coextensivo à linguagem. Eu não sei se há um discurso indireto livre em japonês (...) Se não há, talvez seja porque é uma forma tão consubstancial ao japonês que não há necessidade de especificá-la. Aliás, tudo que eu digo sobre o agenciamento me parece óbvio para um japonês." Gilles Deleuze, Lettre à uno sur le langage. In: *Deux régimes de fous*, pp. 185-186.

[13] Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs*, v. 2, p. 13.

[14] Mikhail Bakhtin destaca a importância do *discurso indireto livre* para uma teoria da enunciação, em *Marxismo e filosofia da linguagem.*

[15] Deleuze e Guattari, *op. cit.*, p. 17.

[16] Ibid., p. 18.

Talvez, para sermos mais precisos, diremos que nossa própria voz é produzida pelo agenciamento coletivo. Estamos também procurando escapar a uma escrita que tudo quer controlar, conduzir, antecipar, explicando tudo que o leitor lerá nas páginas seguintes, procurando debater com os autores de um modo que nos lembra um macho disputando seu território, para se autoproclamar sujeito da escrita, o autor de suas próprias palavras e tirar de tal disputa sua legitimidade. [17]

Esta pesquisa não busca fechar uma definição de clown, de palhaço, que seria a da pesquisadora, em contraposição ou em concordância com outras. Estamos buscando apontar algumas linhas de trabalho -não fazendo parte dos objetivos de nossa pesquisa abarcar todo o universo de possibilidades de trabalho com palhaço, com clown-, para junto com os palhaços, pensarmos nossas questões. A pesquisa se alia aos palhaços para experimentar outras possibilidades de vida, as quais colocam também a própria linguagem em questão. Trata-se, portanto, da busca de construir uma outra relação e de experimentar também variações a respeito da prática de se fazer uma tese.

O trabalho do *Lume* nos oferece elementos para isso. O *Lume* criou metodologias próprias para o trabalho com o palhaço, seguindo a linha do clown pessoal, terminologia ligada ao trabalho realizado no âmbito teatral pela escola de Jacques Lecoq, na França, nos anos 60.[18] Luis Otávio Burnier –que estudou, logo que chegou na França, nos anos 1970, com Jacques Lecoq e, durante três anos, à partir de 1976, com Decroux, criador da Mímica Corporal, na *École de Mime Etienne Decroux*, além de ter trabalhado também com Ives Lebreton, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e alguns mestres do teatro oriental (Nô, Kabuki e Kathakali)- iniciou-se como clown mais tarde, em 1985[19], com Philippe Gaulier, aluno de Lecoq.

A *École Internationale de Théâtre,* de Jacques Lecoq, já inspirara outras pesquisas em teatro, utilizando o trabalho com o clown, entre elas a de Ariane Mnouchkine, do *Théâtre du Soleil,* cujos atores, segundo Quillet, encontraram nos clowns a possibilidade de escapar de uma chave da estética ocidental: a mímese. "O trabalho sobre as formas clownescas indica uma vontade de escapar ao realismo, à atuação psicológica, aos antigos códigos naturalistas, uma contestação do teatro burguês do século XIX, um desejo de

---

[17] A esse respeito verificar também Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur? *Dits et écrits*, v. 1. Paris, Gallimard, 1994. pp. 789-821.
[18] Ver adiante, no capítulo *Como se faz um clown*.
[19] Conforme Carlos Simioni nos disse em entrevista.

encontrar uma forma clara, legível, que possa desvelar os mecanismos sociais e humanos."[20] Em 1964, na época da fundação do *Théâtre du Soleil*, Ariane Mnouchkine e alguns atores estudavam com Jacques Lecoq –que criara, em 1956, a *École Internationale* de Théâtre. Conforme Quillet, o ensino de Lecoq, fundado sobre o movimento, explodia o formalismo da mímica, abrindo-a para um teatro de criação que dá toda sua importância ao gesto. Foi com Jacques Lecoq que Ariane Mnouchkine descobriu o trabalho com os clowns. Em 1969, com o espetáculo *Les clowns*, o *Théâtre du Soleil* colocou o problema da criatividade dos atores e de sua função na sociedade, possibilitando-lhes forjar "sua própria linguagem."

Conforme Schroeter e Zelenka[21], o trabalho do clown marcou também, a partir dos anos 1970, a busca de companhias de teatro de rua e de alguns cômicos de variedades ou de café-teatro, como Coluche, Rufus, Raymond Devos, Jango Edwards, Howard Butten.

Façamos um brevíssimo parêntese aqui para nos referirmos ao estudo de Schroeter e Zelenka - *Le clown, nouvel acteur du champ social?*-, produzido em 1995, na *École Supérieure de Travail Social*, do *Institut d'Etudes Sociales de Genève*, abordando os clowns como possíveis novos atores no campo social. Sendo um trabalho de conclusão de curso de serviço social, sua preocupação está voltada para o âmbito do trabalhador social, focalizando o trabalho dos clowns intervindo em instituições, na criação de atuações específicas voltadas para áreas de atuação dos assistentes sociais, como empresas, hospitais e outras situações que demandam intervenção de tais profissionais. Os autores mencionam o estudo de Jean-Bernard Bonange[22], que aborda trabalhos de clown surgidos "nos últimos anos", fora do circo, investindo o campo social, como por exemplo, a *clownanalyse* (que introduziu o Augusto em manifestações sociais como reuniões de empresa, congressos sindicais, colóquios científicos), os clowns que trabalham em hospitais, e os *Palhaços sem fronteiras* (Organização não governamental fundada, em 1983, pelo palhaço Tortell Poltrona.[23] Tais palhaços viajam às zonas de guerra e de miséria, campos de refugiados,

---

[20] Françoise Quillet. Le clown au Théâtre du Soleil. In: Le *clown: rire et/ou dérision?*, pp. 77-78. Tradução provisória nossa, com supervisão de Christian Pierre Kasper. Para não repetirmos a cada vez, **todas as citações de livros, artigos ou entrevistas desta tese, que aparecem em francês ou inglês na bibliografia, sem tradução brasileira, foram traduzidos por nós, com a supervisão de Christian Pierre Kasper.**

[21] Rolande Schindelholz Schroeter e Miluska Zelenka, *Le clown, nouvel acteur du champ social?*, pp. 17-18. Trata-se de uma monografia de conclusão de curso de *Travail social* –que equivaleria à nossa dissertação de mestrado.

[22] *Le clown et sa fonction sociale: racines et signes*. Toulouse, le Jocker Document, nº 3, 1992.

[23] Uma complementação que fazemos à esta afirmação é que Tortell Poltrona tem um circo: *Circ Crac*.

para levar sonhos e esperança, pois "o riso é tão essencial quanto pão e água." Pepe Nuñez, palhaço espanhol radicado no Brasil, entrevistado por nós, participou dos *Palhaços sem Fronteiras.*). Bonange foi o fundador, em Toulouse, no ano de 1980, da companhia *Bataclown*, criadora do termo *clownanalyse* -prática que consiste em intervir em reuniões de trabalho, dando o ponto de vista dos clowns a respeito do que se passa ali-, segundo afirmou em seu artigo *Étude d'une pratique du clown contemporain dans la tradition du fou du roi: la clownanalyse.*[24]

Como todos sabemos, apresentar-se para feridos de guerra, enfermos, ou realizar apresentações beneficentes em instituições que não as salas de espetáculo, a rua ou o circo, foi uma prática relativamente comum para os clowns. Em nossos dias, vários dos palhaços por nós entrevistados apresentam-se ou apresentaram-se em locais como: assentamentos do Movimento dos Sem Terra, em contatos sistemáticos com meninos que vivem nas ruas em Campinas, em Abrigo para moradores de rua, em hospitais, hospitais psiquiátricos, prisões, asilos, etc. O que aquele estudo ressalta é uma especificidade: a criação de grupos ou linhas de trabalho com palhaço que atuam especificamente em tais locais e situações, em pensar e criar atuações próprias nos vários locais, entre eles os hospitais, como a dos *Doutores da Alegria*[25], no Brasil –que surgiu, segundo Esio Magalhães (palhaço entrevistado por nós, integrante do grupo de atores do *Doutores da Alegria)*, a partir do trabalho de Wellington Nogueira no *Clown Care Unit* -projeto criado, em 1986, por Michael Christensen[26]. Em 1991, Wellington trouxe esse projeto para o Brasil, enquanto ex-colegas faziam o mesmo na França (*Le Rire Médecin)* e na Alemanha (*Die Klown Doktoren*). Ana Elvira Wuo desenvolveu também um trabalho próprio, diferente do dos doutores, em hospitais.[27] Existem vários trabalhos com palhaços no Brasil nesse sentido. Em Campinas, temos também os *Professores da Alegria*, da Ong *Gira Sonhos* -conforme nos contou Pérola Ribeiro, integrante dessa organização.

*Le clown, nouvel acteur du champ social?*, enquanto um estudo realizado no âmbito do serviço social, tem uma abordagem bastante diferente da nossa, procurando investigar os clowns em instituições, mas, por outro lado, nos permite registrar a disseminação da

---

[24] In: *Le clown: rire e/ou dérision?*, pp. 117-123.
[25] A propósito dos Doutores da Alegria, indicamos o livro da psicóloga Morgana Masetti: *Soluções de palhaço – transformações na realidade hospitalar.* Editora Palas Athena.
[26] Palhaço diretor do *Big Apple Circus* de Nova Iorque.
[27] Descrito por ela na sua já mencionada dissertação de mestrado.

atuação de clowns investindo o campo social, fora do universo ligado estritamente ao espetáculo, criando, muitas vezes, outros modos de atuação, de trabalho e de pesquisa.

Voltando à década de 1970, foi em 1977 que Luiz Carlos Vasconcelos fundou a Escola Piollin na Paraíba e criou o palhaço Xuxu, como veremos adiante.

Já no final dos anos 1980, a pesquisa com o clown pessoal encontrou-se, no *Lume*, com suas próprias pesquisas em antropologia teatral, enriquecendo-se no contato com sua técnica chamada de *dança pessoal*, ou ***dança das vibrações***[28]. É importante apontar que Luis Otávio não era "discípulo" de Lecoq, e que as pesquisas com o clown do *Lume* encontram, cada vez mais, um modo próprio de fazer, acolhendo contribuições de várias escolas, direcionando-as para os objetivos próprios. Entretanto, não se pode deixar de mencionar Lecoq, por ter criado uma linha própria de pesquisa com o clown no teatro, que, mais do que arregimentar seguidores, abriu portas para uma grande variedade de possibilidades dos que souberam ir além da repetição dos seus modelos. Richard Pochinko, que pesquisou clowns sagrados de comunidades indígenas norte-americanas, criando um trabalho bastante singular, entre outras experiências também passou pela escola de Lecoq[29] e criou um modo próprio de trabalhar o clown, utilizando-se de técnicas xamânicas.[30]

Na orientação de Ricardo, o enfoque define-se cada vez mais pelo trabalho com a **dança pessoal**. O termo dança pessoal está ligado ao treinamento pessoal -nos diz Luís Otávio Burnier-, buscando dissolver o que haveria de mecânico na palavra treinamento e o termo pessoal usado para salientar o que não está pré-estabelecido, pré-determinado. Algo a ser encontrado pelo indivíduo, pessoal dele. Pessoal, diz Luís Otávio, "não porque lhe pertença, mas porque é construída com seu léxico, com as palavras de uma língua corpóreo-vocal que ele mesmo edificou, desenvolveu e aprimorou."[31]

Burnier cita o dançarino de butoh Hijikata, quando afirma não se interessar por uma "dança pré-fabricada", "feita para ser mostrada". Sua dança é o "remover de convenções e técnicas [...] o revelar de minha vida interior."[32] Sua *dança absurda* segue uma lógica "que

---

[28] Outro modo de chamar a dança pessoal, utilizado por Burnier. Luís Otávio Burnier, *A arte de ator: da técnica à representação*, p. 142.
[29] Eileen Thalenberg, A clown for our times, *Enroute*, december/1981. p. 34.
[30] Sue Morrison, após a morte de Pochinko, continua esse trabalho no teatro.
[31] Luís Otávio Burnier, *op. cit.*, p. 152
[32] Hijikata, in Viala, 1988, p. 185; *apud* Burnier, *op. cit.*, pp. 143.

tem mais a ver com o sangue, com 'a dimensão prática da vida do homem, seu instinto animal, sua natureza primitiva.'"[33]

A dança pessoal vem do **treinamento energético**, o qual produz, com a diminuição do lapso de tempo entre os impulsos mentais e as ações físicas, ações intimamente ligadas à pessoa e seu universo interior. "Ele busca atingir energias interiores mais profundas que estão normalmente em estado potencial no indivíduo. Mais do que *fazer ações*, o treinamento energético ocasiona um contato com as vibrações e pulsações do ator."[34] Nele, as ações do ator ganham diferentes nuances, colorações. Continuando o trabalho, constrói-se um léxico corpóreo próprio, singular, para cada ator.

Conforme a diferenciação feita por Burnier, o **treinamento energético**

> trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação-reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as. Já a **dança pessoal** trabalha com essas ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é *ouvir-se*, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no *fazer*, de dar forma à vida.[35]

Há grande confluência entre esse trabalho energético e da dança pessoal com o trabalho de construção dos clowns, principalmente por se tratar de uma abordagem corporal, construída na experimentação, buscando a construção de corpos, lógicas, modos de fazer singulares.

Temos repetido essa terminologia que remete ao pessoal, usada pelo *Lume*. Pessoal seria uma essência minha, o meu verdadeiro eu, uma identidade? Estamos lidando prioritariamente com o movimento e parece-nos que, mesmo quando esses artistas utilizam a palavra pessoal, não é para estancar o fluxo. Pensamos em termos de singularidades, de processos de diferenciação, de variação, mais do que em uma pessoa delimitável definitivamente, por uma identidade. Podemos pensar em essência se a entendermos, com Espinosa, como um grau de potência; variável, portanto. Por outro lado, falar em dança pessoal, em clown pessoal, poderia ser, numa primeira leitura, tomado como uma postura individualista, ou que ignoraria os aspectos sociais, culturais. Como se essa delimitação, essa separação dicotômica entre indivíduo e sociedade fosse possível, como se não

---

[33] Hijikata, *op. cit.*, p. 186; *apud* Burnier, *op. cit.*, p. 144.
[34] Luis Otávio Burnier, *op. cit.*, p. 140.
[35] Ibid. (Negrito nosso)

fôssemos constituídos e atravessados por forças cósmicas. Pensando no movimento, talvez seja necessário diferenciar individuações em devir, processos de subjetivação e subjetividade.

Hélio Rebello Cardoso Jr. -trabalhando com a leitura deleuzeana de Michel Foucault, ou com a co-participação dos dois filósofos no plano conceitual-, evidencia a distinção entre os conceitos de subjetivação e subjetividade para aqueles filósofos e, ao fazê-lo, nos auxilia na compreensão da questão acima.

Um processo de subjetivação, nos diz ele,

> está para as forças assim como na passagem de um rio formam-se remansos que são como que riachos dentro de um rio maior. Riachos com suas próprias correntezas, muitas vezes divergentes com relação à corrente maior. Diz-se que esses remansos de forças são excessos do rio, pois são remoinhos que se formam em função da corrente principal. Mas eles são igualmente recessos do rio, onde acontece algo inédito, isto é, os remansos da subjetivação funcionam como portas pelas quais forças entram ou são perdidas para o rio maior.[36]

Ele nos diz que, para Deleuze, a subjetivação é como uma "dobra do lado de fora". Então, se os remansos são um lado de dentro e o rio o lado de fora, a subjetivação corresponde às dobras do rio. Os processos de subjetivação, a nossa relação conosco, é um lado de fora que se dobra.[37]

Enquanto a subjetivação "é o contato da dobra do si com as forças cósmicas", a subjetividade "são nucléolos que surgem no interior da dobra como desaceleração do processo de subjetivação."[38] Uma subjetividade –um "eu"- é um ponto de parada no processo de subjetivação e é também um ancoradouro, diz ele, que garante a navegação desse processo.

Ao falarmos em pessoal estamos, portanto, remetendo sempre a algo provisório e processual, em contato com as forças da época.

A investigação a respeito do trabalho com o palhaço do *Lume* não se cristalizou em uma fórmula. Quando iniciei minha pesquisa, a metodologia para o trabalho com o clown do *Lume* iniciava-se com um "Encontro para estudo e iniciação do clown pessoal", que consistia em nove dias de trabalho corpóreo extremamente intenso, realizado em local

---

[36] Hélio Rebello Cardoso Jr., Foucault e Deleuze em co-participação no plano conceitual. In: Margareth Rago; Luiz B. L. Orlandi e Alfredo Veiga-Neto (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*, p. 188.
[37] Ibid., p. 189.
[38] Ibid., pp. 190-191.

isolado, do qual os integrantes (aproximadamente quinze participantes, mais os dois coordenadores: Ricardo Puccetti e Carlos Simioni) só saiam, para voltar ao cotidiano, no seu término. Produziam-se, com procedimentos específicos, nesse espaço e tempo singulares, maneiras as mais diversas e inusitadas de agir, sentir etc. Ao mesmo tempo em que os participantes iam sendo levados, por um jogo de constrangimentos crescentes, a sair de seus automatismos físicos, iam deixando escapar os ***gestos em fuga***. Desses gestos surgirão os embriões dos clowns. Apresentaremos um capítulo tratando dessa experiência da iniciação.

Em fevereiro de 1995, o *Lume* sofreu a perda de seu idealizador e coordenador, Luís Otávio Burnier.[39] Os quatro atores da segunda geração de atores do *Lume*, então estagiários, aguardavam o momento de iniciar-se como clowns. Carlos Simioni e Ricardo Puccetti decidiram dar continuidade ao trabalho de iniciação, realizado até aquele momento por Luís Otávio e realizaram o "IV Encontro para o estudo e iniciação do clown". Foi após essa primeira experiência como coordenadores do processo de iniciação que, conhecendo o trabalho do *Lume* já há muito tempo, manifestei aos dois a minha intenção de pesquisar a respeito do *Lume* e do clown. Eles abriram a possibilidade de minha participação, como observadora, no "V Encontro para o estudo e iniciação do clown". Participei, testemunhei, podendo registrar esse processo e também, em 1996 e 1997, as assessorias que Ricardo Puccetti ofereceu para os clowns já iniciados, buscando dar continuidade ao processo de iniciação e preparar *gags*, material cênico. Observei também algumas assessorias oferecidas por Ricardo a um grupo formado em 2001, por Érika Lenk, cujas falas produzem a enunciação coletiva inicial.

A idéia de minha participação no V Encontro partiu de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Na época, eu não sabia do que se tratava, a não ser que seria uma experiência forte. Fui com grande inocência. Posso afirmar, oito anos depois, que aqueles nove dias provocaram –e continuam provocando- grandes alterações em minha vida. O encontro com esse trabalho, o qual, em nossa perspectiva, opera com a abertura para o outro, a potencialização de devires, de metamorfoses, na construção dos corpos dos palhaços foi, também para mim, a abertura de mundos possíveis. Tomada por aquela experiência –única, assustadora em sua potência- fui jogada em um sem número de interrogações, de novas constatações, de perplexidade frente ao que somos capazes de fazer, ao "que pode um

[39] A atual coordenadora do Lume é Suzi Frankl Sperber.

corpo", conforme a questão de Espinosa. Não sabia muito bem o que iria fazer com o que vivia ali e, durante aqueles dias, eu conversava com Clarice Lispector, e ela me dizia trechos de *A paixão segundo GH,* como *não quero o que vivi, não sei o que fazer do que vivi, o que vivi é indizível,* que eu evocava[40] em certos momentos, ao interrompermos os trabalhos para respirar. (Curiosamente, sete anos depois -já desenvolvendo formalmente esta pesquisa[41] -, em um encontro com uma das jovens atrizes que fazem assessoria de clown com Ricardo Puccetti, atual coordenador do trabalho com clown do *Lume*, Clarice voltou. Érika juntava suas palavras às de Clarice, referindo-se ao trabalho com o clown, nessa perspectiva de abrir-se, de deixar uma terceira perna, permitindo atirar-se ao desconhecido, para daí surgir algo novo. A introdução do nosso trabalho: *Clowns: uma enunciação coletiva,* mostra um pouco de tais misturas.)

Em 1995, eu tinha muito medo de violar aquele segredo –como falar de algo que é secreto, por um lado e, por outro, tem alguma coisa de inefável, que escorre, escapa e não é mesmo dizível? Não me sentia à altura daquilo e temia, também, matar o seu mistério. O mistério é algo a ser preservado. Ao mesmo tempo, havia uma necessidade técnica mesmo de que se explicitasse apenas o suficiente do processo, pois boa parte do efeito produzido ali se deve à surpresa da situação, ao desconhecimento do jogo proposto. Assim, explicitando muitos procedimentos, poderíamos atrapalhar a realização de futuros processos de iniciação. Este segredo mencionado não é, portanto, o segredo de quem não quer dividir seu pequeno tesouro, mas, ao contrário, a responsabilidade por não revelar além do que se podia, o segredo necessário para manter aquele tesouro vivo, operando e contagiando outros. Foi necessária a passagem de certo tempo, a ocorrência de novos encontros nossos, para que pudéssemos encontrar meios de pensar aquela experiência. Ao mesmo tempo, aquele universo inicial foi se ampliando, conforme fomos fazendo a pesquisa. O interesse pelos palhaços cresceu rapidamente, no nosso país e em outros, ocorrendo eventos[42] que reuniram clowns brasileiros e estrangeiros, sendo uma escola para

---

[40] Não vou colocar as referências, neste caso, porque não era uma citação, era mesmo como vinham a mim. Eu não levara o livro. Apenas me lembrava, ou recriava.

[41] A qual assim como não começou como uma tese de doutorado, não se restringirá a ela, não terminando com o seu término.

[42] Como o *Anjos do picadeiro 1, 2 e 3,* organizado pelo *Teatro de Anônimo* - em 1996 (Rio de Janeiro), 1998 (São Paulo) e 2000 (Rio de Janeiro)- e *O riso da terra*, organizado por Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço *Xuxu*, em João Pessoa, no ano de 2001.

todos, evidenciando uma riqueza e uma variedade de linhas de trabalho, de estilos, importantes para a arte do palhaço.

O próprio modo dos atores do *Lume* trabalhar e compreender o palhaço ampliou-se nesse período, movido, a nosso ver, principalmente pelo encontro com a canadense Sue Morrison, que trabalha com o clown no teatro, numa perspectiva do clown sagrado. Richard Pochinko, seu mestre, após uma formação tradicional de clown europeu, esteve em contato com povos indígenas norte-americanos -aprendendo a respeito do clown sagrado- e criou uma metodologia própria para o clown. Sue Morrison é quem continua esse trabalho no teatro, após a morte de Pochinko. O clown, para ela, é um xamã. Em março de 1999, ela esteve no Brasil, a convite do *Lume*, num intercâmbio onde trabalhou com sua metodologia para se chegar ao clown.

Ricardo Puccetti trabalhou também, em 1997 e 1998, com Nani Colombaioni, na Itália, membro desta que é uma tradicional família circense, com quem criou o espetáculo *La Scarpetta*. Nani e sua família possuem uma incrível tradição que vem desde a *Commedia dell'Arte* e que abarca vários aspectos da riquíssima arte do palhaço, com suas *gags*, técnica, lógica e capacidade de fantasia. Essas experiências foram contribuindo para o enriquecimento das abordagens do palhaço. Com Nani, por exemplo, ele passa a fazer mais coisas. Com Sue Morrison, ele explode qualquer preconceito, qualquer fórmula que até então pudesse carregar.

Durante esse processo, uma nova atriz veio integrar o *Lume*: Naomi Silman, que trouxe, nessa linha do trabalho com clown, a experiência do trabalho com Sue Morrison, da escola de Jacques Lecoq e de Philippe Gaulier –onde, aliás, conheceu, Ricardo, ambos como clowns. Naomi passou a dirigir espetáculos de clown, como: *A-MA-LA*, com Adelvane Néia, a Margarida; *A Julieta e o Romeu*, com Andréa Macera e Esio Magalhães; *Spathodea*, com Silvia Leblon; *O pintor*, com Esio Magalhães.

Ao entrevistarmos alguns palhaços que participaram do processo de iniciação ao clown do *Lume*, fomos levados a desejar conhecer outros palhaços, que, até então, desconhecíamos. Foi assim que nossa pesquisa também ampliou o seu universo.

## Contagiar:

*Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.*
(Clarice Lispector)[43]

Sim. Foi deixando-me levar, de mãos dadas com alguns palhaços, que esse trabalho foi sendo construído. Ele não trava um contato quantitativo com os clowns. Ao começar as entrevistas com palhaços -e palhaças-, esses encontros produziram tal impacto sobre mim que me levaram a redimensionar o papel que teriam nesta pesquisa. Fui me deixando levar, uns puxando outros e eu me permiti seguí-los, ouvir o que diziam, ver como faziam, aprender como eles aprendiam –vendo e contando. Conhecer os palhaços que lhes causavam admiração, sendo levada também por eles... Ao mesmo tempo, afinando meus questionamentos e aprendendo a agenciar tais encontros. Buscando uma aprendizagem que não se baseará em hierarquias, nem em totalizações. Um conhecimento que se dá por contágio.

Para produzir tais encontros, não se chega de mãos vazias. Abertas, sim. Mas não vazias. Para nos lançarmos nessa aventura, nessa iniciação, foi preciso um campo conceitual que oferecesse a possibilidade de tal acontecimento e que possibilitasse ao corpo-pensamento da pesquisadora os meios de agenciar encontros. Campo conceitual que foi sendo elaborado ao longo do processo de pesquisa.

A busca de outras possibilidades de vida apoia-se também na leitura que Foucault faz dos gregos, na *História da Sexualidade*. Segundo Deleuze, Foucault inventa, atribuindo tal invenção aos gregos: "uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. (...) Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência, a invenção de novas *possibilidades de vida*."[44] Não se trata, para Deleuze, de um retorno de Foucault ao

[43] *op. cit.*, p. 13.
[44] Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 123.

sujeito, pois esses processos são inteiramente variáveis. E diferencia: "Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a 'pessoa': é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder."[45] Não se trata também de um retorno aos gregos, mas de nós, hoje, de investigar nossos modos de existência, possibilidades de vida, ou nossos processos de subjetivação.[46]

A criação de estilos de vida, como Foucault a vê nos gregos, não é moral. Não consistiria em regras coercitivas que julgariam nossas ações e intenções, referindo-as a valores transcendentes, como o certo e o errado. Tal criação é ética, constituindo-se de "regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função de um modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modo de existência isso implica? (...) São os estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro."[47] Para Deleuze, o estilo, em um grande escritor, é também um estilo de vida, a invenção de um modo de existência. Tal criação está ligada também à estética e à política.

Mas, se não há um modo de existência que possa ser considerado certo, se não se julgará mais a vida em nome de valores considerados superiores, haveria a possibilidade de criar critérios que não fossem pré-existentes? Deleuze, falando da oposição do sistema físico da crueldade à doutrina teológica do juízo, no que se refere aos corpos, diz que o juízo implica uma organização dos corpos, pela qual ele atua. Nessa concepção organizada dos órgãos julga-se e se é julgado. Artaud criou um corpo intensivo, anarquista, para escapar a essa organização, ao juízo. Corpo atravessado por uma vitalidade não-orgânica - relação do corpo com forças que dele se apossam ou das quais ele se apossa. Esse também era o projeto de Nietzsche, diz Deleuze, "definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isto é, *vontade de potência*."[48]

Então, o que substituiria o juízo, para o sistema da crueldade? O combate. Deleuze distingue o "combate contra o Outro" e o "combate entre Si". Este trata da composição das

---

[45] Ibid., pp.123-4.
[46] Ibid., p. 124.
[47] Ibid., p. 126.
[48] Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*, p. 149.

forças no combatente. Se o combate-contra pretende repelir uma força, o combate-entre busca "apossar-se de uma força para fazê-la sua. O combate-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir." [49]

Ao contrário da guerra, o combate é "essa poderosa vitalidade não-orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa."[50] Uma potência seria, então, uma combinação singular de forças em transformação: as dominantes transformam-se, ao passar para dominadas e vice-versa, um "centro de metamorfoses".

É vitalmente, através do combate, que se criam modos de existência. O juízo não os cria, impede a sua criação. Um modo de existência cria-se "pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo." [51]

Luiz Orlandi, em *Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?*[52] contribui para pensarmos tais questões. O combate na imanência, sem um critério transcendente de avaliação de "nossas ações teóricas e práticas desencadeadas em face de problemas criados ou vindos à pauta"[53], implica que tal avaliação ocorra "a cada tentativa". Deleuze afirma a necessidade de avaliar cada uma delas, em sua capacidade de fugir ao controle, ou de submeter-se a ele. Afirmação que valoriza "um novo tipo de relação com o 'mundo', mundo do qual nos 'desapossaram', diz ele. Em que consiste esse novo tipo de relação com o mundo? (...) 'Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superficie ou volume reduzidos.'"[54]

A seguir, Orlandi diz que o território chamado mim mesmo "é um verdadeiro espaço-tempo de guerra." Guerra presente em todos os verbos freqüentados por ele: tatear, lutar, amar, etc. Por tais verbos passam muitas coisas, algumas tão fortes que são

---

[49] Ibid., p. 150.
[50] Ibid., pp. 151-2.
[51] Ibid., p.153.
[52] Luiz B. L. Orlandi. *Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?* In: RAGO, M; ORLANDI, L. B.L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas,* pp. 217-238.
[53] Ibid., p. 234.
[54] Ibid., p. 235. Orlandi, a seguir, na mesma página, nos sugere que não fixemos abstratamente a idéia de controle. Entre liberar e controlar, existem os "mais imprevisíveis jogos".

> capazes de forçá-los a endurecer meu percurso por eles. A essas coisas muito fortes Deleuze dá o nome de 'Potências', com P maiúsculo. Para ele, o 'capitalismo' é uma dessas Potências maiúsculas, assim como as 'religiões, os Estados, a ciência, o direito, a opinião, a televisão', etc. São Potências capazes de impor determinados modos de estar nos verbos da vida. O mim mesmo não dispõe do poder de se ausentar delas, talvez nem na loucura. É que cada uma dessas Potências, diz Deleuze, 'não se contentando em ser exterior' a mim, a nós, 'também passa através de cada um de nós.' É justamente essa passagem que, em determinadas circunstâncias, entreabre a ocasião de um combate na imanência, de uma 'guerra de guerrilha', diz Deleuze que se intensifica nos questionamentos pontuais, nas erupções de estranhas alianças entre a 'serenidade' e a 'cólera', isto é, entre, de um lado, as micropotências inovadoras do pensar, essas que se agitam em certos entretempos da filosofia, das artes, das ciências e, de outro lado, linhas de fuga e de resistência que modulam agenciamentos do desejo como larvas de uma 'cólera contra a época', contra o 'intolerável' e a favor da invenção de modos mais suaves de coexistência entre os entes (DELEUZE, 1990, p. 7; 1992, p. 7) [55]

Tomar-me de tal modo, continua ele, povoado por "multidões intensivas capazes de fluir com prudência por linhas de fuga, de resistir ao controle das Potências e de estabelecer relações ardilosas com o duplo incontrolável que me atravessa."[56] Orlandi diz não ver nisso um programa moral, nem uma constatação psicológica, mas "sinalizadores ético-políticos", auxiliares na avaliação, "a propósito da minha participação em cada ocorrência, o que estou ajudando a fazer de mim mesmo a cada instante em face da inovação que brilha num acontecimento, seja ele pequeno ou grande. Não se trata, portanto, do trajeto curto que se acomoda entre uma ética da intimidade e uma moral da objetividade. O que pulsa nesses sinalizadores é uma ético-política da singularização, na qual incontáveis fios diagonais tramam o contínuo das metamorfoses."[57]

## A alegria e a potência política do palhaço:

Mas o que vale? Vale o que afirma a vida, criando valores novos que a façam leve ou afirmativa. Em *Diálogos,* encontra-se a idéia, inspirada em Espinosa, de que o que nos afeta de alegria aumenta nossa potência, nosso poder de fazer. Os devires são afetos que podem aumentar nossa potência de agir e nos transformar em alguém mais amplo (alegria), ou podem nos enfraquecer, diminuir nossa potência e decompor nossas relações (tristeza).[58]

---

[55] Ibid., pp. 236-7.
[56] Ibid., p. 237.
[57] Ibid.
[58] Deleuze & Parnet, *Diálogos,* pp. 73-74.

Trata-se, então, de ampliar, de multiplicar os afetos que envolvem uma maior afirmação, de afetar-se de alegria, de possibilitar tais encontros. [59]

Ao apontar a alegria como critério para avaliar um modo de existência, estamos pensando em sua potência política. Ela não está necessariamente ligada ao riso, mas a algo que nos coloca em movimento. Em *Espinosa: filosofia prática*[60], vemos que, para Espinosa, ela está ligada à ação e ao movimento. Podendo ser inclusive uma ação que não é imediatamente perceptível, como por exemplo, quando no teatro se trabalha um princípio do teatro oriental: a ação na imobilidade.

Espinosa define a paixão triste como aquela que diminui a nossa potência de agir e de ser afetado e a paixão alegre como aquela que aumenta a potência de agir e a potência de ser afetado.[61]

Paixões tristes seriam, por exemplo, o ódio, que nos toma e nos ocupa totalmente, não permitindo que nos deixemos afetar por mais nada; a tristeza, a esperança –pensada "nesse sentido de que você não age agora em nome de alguma coisa que você acredita que vai acontecer, que pode acontecer"-, o medo –que "é o contrário da esperança, mas também o medo e a esperança são a mesma coisa, só que a esperança é quando se espera que aconteça alguma coisa de bom e o medo é quando se espera que aconteça alguma coisa de ruim. Mas nos dois casos paralisa-se no momento presente, em função de alguma coisa que se acredita que vai acontecer, mas não se tem nem certeza de que acontecerá."[62]

Sigamos a enumeração das paixões tristes em Espinosa, como apresentadas por Deleuze:

> Há, efetivamente, em Espinosa, uma filosofia da 'vida': ela consiste precisamente em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentes que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida está envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade. Espinosa segue passo a passo o terrível encadeamento das paixões tristes: em primeiro lugar a tristeza em si, a seguir o ódio, a aversão, a zombaria, o temor, o desespero, o morsus conscientiae, a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o

---

[59] Ibid., pp.75-76.
[60] Gilles Deleuze, *Espinosa: filosofia prática.* tr. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. SP, Escuta. 2002.
[61] Ibid., pp. 106-107. A argumentação em torno da leitura deleuzeana de Espinosa foi desenvolvida a partir do encontro com Cíntia Vieira da Silva - estudiosa de tal leitura, que participou de dois retiros de iniciação de clown do Lume, em 1992 e em 1996 e do espetáculo *Mixórdia em marcha-a-ré menor*, doutoranda em filosofia. O encontro foi ainda mais produtivo, por ela já ter um interesse nessa pesquisa e acompanhar seu desenvolvimento.
[62] Explicação de Cíntia.

> pesar, a cólera, a vingança, a crueldade... A sua análise é tão profunda que consegue encontrar, até na esperança e na segurança, o grão de tristeza que basta para fazer delas sentimentos de escravos.[63]

Deleuze remete-nos ao *Tratado político* de Espinosa, afirmando que os homens livres preferem o amor à liberdade do que a esperança de recompensas ou a segurança dos bens, pois "é aos escravos, não aos homens livres, que damos recompensas por boa conduta."[64]. Espinosa, antes de Nietzsche, já denuncia "as falsificações da vida, todos os valores em nome dos quais nós depreciamos a vida: nós não vivemos, mantemos apenas uma aparência de vida, pensamos apenas em evitar a morte e toda a nossa vida é um culto à morte."[65]

A crítica de Espinosa às paixões tristes está baseada, nos diz Deleuze, na teoria das afecções. Conforme esta teoria, um indivíduo é um grau de potência, ao qual corresponde certo poder de ser afetado. Esse "poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções."[66]

Vejamos como Espinosa define um corpo. Ele sempre comporta partículas. As relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas definem um corpo qualquer, em sua individualidade. Como um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos, este poder de afetar e de ser afetado também define um corpo em sua individualidade. Definindo os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muita coisa muda, diz Deleuze. Passa-se a definir um animal e um homem "não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito", mas "pelos afetos de que ele é capaz."[67] Não sabemos, antecipadamente, os afetos de que somos capazes. Será experimentando, compondo forças, que descobriremos. Assim como não sabemos quais composições nos trarão alegria, aumentando nossa potência. Retomemos, então, o critério para saber se uma paixão é triste ou alegre: diminui ou aumenta a potência de ser afetado e de agir.

---

[63] Deleuze, *op. cit.*, p. 32.
[64] Espinosa, Tratado político, cap. X, 8. *apud* Deleuze, *op. cit.*, p. 32.
[65] Deleuze, *op. cit.*, p. 32.
[66] Ibid., p. 33.
[67] Ibid., p. 129. Essa apresentação da definição de corpo para Espinosa está no capítulo *Espinosa e nós,* pp. 127-135. A propósito do que pode um corpo, essa questão vai perpassando quase todo nosso texto, sendo retomada explicitamente no capítulo *A iniciação.*

Não existe Bem e Mal, mas bom e mau. A Ética de Espinosa é "uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentes. A moral é o julgamento de Deus, o *sistema de julgamento*. Mas a Ética desarticula o sistema de julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau)."[68]

Mas como medir o bom e o mau? O bom mede-se pelo aumento da potência de agir (alegria, amor); o mau mede-se pela diminuição de tal potência (tristeza, ódio). Por isso a luta de Espinosa, sua denúncia de todas as paixões tristes. "Tudo o que envolve a tristeza serve à tirania e à opressão. Tudo o que envolve a tristeza merece ser denunciado como mau, pois nos separa de nossa potência de agir: não só o remorso e a culpabilidade, não só o pensamento da morte (IV, 67), mas até a esperança, e mesmo a segurança, que significam a impotência (IV, 47)."[69]

Espinosa denuncia a **operação do poder**: separar você daquilo que você pode, **separar-nos de nossa potência**. As paixões tristes, como o ressentimento, a má consciência, a culpa -em *Espinosa: filosofia prática*- são o mecanismo pelo qual o poder captura nossa potência, são o flanco através do qual o poder nos pega e nos torna escravos, fazendo, às vezes, até com que desejemos ser escravizados, desejemos a própria servidão. Através das paixões tristes o poder nos paralisa, roubando nossa potência de agir e nossa capacidade de sermos afetados. Adquirir essa posse é ser livre. **Nesse sentido, essa filosofia, assim como o clown, são marcadamente políticos.**

Uma vez dito isto, podemos afirmar que, nesse sentido preciso da alegria – **capacidade de aumentar nossa potência de ser afetado e agir- o clown é pura alegria,** porque ele não pode parar o movimento de ser afetado e de agir. (Aqui é necessário salientar, novamente, que não estamos dizendo que ele não pode parar de se mexer fisicamente. Às vezes suas paradas em cena são momentos gloriosos de um clown. O movimento que ele não pode parar é o de ser afetado e agir.)

Como nosso trabalho demonstra, para produzir um clown é preciso criar-se um corpo e uma abertura para o que acontece, para o que vem de fora -para o imprevisto, o acaso, a improvisação, o público. O que permite uma maior abertura do palhaço em relação ao ator que o faz, quando não está "em estado de clown", ou atuando como clown, talvez

[68] Deleuze, *op. cit.*, p. 29.
[69] Ibid., p. 61.

seja também sua maneira específica de elaborar o que vem de fora, que não consiste, muitas vezes, em transformar aquilo em conflito interior. É possível que nós, enquanto não clowns, nos abatamos pelo que vem de fora, porque interiorizamos, psicologizamos, vamos criando uma série de ressentimentos, ou coisas que vamos engolindo e vão nos fazendo mal, vão nos entristecendo. Certas vezes, quando conseguimos exteriorizar, já o fazemos em forma de sintomas. Talvez não seja unicamente o clown que ensina a lidar com isso. O ator João Miguel disse, comentando a respeito de aprendizados que teve com seu espetáculo *Bispo*: "O *Bispo* me deu isso. Eu não vou mais comer caruru azedo de ninguém."[70]

Voltando ao palhaço, é como se ele não vivesse dramas psicológicos, como, por exemplo, no teatro dramático com técnicas interpretativas que buscam a memória emotiva etc. O palhaço –assim como as técnicas de atuação teatral desenvolvidas pelo *Lume*, entre elas, a dança pessoal- não interpreta. A dança pessoal é um processo através do qual o corpo do ator produz ações que são extremamente potentes, mas não são interpretadas. Não interessa o que elas queriam dizer quando aconteceram –supondo que fosse possível saber-, interessa o que elas dirão ao serem colocadas em cena. Não se fará uma análise psicológica dos processos e dos significados de cada ação. Interessa seu potencial cênico. No caso do palhaço, ele joga, atua, representa, sem interpretar. O palhaço "é". São os mundos que ele põe em movimento, que ele arrasta, que ele abre. As maneiras de produzir seus afectos, seu corpo, compreendem processos de experimentação sobre si, que prescindem da interpretação. Ele não interpreta, ele faz, produz, agencia. Os agenciamentos são produzidos pelo desejo. Este, na concepção deleuzeana, não está preso à falta, mas é produtivo e atravessa todo o campo social.[71]

O palhaço trabalha com a exterioridade. Seus processos de subjetivação podem ser acompanhados de fora. No palhaço tudo se passa em seu corpo e de modo visível para o público. Tudo é exteriorizado, ele precisa mostrar sua lógica, conquistando o público, trazendo-o para jogar com ele. A abertura com a qual ele opera é de mão dupla. Ele precisa exteriorizar. Ao mesmo tempo em que se deixa penetrar, deixa as coisas entrarem, o faz

[70] Espetáculo inspirado na vida de Arthur Bispo do Rosário. Entrevistamos dois atores que participaram do retiro de clown do Lume em 1996 e que construíram seus espetáculos utilizando-se de uma relação muito delicada e especial com o público: Juliana Jardim (*Madrugada*) e João Miguel (*Bispo*). Não se trata de espetáculo de clown. Mas talvez seja possível dizer que, sem conhecer o trabalho com o palhaço, não teriam podido construir o espetáculo do mesmo modo, "acolhendo" o público como acolhem.

[71] Para uma leitura da construção do conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze, verificar a dissertação de mestrado de Cíntia Vieira da Silva.

para que algo saia em forma de ação física. Ação física que pode ser exagerada, ou pequena, ou quase imperceptível, mas ela precisa aparecer para que o público possa perceber o que está acontecendo, a ação tem que ser visível para o público, caso contrário, o palhaço perde o seu sentido, o público não entende que jogo ele está propondo.

Vamos nos valer aqui, para melhor desenvolver essa argumentação, das palavras de João Artigos, do *Teatro de Anônimo*. Quando se trabalha com o clown, diz ele, "o espectador precisa saber o que passa por dentro daquele ator". No clown, "tudo é exteriorizado, você precisa saber o que está passando ali para entender essa lógica." Segundo João, a ação do palhaço não é absurda; "o absurdo é a lógica que ele constrói pra poder chegar naquela ação. Como é que ele entende que, de repente, olhando pra esse gravador, que de repente esse gravador é uma barra de chocolate." E continua: "Mas ele vai ter uma justificativa, uma razão, e aí não é razão psicológica, para poder chegar a essa conclusão." Caso o espectador não enxergue isso, ele vai pensar que o palhaço está "fazendo gracinha."

João ressalta, com isso, a necessidade do público entender o funcionamento do clown, o jogo proposto, seguir a linha desse jogo, a lógica, o caminho, a razão para as coisas estarem acontecendo daquele jeito. Razão que não é psicológica, é física. Acompanhando as ações do palhaço, o espectador consegue enxergar a partir de tais ações, a partir do corpo do palhaço, aquela construção. "Se o espectador não consegue fazer essa ponte de entender, aí vira uma outra coisa, vira teatro experimental, que você não precisa entender." Para se conseguir isso, é importante um treinamento corporal do ator, diz ele. "Aguçar a perspicácia dos sentidos, ter bons olhos para poder enxergar, bons ouvidos para poder escutar, sensibilidade da pele, ter essa abertura. De poder ter um corpo preparado para pensar em movimento. De uma maneira bem lúdica também. Tudo isso para conseguir tocar o espectador, afetar. Pode fazer rir, pode fazer chorar, pode fazer pensar, pode fazer o que quiser-, a gente não está falando do riso especificamente como fim dessa história, como estava antes falando do palhaço-, mas a gente está falando desse ator que afeta."

Ao pensarmos o corpo do clown, lembramo-nos da constatação de Eduardo Viveiros de Castro -inspirada na leitura deleuzeana de Leibniz: "O ponto de vista está em um corpo, diz Leibniz."[72]- referindo-se ao perspectivismo ameríndio: **a diferença está no**

[72] Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco,* p. 26. O fundamento do perspectivismo, para Leibniz, seria o ponto de vista. "Será sujeito aquele que se instalar no ponto de vista." p. 39.

**corpo**. Para a tradição ocidental, o espírito é o grande diferenciador, nos sobrepondo aos animais e à matéria, "o que singulariza cada humano individual diante de seus semelhantes"[73]; para os ameríndios, o corpo é o grande diferenciador. O corpo aqui não se restringe ao organismo, mas nos remete ao corpo conforme pensado por Deleuze. Corpo como feixe de afecções -eis Espinosa de volta também-, conjunto de afecções ou capacidades singularizantes:

> "o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia corporal é um signo poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma figura de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar. O que estou chamando de *corpo*, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um *maneirismo* corporal."[74]

Ao tratarmos da iniciação, procuraremos ir delimitando uma conceituação de corpo, aqui apenas iniciada, para que possamos compreender as questões que abordamos.

Pensando no corpo do clown, o vemos também como diferenciador, com seus afectos, ritmos e capacidades, que estão muito além de uma forma. Portanto, também nós não nos referimos, para apontar sua singularidade, aos conflitos entendidos como psicológicos, ou da alma. Não estamos pensando em termos desses pares de opostos, de dicotomias, como a que separa corpo e alma. Tudo se passa no corpo, tudo é exteriorizado, ao mesmo tempo não estando preso a uma forma. Nada de crises psicológicas, mas conflitos corporais, afectos. O palhaço não se deixa capturar pelos afectos tristes. Talvez seja isso que, em primeiro lugar, o faça um libertário, fora da ordem, livre. Ele é ativo, alegre. Conforme afirmou Cíntia Vieira da Silva[75], pode acontecer alguma coisa com ele, levando-o a um momento de tristeza, "mas ele não se deixa afetar totalmente por aquilo, porque senão ele morre ali. A tristeza no clown é muito rápida. Embora muitas vezes tenha um tom, um qualquer coisa que, ao assistirmos consideramos meio melancólico, mas o funcionamento dele é isso, ele é alegria no sentido de ser ação." Ação aqui se opõe à reação e à impotência e não à aparente imobilidade.

---

[73] Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem*, p. 382.
[74] Ibid., p. 380.
[75] Ver nota 17.

O palhaço possibilita que nos conectemos de novo com a nossa potência. Como vimos, uma das operações do poder é separar-nos daquilo que podemos, através das paixões tristes. Sentimos culpa, medo, vergonha perante as nossas forças vitais, como a sexualidade, a alegria de modo geral. O palhaço, por sua vez, opera com a alegria. A **paixão alegre** é um caminho em direção à atividade, que consiste em se **tomar posse de sua própria potência, em não deixar que nossa potência seja capturada por paixões tristes e pelos poderes estabelecidos**.

Alegria é o que sente o próprio artista ao atuar como clown, diz Renato Ferracini. Alegria de estar "conseguindo fazer aquilo, você está estabelecendo um jogo, uma alegria muito grande. A mesma alegria que você sente quando você põe uma música que você gosta muito, começa a dançar e todo mundo começa a dançar junto com você, numa festa. Essa alegria que você começa a dançar e todo mundo dança junto..." A alegria de contagiar.

O clown de Gabriela Diamant,[76] Bulissoca, nos remete diretamente à ligação entre liberdade e alegria. Ao ser perguntada, no encontro que tivemos, a respeito do que o clown lhe trouxe, disse ter encontrado nele "caminhos profundos de autodescoberta. (...) Quando a gente se sente livre, a gente se sente alegre, esse é o ponto da Bulissoca. Ela se sente livre, então ela se sente alegre, e ela é muito alegre. E é essa alegria que transforma. E eu me sinto assim, hoje em dia, a Gabriela. Quando eu me sinto livre eu já me sinto alegre, automaticamente. Não existe você se sentir preso e se sentir alegre; se sentir alegre e presa, ao mesmo tempo; não existe você se sentir livre e se sentir triste." Lição espinosista! "A liberdade traz a alegria. E o clown, ele é uma libertação. Muito profunda, porque não existe nada que pode mais aprisionar a gente do que a gente mesmo. Se você é aprisionado numa prisão, você está sendo aprisionado por alguém, é triste. Mas você se auto-aprisionar, é muito mais triste. Então, o clown é a libertação da sua própria prisão. Então é muito feliz, muito feliz."

Para evitar um improvável, mas possível mal-entendido, precisamos, talvez, explicar que as paixões alegres e o aumento da nossa potência de agir, de afetar e ser afetado, provocado por elas, não tem, necessariamente, a ver com fazer graça, com ser ameno ou divertido, no sentido corriqueiro desta palavra. Em 6 de dezembro de 2003, o

[76] Ela iniciou-se como clown no Lume –em 1995, no primeiro encontro conduzido por Ricardo e Simioni, anterior ao que observamos-, depois estudou com Phillipe Gaulier, com Pierre Byland e fez um workshop com Slava –que não costuma trabalhar com workshops-, no festival de Edinburg, na Escócia, em 24/09/1996. Fui até Gabriela, para que me falasse um pouco a respeito desse contato com Slava.

palhaço Clerouak[77], no *Cabaré do Semente*, criou um verdadeiro embate com uma senhora do público, que reclamou porque ele dissera um palavrão. Ele estava com um instrumento, fazia sua última participação da noite e iria cantar para o público, quando parece-me que falou algo e imediatamente brincou, dizendo que não era elegante dizer em público "palavras chulas". Foi então que esta senhora entrou no jogo. Clerouak levantou-se imediatamente, interrompendo o que fazia -num jogo em que parecia inicialmente enfurecido-, e defendeu seu direito de falar o que quisesse, contra qualquer censor. "Tem algum censor, algum militar presente?!". Dentro do jogo do palhaço, disse, ainda: "Vou falar um palavrão: Buceta!" E complementou: "Bem arregaçada!" Alguém ainda advertiu-o: "Tem criança presente!" Ao que ele respondeu que as crianças eram inocentes, para elas não tem nem bem, nem mal. Depois continuou sua lição: "Palhaço não é só para falar de alegria e divertir crianças, minha senhora!" Não era este o jogo do palhaço, mas quando a senhora propôs – pretendendo definir como o palhaço deveria atuar-, Clerouak entrou imediatamente no jogo, procurando levá-lo às últimas conseqüências. Infelizmente a nossa escrita não consegue capturar o tom do palhaço jogando com a senhora e o resto do público, para evidenciar que foi muito engraçado e, nesse caso, o palavrão não tinha nada de gratuito; ao contrário, foi pedido pela senhora quando esta pretendeu colocar-se na posição de impedi-lo de ser dito. Não era esta, certamente, a única maneira de jogar o jogo da senhora, mas foi uma saída muito engraçada e, ao mesmo tempo, criou uma surpresa na platéia, pelo inesperado de sua atitude –saltando da serenidade de quem se preparava para tocar e cantar, para um furioso matreiro. Tudo o que Clerouak fez maravilhosamente nesta noite, primeiro como mestre de cerimônias, depois improvisando com Esio Magalhães –que também tem grande habilidade na improvisação-, e depois, ainda, tendo como parceira momentânea esta senhora -dizendo que seu palhaço era filho de deus e do diabo, que seu palhaço também era bufão e, mais do que discursando, fazendo, efetivamente, com incrível humor, suas provocações, sem se preocupar em agradar a todos do público, mas ao mesmo tempo preocupando-se em ter o público do seu lado, mantendo o jogo – tem a ver com as

[77] Clerouak, junto com Alessandro Azevedo –o Charles, palhaço apresentador, ou mestre de cerimônias, do *Sarau do Charles*, cuja trajetória encontra-se no capítulo *Como se faz um clown-* e, posteriormente, Paulo Federal, criou os *Charles*. Participou, em 1980 e 1981, do grupo punk *Garotos Podres*. Atualmente Clerouak pesquisa manifestações do palhaço na cultura popular, como o bumba-meu-boi e o cavalo marinho, os Mateus e dedica-se também à música étnica. Em 2003, gravou o CD *Música do IV mundo*. Compartilhamos com Clerouak a admiração pelo músico Itamar Assumpção.

paixões alegres e com sua potência política. Posteriormente, conversando com Clerouak, ele afirmou que, para o palhaço, não tem nem bem nem mal, mas tem justiça.

Essa potência política do clown parece atualizar-se, na contemporaneidade, em certas ações políticas.[78] Deixemos um pouco de lado a figura do clown, apreendendo apenas o seu modo de operar, pensando na potência crítica dessa política específica do exercício da alteridade, exercida por ele –consistindo, como vimos, na capacidade de agir, sem guardar ressentimentos, sem culpas, sem se deixar aprisionar pelas paixões tristes, sem se vitimizar, mantendo-se ligado à sua potência. Pensamos em algumas manifestações políticas - entre elas os movimentos sociais que vêm ocorrendo, principalmente na Europa, chamados de "anti-globalização"-, nas quais os participantes muitas vezes agem escapando da atitude de vítima ressentida, que grita palavras de ordem raivosas, passando para uma atitude performática que se aproxima do clown. Tais performances emprestariam do clown a capacidade de improvisação, de atuar abrangendo o imprevisto, o que acontece no momento e, certas vezes, o humor na crítica, presente seja nos adereços dos manifestantes, seja nos modos como parodiam certos personagens políticos. Existem mesmo ativistas que se utilizam explicitamente do clown, como, por exemplo, o "Clandestine Insurgent Rebel Clown Army", que lançou um "comunicado" em novembro de 2003, em Londres.[79] Projeto ligado a John Jordan, que, anteriormente, já apontava o "Carnival Against Capital" como uma tática na resistência contra o capitalismo global.[80]

Essa ênfase em um fazer que escapa ao reativo, que atua de maneira performática, situacional, pode apontar para outros modos de atuação social, que escapam também das esferas institucionais, do controle de um partido, ou grupo político articulado nos antigos moldes.

---

[78] Conforme sugeriu o assessor científico da FAPESP.
[79] Maiores detalhes, verificar *Indymedia UK*, 9/11/2003 [online].
[80] John Jordan and Jennifer Whitney. Resistance is the secret of joy. *New Internationalist* nº 338/ september 2001. [online]

*O mar carmesim às vezes como o fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim e as ruazinhas esquisitas e casas rosas e azuis e amarelas e os jasmins e gerânios e cactos e Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam eu devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedi a ele com meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims*[81]

Capturemos este texto-poema, poupando-o de interpretações, deixando pulsar apenas o **Sim**, a sua afirmação vital. Em certas circunstâncias pode ser difícil falar não, mas, em outras, falar sim requer novos hábitos, outro investimento no mundo, ou -por que não?-, de novo, a abertura de mundos.

Dizendo sim, operamos com produção, trabalhamos na positividade, na criação.

Tais questões, talvez, marquem a originalidade da leitura deleuzeana de Nietzsche.

Uma vez perdida a unidade pré-socrática entre vida e pensamento, na qual os modos de vida inspirariam maneiras de pensar e os modos de pensar criariam maneiras de viver – "a vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida"[82]- era fatal que ela "só se desenvolvesse na história se degenerando, voltando-se contra si, deixando-se prender à sua máscara." (Máscara de sacerdote que o filósofo veste, pois, pensando na filosofia como uma força -e a lei das forças é que surgem cobertas com a máscara das forças pré-existentes- foi preciso que o filósofo adquirisse o porte das forças precedentes, vestindo tal máscara.[83]) "Em vez da unidade de uma vida activa e de um pensamento afirmativo, vemos o pensamento dar-se por tarefa julgar a vida, de lhe opor valores pretensamente superiores, de a medir com esses valores e de a limitar, a condenar. Ao mesmo tempo que o pensamento se torna assim negativo, vemos a vida depreciar-se, deixar de ser activa, reduzir-se às suas formas mais fracas, a formas doentias só compatíveis com os valores ditos superiores"[84] A *reação* triunfa sobre a vida ativa e a *negação* triunfa sobre

[81] Extraído de Ulysses, de Joyce. Tr. br. de Antônio Houaiss, Círculo do Livro, 1975; *apud* Octavio Paz, *A dupla chama*, p. 34. Nas páginas finais de Ulysses, Molly fala sem parar, num "grande Sim à vida", um Sim de aceitação, de afirmação vital.
[82] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 18.
[83] Ibid.
[84] Ibid., pp. 18-19.

o pensamento afirmativo. O filósofo deixará de criticar os valores estabelecidos -os valores superiores à vida e o princípio de que eles dependem- e de criar novos valores. Assim, passa de filósofo legislador a filósofo submisso, o "conservador dos valores admitidos".

"A filosofia já não passa do recenseamento de todas as razões que o homem se dá para obedecer."[85] Somos levados a pensar de que nos serve dizer que se tem amor à verdade, se tal verdade não faz mal a ninguém. Se ela "aparece como uma criatura simplória, que gosta de seu bem-estar, que dá sempre a todos os poderes estabelecidos a certeza de que não causará nunca a ninguém o menor embaraço porque ela não passa, apesar de tudo, de ser a ciência pura."[86]

A vida passa a ser avaliada pelo filósofo conforme a sua capacidade de carregar fardos: os valores superiores. Ocorre, assim, a união do carregador e do carregado, da vida reativa e depreciada, do pensamento negativo e depreciador.[87] O carregador é oposto ao criador, pois criar "é aligeirar-se, é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida. O criador é legislador-dançarino."[88] Vemos esboçar-se a grande importância da leveza para Nietzsche.

Conforme a leitura deleuzeana de Nietzsche, existem dois tipos de afirmação e negação. Há um tipo de afirmação, que é o sim de quem aceita os valores vigentes, de seus defensores, que seria uma negação da vida; mais uma submissão, do que uma afirmação propriamente. Não é esse sim que queremos dizer, pois ele não cria. Este sim, que não queremos, seria quase que um subproduto da negação; nele, a negação vem antes, é primeira.

Mas existe um outro tipo de afirmação, no qual as forças ativas afirmam e afirmam a sua própria diferença. Neste, a afirmação é primeira.[89] Na afirmação criadora, o negativo subsiste "como o modo de ser daquele que afirma, como a agressividade própria à afirmação, como o clarão anunciador e o trovão que se segue ao afirmado – como a crítica total que acompanha a criação. Zaratustra, deste modo, é a afirmação pura, mas que precisamente leva a negação ao seu grau supremo, fazendo dela uma acção, uma instância ao serviço daquele que afirma e que cria. O Sim de Zaratustra opõe-se ao Sim do Burro, como criar se opõe ao carregar. O Não de Zaratustra opõe-se ao Não do niilismo, como a

[85] Ibid., p. 19.
[86] Ibid.
[87] Ibid.
[88] Ibid.
[89] Ibid., p. 23.

agressividade se opõe ao ressentimento. A transmutação significa inversão das relações afirmação-negação."[90] A negação volta-se contra as forças reativas, tornando-se uma ação, a serviço de uma afirmação superior.

A afirmação é, então, "o mais alto poder da vontade". Mas o que se afirma? Ao contrário do niilismo -que considera o devir e o múltiplo como culpáveis, devendo o primeiro ser reabsorvido no Ser e o segundo reabsorvido no Uno-, a primeira figura da transmutação torna o múltiplo e o devir objetos de afirmação. Afirmando o múltiplo, surge a alegria como "único móbil" para filosofar. "A valorização dos sentimentos negativos ou das paixões tristes é a mistificação na qual o niilismo funda o seu poder."[91]

Voltando aos palhaços como criadores de novas possibilidades de vida, modos de existência que questionam os valores estabelecidos, acreditamos que se tornou evidente que o seu papel político não se restringe a um discurso político ou a uma temática política. Existem várias maneiras de se entender esse papel político. Podemos ver o palhaço como transgressor por fazer piadas com conotações sexuais, por brincar com partes genitais do corpo, realizar ações culturalmente consideradas obscenas, transgredindo assim padrões morais; podemos considerar o mais político dos palhaços aquele que, didaticamente, apresenta a defesa de uma bandeira política do momento no qual atua: contra ou a favor de algo.

Existe todo um campo da micropolítica no qual o palhaço pode atuar. Um plano político sutil, no qual ele pode questionar não um autoritarismo presente nas instituições como por exemplo partidos, família, Estado, mas denunciando o pequeno fascista que habita em cada um de nós, atuando nas esferas políticas menos óbvias. O palhaço pode mostrar o jogo que envolve disputas em torno do exercício cotidiano do poder nas relações diretas com o outro, as pequenas trapaças, os blefes, uma infinidade de truques, de disputas, que mostram o nosso ridículo, as nossas vaidades, como quando se quer sempre ter razão, as autoridades às quais se apela para sustentar o orgulho de quem não sabe "engolir a bola".[92] Nestes casos, talvez, dependa mais da leitura do espectador, do modo como este apreende ou não tais dimensões políticas. Talvez seja mais fácil apreendermos o político ali onde escapa da nossa responsabilidade, do nosso domínio, nas esferas macroscópicas.

[90] Ibid., p. 28.
[91] Ibid., p. 29. Deleuze nos diz que Lucrécio e Espinosa já concebiam "a filosofia como o poder de afirmar, como a luta prática contra as mistificações, como a expulsão do negativo."
[92] Engolir a bola é um termo usado no meio dos palhaços que significa deixar-se penetrar ou afetar por algo, aceitar o que acontece para depois reagir.

Muitas vezes somos capazes de denunciar um ato autoritário de uma autoridade pública e reproduzi-lo nas nossas relações interpessoais sem sequer nos darmos conta.

Seja em que dimensão política for, os palhaços atuarão de modo próprio, sem a imobilidade do ressentimento, criando modos afirmativos de ação.

Houve mesmo pelo menos dois comediantes, ou clowns da contemporaneidade, que se candidataram às eleições em seus respectivos países, em 1981: Michel Colucci, o conhecido cômico francês Coluche[93], que concorreu à presidência da república – inesquecível imagem de candidato com rosto pintado de branco e nariz vermelho- e, na África do Sul, Pieter-Dirk Uys.

Em *Le clown travesti: le cas de Pieter-Dirk* Uys[94], Anne Fuchs apresenta este último como "dramaturgo e clown da sátira política sul-africana". Como Coluche, ele trabalha com a dimensão do clown rústico ou cabeça dura, mas reúne outros dois aspectos: o disfarce, que vai além da mímica e a *dé-rision*, ou desconstrução do riso.[95] Filho de mãe judia alemã e de pai sul-africano, nasceu em 1945, no Cap e, em 1973 começou a trabalhar em teatro como ator, diretor e autor, "atuando em mais de 50 peças no primeiro teatro sul-africano não-racista, o *Space Theatre du Cap.*"[96] Sua campanha às eleições legislativas, contra o ministro do interior, Pik Botha, foi transformada por Pieter-Dirk Uys no espetáculo *Adapt or Dye* (Adapte-se ou Morra) - frase tirada do discurso de Botha-, a primeira de suas performances na qual critica, sozinho em cena, o regime do apartheid.

Nos anos 1985-1986 apresentou o espetáculo *Beyond the Rubicon* (Além do Rubicon), povoado de toda espécie de personagens representativos dos conflitos existentes naquele momento, na África do Sul: os apoiadores do apartheid, aproveitando-se dos privilégios de que dispunham, racistas primários, cuja cultura se reduzia a três elementos: cerveja, *rugby* e polícia. O personagem mais típico era o que se apresentava dizendo: "Sou um sul-africano branco." Orgulhoso de seus antepassados, sua cultura e amor pela pátria, ele votou a favor da segregação racial e considerava os negros como babuínos. Para ele, o apartheid o protegia dos comunistas, homossexuais e dos negros. Ao mesmo tempo, apoiava-se na Bíblia.

---

[93] Coluche lançou um apelo público, em 1985, criando os *Restos du Coeur*- Restaurantes do Coração-, para alimentar os miseráveis na França. Tornaram-se uma rede nacional, funcionando com trabalho voluntário.
[94] Anne Fuchs, Le clown travesti: le cas de Pieter-Dirk Uys. In: Vigouroux-Frey (org), *op. cit*, pp. 85-92.
[95] Ibid., p. 85.
[96] Ibid.

Conforme Anne Fuchs, esta intervenção do "Branquinho", embora rápida, era rica em signos: reconhecia-se imediatamente o *clotpool* (o rústico, o cabeça dura), na sua maneira de falar, gramaticalmente incorreta e repleta de *Fodam-se todos*. Mais típica ainda era sua postura: "a barriga para frente, as costas curvadas e o andar incerto."[97] Era um *bôer* (descendente de holandês) ou um "pobre", branco, anglofônico? Os dois se confundiam na época, diz Fuchs.

Primeiro elemento desta cultura primária, a caneca de cerveja explicava a feiúra tanto da barriga arredondada saliente quanto do rosto hilário e também dos seus comentários racistas e retrógrados.

O rugby, "emblemático de certo machismo do branco sul-africano que acompanha a maneira com a qual se trata os homens negros freqüentemente humilhados e feridos na sua virilidade pelos brancos."[98] Caracterizado por signos de luta agressiva: pelos tigres nas camisetas, pelo chapéu cuja camuflagem remete ao exército. Para o sul-africano da época, o exército era quem combatia os negros. Uma outra variação deste tipo de "clown de cabeça dura" criada por Pieter-Dirk Uys ocorre quando ele transforma-se em cena, em uma espécie de tia velha africana, que leva o delírio racista até o ponto de imaginar toda a África do Sul lavada com Omo, "que lava mais branco que o branco."

*Beyond the Rubicon* termina com a criação de três personagens femininos, dois criados por ele e o terceiro é Margaret Thatcher. Esta transformação ocorre rapidamente, através da mudança de peruca, de brincos e de echarpe, que "reforça a imagem da mulher em situação de poder."[99]

A respeito de suas metamorfoses em personagens femininos, ele diz que antigamente "os clowns tinham os cabelos verdes e o nariz laranja porque o mundo onde eles viviam era relativamente normal." Mas agora é o mundo que tem os cabelos verdes e o nariz laranja, o clown deve ser verdadeiro. Evita Bezuidenhout, uma das personagens que criou, é verdadeira, diz ele. Se ela fosse simplesmente uma *drag queen* não teria nenhum impacto.[100] Evita é uma espécie de alter-ego de Pieter-Dirk, seu clown.

---

[97] Ibid, p. 86.
[98] Ibid.
[99] Ibid., p. 88.
[100] Ibid., p. 88. Citado do livro de Pieter-Dirk Uys, *No One's Died laughing*, p. 64.

Pieter-Dirk Uys, segundo Anne Fuchs, incita, além do riso, "uma reflexão séria sobre os aspectos clownescos da situação real."[101]

Pesquisando a respeito de suas atividades atuais, na África do Sul, vimos que se trata também de um fantástico ativista na luta contra a Aids. Em 2003, lançou o livro *Elections & Erections.*[102]

Se Leo Bassi criou o espetáculo *12 de setembro,* tratando, entre outras coisas, da postura imperialista de Bush, o palhaço argentino radicado na Espanha, Loco Brusca, utilizou-se de uma tática de guerrilha cibernética, conseguindo comunicar-se, inclusive conosco, via correio eletrônico, enviando uma mensagem na qual conclamava o *Ejército de la Risa,* contra o "fascismo democrático" de Bush. Foi se articulando, através de quem se dispôs a responder o e-mail, uma rede que organizou grandes manifestações na Espanha, em 2002, contra a guerra do Iraque. Manifestações do *Ejército de la Risa.*

Conforme temos afirmado, existe um aspecto com o qual os clowns operam que é justamente relacionado ao fazer, à experimentação. O ativo no lugar do reativo. As dimensões ética, política e filosófica estão imbricadas nesse aspecto de afirmação da vida, da ação, no lugar da reação.

Mesmo um palhaço com discurso claramente político como Leo Bassi, talvez atinja o máximo de sua potência anárquica quando diz que é preciso perder a dignidade e entra em um devir-galinha, expondo seu corpo –não-malhado, não-sarado, um corpo comum, de um homem europeu de meia-idade- seminu, todo coberto de penas. Deixar de ser guiado por valores que não afirmam a vida, mas nos aprisionam –em comportamentos, corpos, atitudes, ao medo, à mediocridade, ao conformismo. O mesmo ocorre no retiro para iniciação de clown, ou nos workshops do *Lume* que trabalham o palhaço, quando se busca escapar ao que foi construído movido por esse desejo de adequação, escapar aos automatismos, quando se busca os *gestos em fuga.* Criar vida em vez de julgá-la em nome de valores transcendentes. Experimentar e, na imanência, a cada vez, como disse Orlandi, avaliar. Sem a priori.

Uma conseqüência da primazia da afirmação é, portanto, a **ênfase no que escapa**, no que foge. Podemos pensar, escrever, viver, olhando primeiro, movidos mais pelo que há de endurecido em nós, a opinião, nossos hábitos, os Estados, as Potências com P maiúsculo,

---

[101] Ibid., p. 90.
[102] Zebra Press.

mencionadas anteriormente[103], as linhas molares, que nos constituem, nos atravessam. Mas podemos afirmar a primazia do que escapa, do que foge e atuar na positividade, na criação. Isso muda tudo.

O clown costuma ser visto como o mediador, o catalisador, com o qual nos identificamos e através do qual nos libertamos por meio de uma catarse (liberando energias por identificação).

Estamos falando do clown que nos transforma não por uma catarse, ou uma "conscientização" do nosso ridículo, mas porque um bom clown nos toma, nos arrasta, nos leva numa viagem em seu mundo, nos dá as mãos e conduz para "viver algo com ele" (como disse Leo Bassi), nos provoca, nos faz tremer –de rir ou de medo ou de amor ou de nojo ou de carinho ou de susto ou de ternura ou de nostalgia ou de alegria ou ... De rir e de medo e de amor e de nojo e de carinho e de susto e de ternura e de nostalgia e de alegria e ... Devir, contágio, não é identificação com o que o outro faz, é ir com ele, é viver com ele. Não "como se fosse", mas experimentar mesmo.

No espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, eles viajam, inclusive, pelas idades. Na última vez em que "assisti" a esse espetáculo, primeiro semestre do ano 2000, quando os *clowns* dançavam, com enorme leveza – ao som da música judaica *7: 40*[104] -, meu filhinho que eu trazia feto, com uns 8 meses, dançava com eles na minha barriga. Sensação mágica essa dança do Yuri antes de nascer, comigo, com Teotônio e Carolino e mais todos os que ali estavam flutuando no grande útero que se tornava a sala verde do *Lume* naquele instante preciso.

O palhaço nos possibilita experimentar outras lógicas em ação. O encontro com um palhaço tem essa potência transformadora porque abre esses mundos diversos, nos quais as lógicas não são as do pensamento para o mercado, as da opinião, as do razoável, do politicamente correto. Não diria que ele inverte a lógica, mas que cria outras, outros mundos. É mais do que o mesmo mundo de cabeça para baixo. Tudo é muito chacoalhado, revirado, aberto, explodido, potencializado, conectado com potências as mais diversas.

Falemos, muito brevemente, a respeito de uma primeira abordagem do clown pelo *Lume* -lembrando que várias abordagens a respeito dos palhaços aparecerão ao longo de todo este trabalho. Em *A arte de ator: da técnica à representação*, Burnier salienta que

---

[103] Quando nos referimos a *Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos*, de Luiz Orlandi.
[104] Tocada pelo clarinetista Giora Feidman; música *klezmer*, de caráter festivo.

tanto os tipos característicos da baixa comédia grega e romana, quanto os bufões e bobos da Idade Média, os personagens fixos da *Commedia dell'Arte* italiana, o palhaço circense, o clown, todos expõem a estupidez humana, questionam as regras e verdades sociais. [105]

O clown não é um personagem, mas a "ampliação e dilatação" dos próprios aspectos ingênuos, puros, ridículos, diz Burnier. Carlitos "é o clown de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de 'O Grande Ditador', do vagabundo de 'O Garoto' ou do operário em 'Tempos Modernos'."[106]

O termo clown pessoal refere-se ao fato de um clown ter lógicas próprias, maneiras próprias de agir, sentir, modos de existência, ligados ao ator que o cria. No processo de iniciação do *Lume*, inicia-se o trabalho técnico de construção dessas lógicas. Não uma personalidade, mas uma lógica. **Ser clown é uma profissão que requer grande habilidade técnica, adquirida das mais variadas maneiras, sendo a do *Lume* apenas uma delas**, ou, como disseram Annie Fratellini e Pierre Etaix, **é um ofício e é também um estado de espírito**. "Ser clown é ver o mundo de outro jeito", disse Ricardo, no Encontro. "É muito mais do que uma técnica." E lembrou-se do seu encontro com Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, no qual ele dizia que "o clown tem que dar". Generosidade e abertura para afetar e ser afetado, para criar vida. Nunca pronto, estando em constante devir, sempre se retirando de si mesmo, tornando-se outro e nos tornando outros.

Uma das principais recomendações de Ricardo Puccetti, durante as assessorias - realizadas após o V Encontro, em 1997 e 1998-, para construção do clown, era a de que o clown leva as suas ações até o fim; se você está fazendo algo, deve levá-lo até o limite dessa ação. Levar às últimas conseqüências, não buscar uma causa, não buscar um princípio, não retroceder - como na ironia. Mas tomar tudo literalmente, esperando pelas conseqüências, pelos efeitos. Assim diz Deleuze do humor.[107] Para ele, o humor é uma forma de pensar e uma forma de se relacionar com a lei. Assim como a lei torna o tirano possível, o humor revira a lei "pelo excesso de zelo", pelo "aprofundamento das conseqüências", tomando-a ao pé da letra. Diante de uma regra proposta, ou de um jogo proposto, revira-se a regra levando-a às últimas conseqüências. Não se questiona o que é proposto barrando, mas se trai o jogo jogando, aplicando suas regras, levando-as ao extremo, ao absurdo.

---

[105] Luís Otávio Burnier, *op. cit.*, p. 206.
[106] Ibid., p. 209.
[107] Gilles Deleuze, *Apresentação de Sacher-Masoch*, pp. 88-98.

Em uma entrevista à Revista *Isto É,* em Madri[108], a respeito do seu espetáculo *12 de setembro,* Leo Bassi é questionado se "sua postura não poderia ser acusada de ser pró-terrorismo? Afinal, Bush não disse que 'quem não está conosco está contra nós'?" Ele responde: "Diariamente enfrento este dilema. Acredito que nós, os palhaços, somos por natureza as pessoas mais pacíficas que existem, porque a cada noite soltamos nossa agressividade ludicamente diante do público. Porém, se alguns têm medo do que digo, podem até dizer que faço apologia do terrorismo. Mas prefiro usar outras palavras de Bush: 'Não podemos deixar o terrorismo ditar nossa maneira de viver.' Sigo essa máxima ao pé da letra. Eu era um pouco anti-EUA antes dos atentados, e continuo sendo."

Este é um dos procedimentos, dos modos de operar (de funcionar) dos clowns, nos trabalhos de assessoria realizados por Ricardo. É levando até o limite um jogo, que ele é transformado. A metamorfose ocorre pelo próprio jogo, que leva o clown a uma saída para aquela situação, à transformação da ação, ao ser extrapolado. Esse é um dos modos de se produzir uma transformação de fluxos, de estados, que vão passando de um a outro, numa metamorfose contínua, na atuação do clown. Esta é uma maneira muito própria, singular, de Ricardo Puccetti trabalhar o palhaço.

O humor é uma arte dos acontecimentos puros, nos diz Deleuze. Acontecimento que se passa em um entre-tempo, em um tempo não pulsado, aiônico, não cronológico.[109]

A arte clownesca trabalha com o paradoxo, a "paixão do pensamento".[110] Se a recognição foi sempre o suporte da *doxa,* da opinião, o paradoxo é seu terror. Subverte tanto o bom senso como o senso comum. A recognição deixa o pensamento tranqüilo, "convoca as faculdades apenas para reconhecer o mesmo, real ou possível, numa operação de redundância." Já o paradoxo faz com que se pense o Impossível.[111]

"Ao afirmar *ao mesmo tempo* múltiplos sentidos, várias direções, sua coexistência insuperável, o paradoxo sabota a recognição e seus postulados implícitos, a identidade do sujeito que reconhece, a permanência do objeto reconhecido, a mensuração e limitação das qualidades a ele atribuídas, e reintroduz o devir-louco que a recognição se encarregava de proscrever."[112]

---

[108] 05/08/2003.
[109] Peter Pál Pelbart. *O tempo não-reconciliado, p.* 61.
[110] Gilles Deleuze, Lógica do Sentido, apud Peter Pál Pelbart, *op. cit.*, p. 64.
[111] Ibid.
[112] Ibid., pp. 65-6.

Os clowns aparecem no circo, no cinema, na rua, no teatro. Podemos apontar sua ligação com os bufões, bobos e saltimbancos, na Idade Média e encontramos também, desde tempos mais remotos, clowns desempenhando funções sagradas em algumas sociedades. Em *La Planète des clowns*, Alfred Simon diz que, nas sociedades ditas "primitivas", os clowns pertencem ao sagrado e estão presentes nos ritos de fertilização e funerários. Conforme o relato de D. C. Talayesya, um clown sagrado da comunidade Katana, do Novo México, o trabalho de um clown permite que se faça piadas das pessoas, que suas más condutas sejam punidas, que se diga quase tudo, permanecendo impune, porque sua missão é sagrada.[113] Outro clown sagrado, índio norte-americano, explicita que o clown vem dos seres trovão e, para os índios, é alguém sagrado, louco, muito poderoso, ridículo, visionário. Ser clown para ele é ser como um xamã.[114]

Para nossa pesquisa interessa-nos a ligação do clown com o xamã. Mestre das metamorfoses, o xamã intensifica e aproveita a metamorfose até o fim. É o transformador máximo, ao contrário do rei, que deve permanecer sempre igual a si mesmo, estático, rígido, como diz Elias Canetti.[115]

A canadense Sue Morrison trabalha, no teatro, com o clown nessa perspectiva sagrada, mas fora do contexto religioso. Richard Pochinko, seu mestre, após uma formação tradicional de clown europeu, esteve em contato com povos indígenas norte-americanos - aprendendo sobre o clown sagrado- e criou uma metodologia própria para o clown. Sue Morrison é quem continua esse trabalho no teatro, após a morte de Pochinko. O clown, para ela, é um xamã. Em março de 1999, ela esteve no Brasil, a convite do *Lume*, num intercâmbio onde trabalhou com sua metodologia para se chegar ao clown. Voltaremos a falar de seu trabalho posteriormente.

Os clowns são poderosos aliados para pensarmos na produção de outras possibilidades de vida e nos processos de devir. Além disso, conforme Carlos Simioni e Ricardo Puccetti disseram, no V Encontro, "a função do clown é levar isso [essas possibilidades] para o mundo".

---

[113] Alfred Simon, *La Planète des clowns*, p. 60.
[114] Beck, Peggy & Waters, A L. The sacred. Ed. Navajo Community College Press, 1977. In: Baldwin, J. (org.). *The essential whole earth catalog*. New York, Doubleday, 1986.
[115] Elias Canetti, *Massa e poder*, p. 426.

Outra aliada poderosa é a filosofia deleuzeana da diferença. Com Guattari, Deleuze criou, nas palavras de Luiz Orlandi, [116] não apenas um novo modo de pensar, mas um modo de pensar o movimento do pensamento, que envolve novas maneiras de ver e ouvir e novas maneiras de sentir.

O que nos força a pensar, segundo Suely Rolnik,

> é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos e que são a própria consistência de nossa subjetividade, formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados que conhecíamos e nos quais nos situávamos. Neste momento é como se estivéssemos fora de foco, e reconquistar um foco exige de nós o esforço de constituir uma nova figura. É aqui que entra o trabalho do pensamento: com ele fazemos a travessia destes estados sensíveis que, embora reais, são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. O pensamento, neste sentido, está a serviço da vida em sua potência criadora. [117]

Para nos abrirmos para a diferença, precisamos nos deixar afetar pelas forças da época. Talvez, dizem Deleuze e Guattari, [118] nossa tarefa mais difícil tenha se tornado acreditar neste mundo, nesta vida, ou criar, hoje, um modo de existência.

## Encontros:

Estamos procurando escapar também de um pensamento segundo o qual pensar envolve recognição, reconhecimento de algo pré-existente, como, por exemplo, a verdade. Bastaria, assim, encontrar um caminho capaz de levar-nos até ela. Nessa perspectiva, a entrevista assimilaria-se a um interrogatório que, se bem encaminhado, conduziria aos segredos, às verdades do entrevistado.

Verdade a ser desvelada pelo pesquisador, procurando ver o que está detrás, ou embaixo do que o entrevistado diz. O entrevistado é suspeito e o entrevistador deve procurar a verdade, separando-a do que o entrevistado diz por pensar que é o que o entrevistador quer ouvir; ou, ainda, porque é o que o entrevistado quer que o entrevistador pense que ele pensa. Talvez, se o pesquisador cavoucar muito, como um cachorro persistente, buscando reencontrar o osso outrora enterrado, deparar-se-ia com a verdade.

Contrariamente a isso, procuramos viver as entrevistas que fizemos como **encontros** -inspirados em Deleuze e Parnet. [119] Em tais encontros, buscamos apreender, na abertura

---

[116] Luiz B. L. Orlandi, na apresentação ao *Bergsonismo*. S.P., Ed. 34, 1999.
[117] Suely Rolnik, Despedir-se do absoluto. *Cadernos de subjetividade*, p. 245.
[118] Deleuze &Guattari, *O que é a filosofia?, p.* 99.

recíproca produzida ali - aprendida com os palhaços e os xamãs-, nessa dupla-captura, algo que se passou entre nós. Uma das condições para que isso ocorra é a confiança.

Michel Serres, em *Os cinco sentidos*[120], nos fala da hipocrisia do método das ciências humanas, multiplicando as piores práticas, buscando o que está "por detrás" do objeto ou da relação, ou "por debaixo". Agindo assim, "frauda os fraudadores, engana os enganadores, (...) estuda os fracos e os miseráveis, explora-os, tomando-lhes a informação, seus pequenos segredos, seus últimos bens."[121] Sempre desconfiando do que está por trás, ou debaixo. Serres pergunta: "Cansados desses jogos enganadores, dessas trapaças, sonhando que nossa vida breve escape a esse tempo monótono de sangue e de morte, esperamos voltar a uma instância de confiança que não engana nem trapaceia, para uma teoria do conhecimento que reúna as ciências exatas e as ciências humanas. Novo saber, nova epistemologia, homem novo, educação nova, só escaparemos à morte coletiva nesta condição."[122]

Além de observarmos o V Encontro, algumas assessorias, ocorridas em 1996 e em 1997, para a continuidade do trabalho com clowns iniciados pelo *Lume* e algumas assessorias realizadas com o grupo de jovens atores, constituído em 2001, realizamos vários encontros com palhaços.

Entrevistamos Ricardo Puccetti, em abril de 1999, a respeito de trabalho com Sue Morrison, realizado no *Lume*, naquele ano.

Havia planejado também entrevistar alguns clowns, privilegiando os que foram "iniciados" pelo *Lume*, além de entrevistar novamente Ricardo Puccetti, que se tornou o responsável pelo trabalho com clown do *Lume* e também Carlos Simioni, que coordenara junto com Ricardo o encontro que participei. Naomi Silman também traz algumas experiências interessantes trabalhando o clown, tendo estudado, como já afirmamos, na escola de Jacques Lecoq, em Paris e com Philippe Gaulier, em Londres; posteriormente com Sue Morrison, que depois veio ao Brasil convidada pelo *Lume*, para seu workshop: *O clown através da máscara* -processo que surgirá nas entrevistas enquanto uma experiência para alguns dos entrevistados.

---

[119] Deleuze e Parnet, *Diálogos*.
[120] O livro de Michel Serres é um exemplo de positividade e criação. *Os cinco sentidos*, em Hermes e o pavão. pp. 33-47.
[121] Ibid., p. 38.
[122] Ibid., pp. 45-6.

Se o contato com certos autores da bibliografia pesquisada foi riquíssimo e importante para o trabalho[123], a realização dessas entrevistas foi fundamental. Procurei, aprendendo com o clown, estar o mais aberta possível, vivendo-as como encontros. E isso não é "teórico", no sentido como se costuma entender essa palavra. Nosso trabalho procura localizar-se em uma outra "política do exercício do pensamento", diferente da que separa teoria e prática. Aprendendo por contágio, ou seja, aprender a dançar, não seguindo os manuais de dança, mas sendo levado na onda que os corpos fazem, nos arrastando para a ciranda. Ou, com um pouco mais de precisão: tecnicamente falando, diferente do conhecimento arborizante, hierárquico, o conhecimento por contágio implica entrosamento entre um devir conjugado das relações constitutivas de um corpo e das relações constitutivas de outros corpos. Por isso, conhecer por contágio é "o devir outro na vizinhança de outrem"[124].

O processo social de contágio é também o modo como as ações coletivas ocorrem em sociedades sem chefia.[125]

A transcrição de nossos encontros com os palhaços não poderá ser anexada a esta tese, uma vez que não se trata de uma entrevista rápida, com perguntas e respostas, como por exemplo, as entrevistas jornalísticas. Trata-se de depoimentos, cuja média de duração é em torno de uma hora e trinta minutos; alguns deles bem mais, outros um pouco menos.[126]

Não sabia inicialmente o que iria acontecer. Fui com duas questões gerais: "por que você quis ser clown?" e "o que o clown te trouxe?" Questões para serem feitas se houvesse necessidade. Mas, quando entrevistei o palhaço Charles -Alessandro Azevedo, apresentador do *Sarau do Charles*, no Galpão Raso da Catarina, em São Paulo-, por exemplo, a questão já foi diretamente como construiu seu clown, pois ele tem uma marca muito forte da improvisação e do clown construído na rua. E o que aconteceu, quanto ao que foi sendo enunciado em cada encontro: pessoas apresentando preciosidades, linhas de sua singularidade, informações técnicas, confissões subjetivas, discursos filosóficos,

---

[123] Quanto à pesquisa bibliográfica a respeito de clown, conseguimos criar um acervo considerável, levando em conta a pequena produção de registro escrito sobre o tema. Devido à impossibilidade de acesso no Brasil, realizei uma pesquisa bibliográfica em Genebra, Carouge e Lausanne -na *Université de Genève*, no *Institut d'Etudes Sociales de Genève*, na *Bibliothèque Municipale de Carouge* e em vários *bouquinistes*, nas três cidades- em fevereiro de 2002, conseguindo xerocopiar ou comprar vários livros e uma dissertação. Além dos livros importados diretamente da França.

[124] Luiz Orlandi, Comunicação pessoal, novembro de 2002.

[125] Carlos Fausto, *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. p. 275.

[126] Essa riqueza produzida em tais encontros possivelmente se tornará pública de modo independente desta tese.

declarações de amor ao clown e à vida... Até sugeriram outros clowns para serem entrevistados -o que procurei fazer. Alguns se auto-entrevistaram; com uns eu interferi nas colocações, apontei questões a partir do que afirmavam; com outros, apenas ouvi; outros me levaram para lugares impensados, uma –que já acompanhava meu trabalho, teve incríveis *insights* durante a conversa... E eu sempre sem saber exatamente o que tinha acontecido, até que a entrevista estivesse transcrita.

Através das entrevistas, fui entrando em contato com o efeito Leo Bassi – algo fulminante que passou por minha vida e pela de qualquer um que tenha assistido ao seu trabalho. As pessoas estavam profundamente impressionadas por ele e sua originalidade.[127] Nos dias de hoje, Leo Bassi é um dos grandes clowns mundialmente reconhecidos, criador de um trabalho profundamente original, forte, assustador, em alguns casos; extremamente político. Talvez, o inesperado de Leo Bassi seja que, com ele, sentimos medo; trabalha muito o suspense, a tensão. Tem um domínio fantástico sobre o público. Contrariamente ao palhaço mais tradicional, que se vestia de pobre, com as roupas esquisitas e os sapatos grandes, o seu palhaço veste-se de executivo: terno preto, óculos e pasta preta. Incrível. Sendo assim, fui até ele, quando esteve em Belo Horizonte, apresentando seu novo espetáculo *12 de setembro*, em agosto de 2002. Assisti ao espetáculo, à aula aberta e o entrevistei.

Entrevistei[128] todos os jovens integrantes de um grupo que faz assessoria de clown com Ricardo, organizado por Érika Lenk, que realizou uma pesquisa de Iniciação Científica a respeito de clowns, cujo trabalho envolve uma parte prática, que é assessorada por Ricardo: Érika Lenk (23/04), Joana Toledo Piza (15/05), Marília Gomes Henrique (28/05), Marília Ennes (29/05), Hugo Cacilhas (07/05), Cláudia Funchal Valente de Souza (24/05), Ivens Cacilhas (23/04).

Todos os atores do *Lume* foram entrevistados[129]: Ricardo Puccetti (21/05, 02/09, 01/10), Carlos Simioni (02/05), Naomi Silman (29/04, 06/05, 14/05, 17/05), Renato Ferracini (19/06), Ana Cristina Colla (11/06), Raquel Scotti Hirson (04/06,11/06), Jesser de Souza (09/05).

---

[127] Eu conhecia um artigo seu, publicado em *Clowns & Farceurs,* livro rico em informações, publicado em 1982, em Paris, composto por uma reunião de pequenos artigos, entrevistas etc. Nele, Leo Bassi defendia a aprendizagem de clown que se faz na rua e criticava a aprendizagem em escolas. Inclusive, retomamos essa sua colocação quando ao entrevistá-lo.

[128] Conforme detalhado no final do trabalho, nas Referências.

[129] Entrevistas realizadas no ano de 2002, assim como as mencionadas no parágrafo anterior.

Realizei também as seguintes entrevistas: Barbara Firla, 24/02/2002, atriz de Genebra; Adelvane Néia, a Margarida, 18/04/2002; Pérola Ribeiro, Aristo e Dorotéia, 26/04/2002; Ana Elvira Wuo, a Dona Caixinha, 20/05/2002; Andrea Macera, a Mafalda, 21/05/2002; Cíntia Vieira da Silva, 23/05/2002; Sílvia Leblon, Spirulina e Spathodea, 28/05/2002; Gabriela Diamant, 22/10/2002; Elen Perez, 14/06/2002; Lily Curcio e Abel Saavedra – *Seres de Luz Teatro*, 13/05/2002; Pepe Nuñez, 15/12/2002; Alessandro Azevedo, o Charles,17/12/2002; Leo Bassi, 04/08/2002; Márcio Libar, Regina Oliveira e João Carlos Artigos – do *Teatro de Anônimo*, 19/12/2002 e 20/12/2002 e novamente João, em 02/2003; Esio Magalhães, o Zabobrim, 13/05/2003; Sérgio Machado, da *Companhia do Público*, 13/04/2003; João Miguel, da peça *Bispo*, 20/07/2003; Juliana Jardim, da peça *Madrugada*, Luis Carlos Nem, do *Espaço Semente*, 21/05/2003; Luiz Carlos Vasconcelos, o Xuxu, 25/08/2003; Sérgio Bustamante Filho, o Bicudo, 05/09/2003; Hugo Possolo, dos *Parlapatões, Patifes e Paspalhões*, 28/10/2003.

## Uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo

*Não precisa fechar o portão, eu não posso te fazer mal nenhum.*
(Bispo)[130]

O riso implica intensidade. A intensidade nos toma e nos faz sentir de outro modo.

Aliamo-nos aos clowns enquanto uma política específica de relação com a alteridade, que pressupõe, necessariamente, uma abertura para o outro. Política que se faz vitalmente. Os clowns, como dissemos, produzem modos de existência outros, vivem as coisas de múltiplas maneiras e criam novos mundos. A abertura para deixar-nos capturar pela imprevisibilidade da vida é fundamental na arte do palhaço. Não só deixar-nos atravessar pelos imprevistos, mas também, produzi-los, operar na imprevisibilidade: *arriscar-se*.

Os vários palhaços operam, na contemporaneidade, cada qual a seu modo, com o risco. Ricardo Puccetti afirmou, em um de nossos encontros que, para o palhaço, quanto mais aberto e disposto a arriscar se estiver, mais funciona. Uma "das coisas que diferencia muito o clown do ator - do ator no sentido mais tradicional, não da maneira como a gente trabalha aqui no *Lume*-, é esse risco que tem." Ele trabalha o palhaço incorporando esse risco, a relação intensa com o público e usando isso para o trabalho. Esse risco, segundo ele, está presente no trabalho de todo clown. "De maneiras diferentes, mas está. Tem sempre esse risco que é o que dá essa característica do momento real, ali, presente, naquela hora. Para o clown, o que o diferencia também do ator, é que o clown faz naquele momento, naquela hora." Em um espetáculo de clown o espaço importa muito. "Se a cortina é azul, se é preta, se tem uma escada, é aquele momento, é aquele espaço, naquela hora. Tudo isso é risco." Além disso, tem o risco inerente ao experimental. No clown "é sempre muito empírico, mesmo com as coisas que funcionam. Pode ser que naquele dia não funcione, porque o público é outro, ou pode ser que você tenha perdido o tempo... Você alongou um pouco o tempo, ou você fez muito rápido, ou você pulou um detalhe... *Tudo*

[130] Espetáculo *Bispo* -do ator João Miguel, entrevistado por nós-, inspirado em Arthur Bispo do Rosário. Esteve em cartaz em São Paulo, no SESC Belenzinho, em 2003. Não é um espetáculo de clown.

*pode acontecer*. Ou algum acidente, ou alguma reação diferente de alguém do público. Tem sempre esse risco."

Cada um vai buscar o seu risco, enquanto palhaço, diz Ricardo. "O meu, eu sinto que cada vez mais se acentua nisso de eu me sentir um **conglomerado de impulsos** e, mesmo que eu tenha a minha estrutura de espetáculo, de número, isso não é nada; posso largar tudo isso na hora e fazer outra coisa se for levado para isso. Meu *risco é esse*. Um deles, talvez." Posteriormente, Ricardo explicitou ainda mais esse raciocínio: "O clown não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo."[131]

Eis aqui já se configurando uma definição de um novo corpo e de sua potência: **conglomerado de impulsos, que atuam em um fluxo de metamorfose**, como veremos no capítulo *A iniciação.*

Ricardo diz que um projeto seu, no trabalho com palhaço, avançando nesse risco, é fazer um espetáculo quase sem estrutura, como se fosse um a cada vez.

Quando nos referimos à **abertura para outros mundos**, estamos pensando em outras lógicas, outras possibilidades de vida, modos de agir, pensar, sentir. O clown opera com a produção de tais modos. Um dos campos explorados pelos clowns é esse: **a produção de lógicas próprias**.

Nessas linhas abertas por tais processos, destacamos inicialmente três elementos, que surgem emaranhados, daí nossa dificuldade em falar isoladamente de cada um: transformar o medo do outro em abertura para o outro - a necessidade da relação com o público, sem a qual o palhaço não existe; transformar o medo de errar, de perder, de fracassar, a fragilidade, a sombra, tomando-os em sua positividade e construindo a partir deles; modos de sentir, pensar, agir que comportam o que se convencionou chamar de "loucura", ou o "instintivo", o "descontrole", em suma, o **intensivo**. Sempre em proporções variáveis, maiores ou menores, e de modos diversos, para cada palhaço.

***Não precisa fechar o portão, eu não posso te fazer mal nenhum.***[132] Tais palavras de Bispo do Rosário são emblemáticas, expressando uma abertura para outras possibilidades, para o outro. Também a transposição de um umbral, cuja passagem não precisa ser fechada.

---

[131] Ricardo Puccetti, comunicação pessoal, janeiro de 2004.

[132] Segundo João Miguel, essas palavras foram ditas por Bispo do Rosário à Rosângela, a estagiária da colônia onde estava internado, por quem se apaixonara, passando a fazer parte de suas obras para ela. Certa vez, ele permitiu que ela entrasse no único espaço que interditara a ela: uma sala na qual estava a cama-trono, que ele

**Uma lógica que envolve outros modos de sentir**:

Leo Bassi diz que o palhaço busca o jogo, a brincadeira. Estando em cena, quer jogar sem parar, e não apenas fisicamente, "mas também filosoficamente, conceitualmente. Buscar um jogo maior, cada vez maior, ter o público comigo."[133] Quer esgarçar, ampliar o campo do jogo, do divertimento. Leo Bassi defendeu a postura

> de fazer o palhaço 24 horas por dia e de se criar uma sociedade humana baseada nesse intento. A racionalidade está nos levando para um mundo sem mistério. Por outro lado eu amo a racionalidade e não quero viver sem ela. Mas como fazer com que a racionalidade não nos tire o gosto de viver? A solução é o jogo, a brincadeira. Podemos jogar racionalmente e perder o sentido inclusive da racionalidade, quando vamos até os limites da loucura, o jogo como loucura... Então eu sinceramente penso que falta neste momento no mundo uma nova filosofia, uma nova religião que junte racionalidade com jogo. [134]

Segundo ele, a nossa sociedade está mudando. Atualmente um jogador de futebol pode ser mais importante do que um político ou do que o papa. Isso devido à importância atribuída ao jogo. Os palhaços são o cume desse processo, dedicando sua vida a buscar racionalmente o irracional.[135] Segundo Leo Bassi, o palhaço, ao contrário do jogador de futebol, pode inventar as regras do jogo, o que lhe permite grande liberdade. "Então eu sei que estou indo além da idéia de divertimento, estou num plano filosófico pela necessidade de encontrar um sistema que ordene tudo isto e que permita a outras pessoas entender essas finalidades."[136]

Andréa Macera afirmou que, no momento em que coloca o nariz do palhaço, encontra um lugar no mundo e um porquê. Coloca-se "isso a serviço de alguma coisa, ao invés de enlouquecer. Porque o clown é a tua loucura. Uma loucura que está dentro de um universo, que pode ser controlada, trabalhada e controlada." Sem pensar em terapia e sem psicologismo, diz ela, mas o artista é um louco que se salvou, que colocou a sua loucura em algum lugar. A serviço de algo e para o outro. Porque ver um bom clown é uma cura, diz ela. "Poder fazer também o é."

---

construíra, toda enfeitada de tule, para que eles representassem Romeu e Julieta. Quando ela entrou, ele fechou a porta e ela, pela primeira vez, sentiu certo medo. Bispo, então, disse aquelas palavras.

[133] Leo Bassi, entrevistado pela revista *Anjos do Picadeiro*, nº 3. p. 34.

[134] Ibid. p. 35. (Grifo nosso)

[135] Ibid.

[136] Ibid.

Lembramo-nos aqui do roteiro de *I clowns*, de Fellini, no qual o clown Bario diz que ser Augusto faz bem para a saúde.[137]

**A abertura para a alteridade, para o imprevisto**:

O medo do contato foi tematizado por Elias Canetti em *Massa e poder*, podendo também ser percebido, de modo crescente, em um simples passeio pelos bairros residenciais de nossa cidade. Em *Building Paranoia* (Construindo a paranóia)[138], Flusty descreve as mil maneiras de repelir os indesejáveis, criando "espaços proibitivos". Entre os tipos descritos, há os "espaços escorregadios", que não podem ser alcançados, por falta de um caminho de acesso; o "espaço espinhoso", que não pode ser confortavelmente ocupado; o "espaço nervoso", que não pode ser usado sem se estar submetido a uma vigilância constante, humana ou eletrônica. Tais espaços asseguram a exterritorialidade das novas elites globais. Uma das teses de Bauman[139] a respeito da globalização é a de que, enquanto os pobres são fixados a um território, as elites circulam livremente. Esse "não pertencer ao lugar" é assegurado por dispositivos que impedem o acesso dos pobres, ou excluídos, a espaços globalizados, sem traços locais, como *shoppings*, aeroportos, sedes de empresas multinacionais, etc.

Contrariamente a esse medo, que leva a subir muralhas –convocando os materiais mais pesados, como o concreto, e os mais leves, como as barreiras eletrificadas, as digitais, numa sofisticação que torna ingênuos os fossos com crocodilos e as pontes dos castelos medievais-, cada vez maiores para afastar o outro, o palhaço trabalha com a abertura.

O palhaço tem um modo de operar, de funcionar que necessariamente inclui o outro. Ele precisa do outro para atuar, precisa da cumplicidade do outro, do olhar do outro, atua em relação com o público. Existem inúmeras maneiras de se fazer isso.

---

[137] Federico Fellini, *Fellini por Fellini*, p. 109.
Tomando ao pé da letra essa afirmação, podemos verificar, com Georges Minois, que "já no século II, Galiano observava que as mulheres alegres saravam mais rápido que as tristes. Hoje, os centros de terapia pelo riso multiplicam-se por todos os continentes. O riso libera catecolaminas, neurotransmissores que põem o organismo em estado de alerta e aumentam a produção de endorfinas, as quais diminuem a dor e a ansiedade. O riso levanta o diafragma, acelera a circulação sangüínea, favorece a condução do oxigênio; ele facilita a ereção e reduz a insônia." Georges Minois *História do riso e do escárnio,* p. 616.

[138] Conforme sugestão de Christian Pierre Kasper: Artigo de Steve Flusty. In: *Architecture of Fear* (Arquitetura do Medo). Nan Elin (org.) Princeton Architectural Press, 1997.

[139] Conforme sugestão de Christian Pierre Kasper: Zygmunt Bauman, *Globalization*. Polity Press, 1998.

Ricardo ressaltou que, em seu trabalho, ele procura atuar o tempo todo tendo o público junto, de mão dadas com ele. Mesmo que algo que ele faça possa causar estranheza ou espanto – porque às vezes o devir-criança de Teotônio, seu palhaço, aproxima-se da loucura. Mas, mesmo assim, o público vem junto, diz ele, porque ele tem sempre muito forte "essa preocupação de estar fazendo para quem está ali, fazendo junto. Eu sinto que a gente faz junto, eu dependo muito do público. E eu gosto disso. Eu não vou lá e faço o que eu vou fazer sozinho." Diz preferir correr o risco de ocorrerem graves dificuldades nessa relação, "do que fazer como se não tivesse público". Prefere fazer para aquele público. Às vezes, eu faço errado, diz ele. Já aconteceu dele perder o tempo, por exemplo. "Mas, no geral, eu tenho aprendido a lidar com essa situação.Tenho aprendido, porque eu sei que eu sei, mas eu não sei tudo. Tem que estar sempre aprendendo no dia também, de uma certa maneira." O trabalho com o palhaço, como estamos vendo, não comporta a prepotência, a arrogância de se pensar que já se aprendeu tudo. O palhaço, de fato, nunca está confortável, seguro de que tudo vai dar certo. Nessa perspectiva, ele sempre vai aprender mesmo. O aprender do palhaço não passa pelo momento em que se fecha algo definitivamente, em que algo se conclui. A abertura é perpétua. Mesmo que o artista que desenvolve esse trabalho passe por momentos conclusivos.

Procura criar um caos, que consiste em não ter barreiras no contato com o público, no sentido de tocar, de ir no meio, de sentar, de ir fazendo com ele junto o tempo todo. Provoca o caos, porque além de transformar os objetos, as lógicas das coisas e do mundo, segundo Ricardo, "desorganiza até a pessoa que veio, que não sabia, que veio para sentar lá e assistir."

Existem grandes riscos quando se atua escutando o público, acolhendo-o. Pois é necessário aprender a se relacionar com os variados públicos, nos diversos locais. Isso se aprende fazendo. Lembramo-nos aqui do enorme fracasso que foi a primeira apresentação de Grock e Antonet nos palcos do *music-hall*. Eles se desesperaram, terminado o espetáculo, porque nada do que causava riso no circo provocava qualquer reação neste outro público. Nas apresentações seguintes, Grock foi experimentando mudanças, até que conseguiu adequar o número às exigências daquele espaço e daquele público –conforme narrado no capítulo *Como se faz um clown.*

Ricardo Puccetti nos contou de uma apresentação do espetáculo *La Scarpetta* que fez em um assentamento do *Movimento dos Sem Terra* (MST). O público compunha-se, em

sua imensa maioria, de crianças. Elas ficaram em tal excitação, diz Ricardo, que seu espaço de atuação limitou-se a um metro e meio. As crianças vão se aproximando, querendo ficar perto. O modo de Ricardo lidar com essa situação foi "quase que esquecer do espetáculo" no modo como é estruturado e abrir um espaço bastante grande para inventar ali, naquele lugar, com aquelas crianças, por exemplo, andar a cavalo, "porque tinha um cavalo parado lá. Eu andei a cavalo, subi na cerca, enrosquei na cerca e tal. Eu fiz a coisa mais para eles ali, usando elementos do cotidiano e da vida deles, daí funciona muito mais do que se eu tento fazer os números, porque eles estão numa excitação tão grande que eles não estão nem conseguindo acompanhar, se você quer fazer uma coisa que tem começo, meio e fim. Você tem que entrar um pouco na deles e daí você consegue fazer com que eles joguem junto com o palhaço."

Ele fala de crianças que entraram totalmente no jogo proposto pelo palhaço. O que nem sempre acontece. De qualquer forma, a presença maciça de crianças no público é sempre um fator de risco.

O palhaço atua no fio da navalha quando improvisa. Busca o risco, o inesperado, o fora de controle, para transformar isso em espetáculo, em criação.

Nas experiências com esses públicos diferentes, existe todo um esforço do artista para ***encontrar uma porta para aquele público***. Não estamos falando que o artista fará apenas o que o público quer, mas em encontrar um canal para sintonizar-se com aquele público, mesmo que seja para provocar-lhe medo, como faz Leo Bassi. Para o trabalho com o clown, essa porta é fundamental. Para o teatro é possível –mas não desejável, ao menos por nós- você fazer o seu trabalho, o público assistir ou não assistir. Ricardo Puccetti enfatiza seu ponto de vista[140] de que, no trabalho do palhaço, do clown, "tudo é feito para aquele momento, para aquele público, para aquele espaço, naquela situação. Muita gente trabalha assim também."

Juliana Jardim, em nosso encontro, referindo-se à improvisação, nos disse que com o palhaço "você aprende a dividir, porque o palhaço divide tudo. O fato de lidar sempre em dupla com os objetos, em dupla com a platéia, em dupla com ele mesmo, com partes do corpo dele, porque ele pode começar a conversar com a mão. Ele tem essa lógica, então existe sempre essa relação da dupla. Mesmo com a platéia também, a hora que ele

[140] Uma constante nas várias entrevistas que realizamos com Ricardo Puccetti foi o seu cuidado em sempre ressaltar que o que dizia era a sua maneira de ver o trabalho, era o que ele acreditava no modo de trabalhar.

triangula, ele está aqui lidando com esse azeite[141], não precisa nem ter outro palhaço, não precisa ser um Augusto e um Branco, pode ser ele sozinho, está lidando, na hora que ele conta para você o que aconteceu aqui, ele está dividindo. Então a gente aprende a não ser sozinho, porque o mundo está muito do jeito que está porque a gente pensa que é sozinho."

Foi como o palhaço a pegou. "Como ele te ensina a dividir, ele trabalha com a solidão, mas ele te ensina que você tem o outro e se você não inclui o outro, você não é um palhaço."

Falando a respeito do papel do coordenador, que atua no processo de iniciação, ela diz que ele está junto também, com o palhaço, há um envolvimento quase que de um muito bom terapeuta, muito empático, porque é uma coisa de empatia. Quando se coordena –ela trabalha coordenando há algum tempo, trabalhos com bufão e com palhaço-, "você não sabe o que que o outro vai te mostrar, você preparou um dia de trabalho, um *workshop*, uma oficina, um retiro, o que for, o outro vem com aquilo que vem naquele dia, você não sabe. Ou você está muito nele, com ele, enfaticamente, ou você não vai construir uma relação transformadora para ninguém, nem para você e nem para ninguém que está ali trabalhando. Você é sempre um improvisador também, no bom sentido do improvisador, que tem suas técnicas, tem tudo e que tem treinamento para estar naquele lugar, mas que está aberto."

O clown exige essa entrega, diz Juliana, "é um estado muito fino, sutil, esse estado de estar em cena jogando, conectado com você, com o outro, com a platéia, isso para mim passou a ser também, acho que pelo palhaço, uma exigência como atriz e como mulher de teatro." Fala da importância do espetáculo de teatro incluir o espectador. "Incluir não no sentido de participar, de ter intervenção, mas de poder olhar no olho da platéia. O palhaço também ensina isso de que o público é fundamental mesmo. Não é teoria, porque todo mundo fala isso em teatro, mas em geral é teoria. A maioria dos espetáculos faz a coisa sem a platéia, sem acolher a platéia, isso é muito mais uma atitude, do que necessariamente olhar, necessariamente relacionar-se diretamente com a platéia. Não precisa necessariamente olhar, fazer uma cena interativa. Não é isso. É ter uma atitude física, uma **atitude de inclusão**. É uma **atitude de escuta com o corpo todo**, uma coisa treinada fisicamente. O lutador de artes marciais, por exemplo, o bom lutador ele tem uma escuta com o corpo inteiro, porque no momento que alguém vem dar um golpe ele tem que ter uma precisão de olhar, de respiração, de gesto, tudo, para responder aquilo. O ator também

[141] Trata-se, obviamente, do azeite que estava sobre a mesa de refeição na qual conversávamos.

precisa dessa escuta, só que não é a escuta marcial, é **escuta do mundo,** é essa visão trezentos e sessenta graus, que tem que ser treinada pelos grupos, pelos atores quase que cotidianamente."

*Sublinhemos que não se trata apenas de saber como produzir uma abertura, mas também de saber o que fazer com ela, ou nela. Um grande desafio para o palhaço é esse: ao mesmo tempo,* ***abrir-se ao imprevisto****, arriscar-se,* ***mas tendo recursos para lidar com o que virá****, com o que acontecerá nessa abertura criada, sem se perder, sem se dissolver,* ***sem desmontar o agenciamento que dá sua consistência****.* Ao tratarmos de algumas trajetórias, como a do palhaço Xuxu e do Charles, essa questão é recolocada claramente.

Isso nada tem a ver com a espontaneidade. Mas com um trabalho árduo de experimentação, de preparação para tais encontros. O jogo, a brincadeira do clown, do palhaço, não se refere ao universo da espontaneidade, como pode-se pensar num primeiro momento. Da espontaneidade ele guarda o frescor, mas é um jogo, que, se bem jogado, arrastará o palhaço em sua lógica, em seu fluxo. É preciso preparo para criar tal jogo e ser jogado por ele.

Nani Colombaioni -da tradicional família circense italiana, que atuou em *I Clowns*, de Fellini-, dizia da importância desse primeiro momento da entrada, da primeira entrada. Quando atuava no teatro ou no circo, ele tornava a primeira entrada meio livre, ou muito simples, sem fazer quase nada. Assim, durante uns dois, três minutos, ficava ali apenas olhando o público. Ele mapeava o público. Ricardo Puccetti afirmou ter aprendido isso com ele: mapear o público quando entra em cena, perceber, por exemplo, que de um lado da platéia tem alguém que ri muito forte, do outro lado ninguém ri; que na frente tem um que já fala qualquer coisa para você. Nesse momento, o palhaço "se dá o tempo de entender, de perceber e de sentir que público é esse." Depois disso começará a fazer. Se "entra sem ter essa percepção, corre o risco de não criar essa conexão de cara, podendo ficar mais difícil para ir criando durante o espetáculo."

Ricardo faz um paralelo entre pescar e ser um palhaço. Segundo ele, o palhaço não pesca com rede. Desde o momento em que ele entra, no picadeiro, no circo, na rua, no espaço em que ele estiver atuando, ele não trata o público como uma massa. Ele trabalha a relação que ele vai construindo com as coisas que vão acontecendo, como se "fisgasse com uma vara de pesca" cada pessoa do público. É um a um. Comentando acerca de uma improvisação que fez em uma sala, num Congresso de Leitura: "quando o palhaço entra,

olha no primeiro que ele 'bater o olho'. Ali ele começa a construir uma relação. E o riso, que é físico, que se propaga em ondas, é uma coisa física. O corpo ri. Um riu ali, daí outro ri, daí outro... Vai se espalhando. Se o palhaço tenta construir a relação dele tratando sua audiência como massa, ele tem muita dificuldade, porque são pequenos jogos, pequenas relações que se criam. O trabalho do palhaço é um conjunto de pequenas relações que, no final das contas, resulta em algo maior."

O que o *Lume* chama de estado de clown, envolve essa abertura, essa disponibilidade para o que acontece naquele momento, essa presença, envolvendo, como vimos, uma lógica própria, de pensamento e de reação a esses acontecimentos.

Falar em lógica própria não significa dizer que o clown seja aquele que é contra todas as regras o tempo todo, o grande subversivo, totalmente fora dos padrões. Ele **não é necessariamente contra, mas ele é diferente** -a diferença pode incluir a oposição, mas vai além dela. Ele pode **tentar** seguir as regras, as normas, mas fará de um jeito próprio, descumprindo-as. Ele pode subverter as ordens tentando cumpri-las, levando-as às últimas conseqüências, conforme já mencionamos. O risível muitas vezes surge desse embate.

**Criando com o erro, o fracasso, a vulnerabilidade**:

O palhaço trabalha com **aquilo que nos causa medo.** É onde ele constrói. Porque o palhaço é, entre outras coisas, a exposição de nossas fragilidades, de nosso ridículo, de nossa vulnerabilidade. O palhaço está lá onde está o perdedor, a sombra –como diz Fellini. Só que ele transforma isso.

Temos medo de perder, de fracassar, de mostrar a nossa fragilidade, de que as coisas escapem ao nosso controle, dêem errado. Tememos parecer idiotas perante os outros, ser objeto do riso alheio. Tememos parecer pouco inteligentes, pouco hábeis. Todas as coisas que morremos de medo de que os outros pensem a respeito de nós constituem o lugar onde o palhaço constrói. Porque, para ser palhaço é preciso aprender a rir de si mesmo.

Carlos Simioni diz que ser clown fez com que perdesse o medo do ridículo. "É um peso que sai do coração do ser humano. Para a vida não tem coisa melhor."

Tortell Poltrona -o palhaço espanhol criador dos *Palhaços sem Fronteiras*, organização que vai fazer trabalhos em zonas de guerra, zonas de conflito, principalmente com crianças-, diz em seu espetáculo mais ou menos o seguinte: "Eu tenho muitos amigos

que a vida toda se prepararam para fazer as coisas direito, estudaram para ser médicos, estudaram para ser engenheiro, professor. E eu me preparei a vida toda para ser o bobo, para fazer as coisas errado."[142]

No seu modo de trabalhar com o **erro**, o palhaço transforma a lógica existente. Há uma positividade no erro. O erro não atrapalha ou destrói, mas cria. Uma coisa que não dá certo, pode ser também a oportunidade do surgimento de outra -talvez até então impensada-, de transformar as coisas. Com isso, afirmamos que o fazer pode ultrapassar –e ultrapassa, de fato- o pensado, o planejado, o projetado. O pintor inglês Francis Bacon, por exemplo, dizia que uma tela branca nunca está vazia, pois vem cheia de clichês. Bacon inventava estratégia para fugir deles. Uma dessas estratégias envolvia projeções aleatórias de tinta sobre a tela –em vários momentos da pintura-, buscando com isso acolher o inesperado, o acaso.

Perder o medo de parecer ridículo, é uma grande exigência, mas possibilita, em troca, uma enorme liberdade a quem consegue. Conforme Naomi Silman, "você vê que todas as suas falhas podem se transformar em coisas boas, que as pessoas vão rir disso." Isso traz muita leveza à vida.

Para o palhaço, o erro é uma dádiva, nos disse Pérola Ribeiro -que procura falar positivamente do erro em seu trabalho com os Professores da Alegria.

Se ele está fazendo uma apresentação e, de repente, esbarra em um biombo e derruba o cenário –o que destruiria uma peça de teatro-, isso seria maravilhoso para o palhaço, fonte infinita de risos da platéia e material inesperado para ele explorar em cena.

O palhaço é amoral, inocente. Não tem uma posição social para defender. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Por isso, tudo o que queremos esconder ele pode mostrar. Nisso está sua liberdade, sua força e seu poder.

Podemos pensar a respeito do devir-minoritário, com Jesser de Souza, ator do *Lume*. Em nosso encontro, ele nos remeteu aos paradoxos da pequenez. Por ser baixinho, pequenininho (um metro e cinquenta e dois centímetros), desenvolveu uma personalidade dura, diz ele. Para parecer forte. Se o pequeno parece frágil, por outro lado, tem uma arma que é a agilidade. Alguém pequeno passa sem ser percebido, pode escapar facilmente. Por

[142] Essas palavras me vêem de memória. Não disponho do texto do espetáculo, ao qual assisti em 1998. Ricardo Puccetti me ajudou a reconstituir.

outro lado, pode ser pisado, sem que o autor de tal façanha sequer perceba. Personagens de Franz Kafka recorriam ao devir-pequeno, ao devir-animal, ao devir-imperceptível. Pensando nos clowns e também em personagem das peças *Contadores de Estórias, Café com Queijo, Um dia,* conversamos a respeito da aliança com os seres que passam sem ser notados, como o tatu-bola, pequeno, quase invisível. Jesser afirmou sentir-se bem nesse lugar, lidando com esse universo, de figuras "que são excluídas, que são pequenininhas e que não são vistas, que às vezes são pisadas, até sem se perceber. Um desse tatuzinho-bola, desse que se enrola todo. Conseguir colocar um tatuzinho-bola numa lente de aumento, evidenciar aquilo que é frágil, no sentido de ameaçado. Ameaçado de deixar de existir." E diríamos também, aliarmo-nos a eles para também aprender a devir-imperceptível, apreender a potência do que é menor, do que é pequeno. Sem pretender tornar-se majoritário.

O pequeno envolve outro modo de olhar para as coisas. Walter Benjamin escreveu páginas incríveis tratando de sua infância em Berlim.[143] Entrando num devir-criança, nos arrasta para esses mundos vistos por um corpo pequeno, por uma perspectiva diferente daquela do adulto. O pequeno está frente a frente com coisas que costumam escapar ao nosso ângulo de visão. Não é à toa que muitos palhaços aprendem a respeito de sua arte observando as crianças pequenas, talvez principalmente as que estão entre dois e quatro anos de idade.

O campo do clown é o erro, disse Esio Magalhães, o Zabobrim, em nosso encontro. "O erro, é a experimentação e é a dificuldade. Quando você descobre o palhaço e não se coloca mais em dificuldade eu acho que você corre o risco de deixá-lo congelado."

Foi fazendo errado que Annie Fratellini conseguiu seu primeiro grande contrato. Neta de Paul Fratellini - um dos componentes do famoso trio Fratellini, morto em 18 de junho de 1940, quando ela tinha 7 anos-, Annie escreveu *Destin de clown*, publicado em 1989, onde nos conta, além de episódios da "lenda familiar", como procurou, vinda dessa tradição circense, escapar ao circo, criando uma carreira fora dele, como cantora e comediante.[144]

Com 16 anos, Annie -nascida em 14 de novembro de 1932- estreou no Circo Medrano, com um número musical, surgindo no picadeiro andando sobre uma grande bola

[143] Walter Benjamin, *Rua de mão única,* pp. 71-142.
[144] Isso antes de render-se a ele, tornando-se clown, graças ao encontro com Pierre Etaix.

azul oca, na qual estavam guardados instrumentos musicais. Conta-nos que havia trabalhado em galas com seu pai, sem curar sua timidez e que, certa vez, no momento de entrar em cena, fugiu e foi capturada por um velho clown, Loriot, que a colocou sobre a bola, no picadeiro. Era como um sonho ruim, diz.

Apresentou esse número em várias salas de *music-hall*. Numa noite, no teatro do *Apollo*, ela caiu da bola: "estonteada, em pânico, eu escuto a voz de meu pai gritando: 'continua, minha filha, continua!' Eu me levantei, muito aplaudida; o público tinha achado que se tratava de uma acrobacia. A continuação foi uma catástrofe: eu tentei soprar no saxofone, sem sucesso, as teclas da sanfona estavam travadas, as da concertina também. Nesse dia, eu assinava um contrato para a Alemanha: minha queda tinha impressionado um diretor."[145]

O clown russo Popov nos fala do fracasso: Para ele, "o destino de um clown é um destino difícil. Sua vida é sua arte e a arte supõe, inevitavelmente, fracassos. No início de minha carreira, não somente eu não sabia se teria sucesso, mas estava mesmo convencido do contrário. Essa convicção era devida às dificuldades imensas do ofício que se apresentaram então a meus olhos. A medida que meus conhecimentos a respeito do ofício se aprofundaram, meu conhecimento dos fracassos fez o mesmo. Como muros, derrubam os fracos, mas fortalecem os fortes. Eu tentava não cair, mas muitas vezes foi difícil. Meus primeiros golpes, eu os recebi como para me punir de minha tentativa de simplificar minha máscara cênica. Muitas pessoas viram nisso um sacrilégio contra as santas tradições do circo. Tive muitas dificuldades para me livrar da influência de certos tabus. Mas, levantando de um golpe, eu recebia outros, pois numerosos esquetes não combinavam com meu novo personagem. O silêncio de morte da sala após um número é uma coisa muito pior que a mais terrível das censuras atrás das cortinas. Eu conheci tanto uma como a outra. E a cada fiasco, de bom grado, eu devia passar em revista todo o caminho percorrido. Eu disse tudo isso para mostrar que a fidelidade à minha máscara a cada etapa do caminho não era uma simples inércia, mas uma espécie de façanha, pois cada dia minha originalidade devia passar em exame. Diga a um estudante que seus exames não terminarão nunca e eu não estou certo que ele persista após isso na sua vontade de se tornar engenheiro."[146] A vida do artista, diz ele, é "procurar, fracassar e encontrar."

---

[145] Annie Fratellini, *Destin de clown*, p. 134.
[146] Oleg Popov, *Ma vie de clown*, pp. 204-205.

O papel do fracasso na construção do clown é bastante importante na escola de Jacques Lecoq. O clown fracassa, fazendo com que o público se torne superior. Mas não basta fracassar em qualquer coisa, tem que ser em algo que só ele saiba fazer, o que torna tal ação uma façanha. O trabalho clownesco consiste, diz Lecoq, em relacionar a façanha e o fracasso.[147]

Os alunos de Lecoq buscam o figurino desse fracasso, baseado em roupas e acessórios fora de sua medida. Depois, experimentam um dentre os dois tipos de fracasso: o fracasso da pretensão e o do acidente. O fracasso da pretensão consiste em anunciar um grande feito e apresentar algo insignificante, banal. O fracasso do acidente ocorre quando o clown não consegue fazer o que quer, sendo interrompido por um problema, como, por exemplo, a perda do equilíbrio, a queda.

Samuel Becket escreveu, no início dos anos 50, que "ser artista é fracassar como nenhum outro ousa fracassar. O fracasso constitui seu universo."[148] Se alguém ousa ir até o fim do fracasso, é o augusto[149], o palhaço.

Vejamos dois modos diferentes de transformar o fracasso, a perda, em criação: uma peça de teatro que fala de perdas e o palhaço que transportou para a vida o discurso do palhaço: o perdedor e o palhaço como uma retórica.

Juliana Jardim, no espetáculo *Madrugada* -que não é um espetáculo de clown, mas construído a partir das máscaras do palhaço e do bufão-, faz uma lista de objetos perdidos, muitos deles terminados em dor. *Eu perdi um secador, um regador, um triturador, um pregador, um transformador.* ... E afirma a importância de perder: "Pra achar tem que perder." Só assim você sai em busca, vai procurar o que perdeu e então pode encontrar... OUTRA COISA.

**Perder é bom, porque depois quando acha dá uma alegria e no fim você acha outras coisas, você não acha exatamente o que você perdeu.**

Márcio Libar, um palhaço do grupo carioca *Teatro de Anônimo*, transportou para a sua vida o discurso do palhaço, do perdedor. Como já teria perdido tudo, não tem nada a perder e pode dizer tudo o que quiser. Para ele, o palhaço não está apenas na atuação artística, mas está em todos os momentos de sua vida. Procura derrubar as barreiras que

---

[147] Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, p. 155.
[148] *apud* Alfred Simon, *La planète des clowns*, p. 254.
[149] O Augusto aparece em torno de 1864, conforme será apontado ao tratarmos do surgimento do clown, no circo moderno. Nesse contexto, ele formará dupla com o clown. Apresentamos também algumas análises a respeito do Augusto, logo adiante, ao tratarmos da abordagem de Federico Fellini.

separariam o ator que faz o palhaço e o palhaço em todas as situações da vida.

Trabalha com a idéia do mundo ao contrário, invertendo a lógica do perdedor. Constrói todo um discurso para si de palhaço e perdedor. O que tem contribuído para a legitimidade e espaço político conquistado por ele nos meios da cultura popular na cidade do Rio de Janeiro. Márcio, carioca crescido no subúrbio, expulso de escola pública, seu apelido era Feroz. Não assistia aula, era, segundo suas próprias palavras, um quase delinqüente. Com 20 anos, nunca tinha lido nada. Foi quando chegou em uma escola de teatro bem simples, que sua avó pagava pra ele, tentando salvá-lo da marginalidade. Com o auxílio de um professor –fora de escolas – que disponibilizou sua biblioteca para ele, começou a ler. Encontravam-se semanalmente, conversando a respeito do que lera da biblioteca deste professor. "Então, eu acho que eu me preparei muito por causa dessa vingança que eu queria dar para o sistema. O ressentimento do pobre. O ressentimento mesmo. Arrogância está ali."

Enumera suas perdas: aos 6 anos, o pai. Aos 13 anos, uma tia adorada. Aos 18 a avó –que o apoiava, aos 20 o avô. "Era o negro da família, que me estimulou a fazer capoeira. Eu tenho fotos dele antigas tocando cavaquinho. Devia conhecer o Pixinguinha, vivia na festa da Penha. Herdei dele um terno branco. São perdas, cara. Perdas para os momentos cruciais da história. Mas, essa coisa de ser expulso, eu sempre soube que eu era um cara maneiro, eu não era um monstro. No íntimo, eu sabia quem eu era. Só que eu fui esquecendo... E o choro do picadeiro [da iniciação de clown do *Lume*] foi o choro de você se perdoar a si mesmo. Você pede perdão a si, não é a Deus, não é aos outros."

Outra perda, a de uma certa imagem, "perdi na vaidade da imagem. Eu era um bonitinho até os 13, 14 anos, namorava muito." Teve hipertireodismo, ficou magérrimo e com os olhos esbugalhados. "Essa parada transformou meus olhos, meus olhos nunca mais foram o que eram até os 14, 15 anos. Me deformou, no sentido que eu era uma coisa e virei outra. Aí, só o *Anônimo*, que é um grupo que chama *Anônimo*, fazendo teatro de rua, preto, pobre, sem nenhum direito de ser artista nessa cidade do Rio de Janeiro. Só com muita marra. Só com muito peito, para a gente continuar. E muito afeto. Por isso que o Anônimo é um grupo marrento[150] e cheio de afeto."

Márcio transformou essa idéia de que quem perdeu tudo, não tem mais nada a perder, por isso é livre e pode fazer o que quiser, em uma espécie de princípio de vida,

[150] "Marra é ter marra, é ser quase metido. Marrento é o Romário. O que fala e faz."

responsável também, talvez, por sua grande irreverência. Ao contrário do perdedor, no entanto, esse discurso carrega consigo a idéia –e a prática- da construção do mundo ao contrário, instaurado pelo palhaço.

Conversando, em outra região do planeta, com uma atriz que saiu de Genebra e foi ao Canadá fazer um workshop de clown –também na linha do clown pessoal-, perguntei-lhe a que ela atribuia o sucesso do clown nos últimos anos. Busca pelo clown que ocorre em todos os lugares de que temos notícias. Barbara Firla disse que, **em um mundo que só apela para a eficácia, a única solução é o clown.**

Eles têm esse papel político, esgarçando antigos modos e criando novos. Os palhaços trabalham nesses processos. Na perspectiva do *Lume* -e também de vários outros artistas, conforme essa tese vai evidenciando- para ter tal potência, o artista exerce todo um trabalho sobre si. Ricardo Puccetti afirmou que talvez o interesse pelo clown tenha aumentado tanto, também em função dessa busca, desses processos subjetivos, "do contato consigo mesmo e com essa capacidade de transformar as coisas que o clown tem." O trabalho com o palhaço extrapola também os limites da cena e, segundo a quase totalidade dos depoimentos, interfere na vida desses artistas. Isso também porque o palhaço está lá onde algo falha, não só no sentido do fracasso, do erro, mas também envolvendo o que Fellini chama de sombra, a exposição de aspectos nossos que gostaríamos de esconder, como por exemplo, a vaidade, no palhaço Xuxu (*Eu tô bonito?*).

Não estamos de modo algum dizendo que o palhaço age sempre como quem não entende, que o palhaço não é inteligente. Lembremo-nos de uma frase do palhaço Xuxu, em uma apresentação que fez no Espaço Cultural Semente, em setembro de 2003: "Sou palhaço, mas não sou burro."

Existem palhaços que trabalham em um nível de provocação, com grande astúcia e perspicácia. Existem muitos modos de ser palhaço.

## O que é um clown?

*O palhaço é o que está entre a merda e o público.*
(Leo Bassi)[1]

Conforme estamos analisando, um clown não se define tão facilmente, porque um clown não tem limites, nem fronteiras que possam definir-se de modo peremptório, e, então, qualquer afirmação definitiva que se faça sobre o que é um clown, que inclua algo que, inversamente, ele não seria, pode ser limitante e restritiva. Além disso, existem inúmeras perspectivas de trabalho com clown, várias "escolas", vários estilos pessoais. Em nossa pesquisa, abordaremos apenas algumas delas, o que não significa que outras não sejam válidas. Com o conjunto do nosso trabalho – que apresentará alguns aspectos filosóficos, éticos, políticos e estéticos a respeito do tema, além de alguns processos de construção de clowns – poderemos entender um pouco a respeito do que é um clown em sua singularidade, em sua diferença constitutiva, em sua multiplicidade.

Comecemos pela seleção de alguns aspectos de três abordagens a respeito do clown: a do escritor Henry Miller, a de Federico Fellini e a de Dario Fo.

**Henry Miller:**

Ele escreveu *Le sourire au pied de l'echelle* (O sorriso ao pé da escada), obra-prima que fala de clowns, a pedido de Fernand Léger, "para acompanhar uma série de ilustrações sobre o tema dos clowns e do circo." Preparando-se para escrever, vai sendo povoado por Rouault, Miro, Chagall, Max Jacob, Seurat. Rouault lhe fez pensar no clown que ele, Miller, sempre foi e será. Ao fazer seus exames de conclusão de curso, no liceu, perguntado sobre o que queria fazer na vida, respondeu que queria ser clown. Pensando nos seus velhos

[1] No espetáculo *12 de setembro*. Nada de simbólico nessa afirmação. Ele colocou-se empiricamente entre os excrementos e o público. Vemos ser montada no palco uma máquina de arremessar excrementos e Leo Bassi posiciona-se na sua frente, entre nós, público, e os excrementos. Estes, ao serem atirados, atingem quase que somente a ele.

amigos, diz que amava mais ternamente aqueles cujo comportamento lembrava os dos clowns. E descobriu, surpreso, que seus amigos mais íntimos o olhavam como um clown.[2]

Miller pensa o clown filosoficamente, existencialmente, poeticamente. Afirma que, para os clowns, o mundo não é o que nos parece, pois eles o vêem com outros olhos.

"O clown é o poeta em ação. Ele é a história que representa. E é sempre a mesma história retomada: adoração, devoção, crucificação. 'Crucificação rosa', certamente."[3] Aqui nos lembramos de uma cena do espetáculo de Tortell Poltrona, quando segura uma torta nas mãos -junto a um espectador que está na sua frente, no palco- e diz que alguém tem que sofrer para que os outros se divirtam. Pensamos que ele atingirá o espectador, mas será Tortell quem levará a tortada. E, ao pensarmos que acabou, ele abraça o espectador, sujando-o de torta.

O clown exerce atração sobre Miller porque, entre o mundo e o clown, está o riso. Um riso silencioso, sem nada de homérico, diz ele. Nunca é demais repetirmos algo que foi tão ouvido por nós, durante nossa pesquisa, e que Miller afirma: "O clown nos ensina a rir de nós mesmos."

"A alegria parece um rio: nada para seu curso. Parece-me que essa é a mensagem que o clown se esforça para nos transmitir: que devemos **nos misturar ao fluxo incessante, ao movimento, não parar para pensar, comparar, analisar, possuir, mas fluir sem trégua e sem fim, como uma inesgotável música**."[4]

Era privilégio do clown reviver os erros, as loucuras, a estupidez, "todos os mal-entendidos que são as chagas da raça humana. Ser a própria inépcia, isso era algo que mesmo o rei dos imbecis podia entender. Nada compreender, quando tudo é claro como o dia; não pegar o truque, mesmo se lhe for mostrado cem vezes; tatear como um cego, quando tudo lhe grita a boa direção: teimar em querer abrir a porta errada, apesar do letreiro PERIGO; bater a cabeça no espelho, em vez de dar a volta; olhar pelo lado errado de um fuzil... de um fuzil *carregado!* – nunca o bom povo se cansava desses absurdos, porque há milênios os humanos erram o caminho, milênios que todas suas buscam, suas interrogações levam-lhe ao mesmo beco sem saída. O Mestre em Inépcia tem por domínio todo o tempo. Ele só se rende frente à eternidade..."[5]

---

[2] Henry Miller. *Le sourire au pied de l'echelle.* p. 119.
[3] Ibid., p. 123.
[4] Ibid., p. 127.
[5] Ibid., p. 83.

Para não deixar dúvidas quanto à potência de um poeta, ou quanto às suas diversas possibilidades, escapando de possíveis modos domesticados de agir, encontramos a seguinte definição, talvez parodiando a de Miller: "Um clown é um poeta que é também um orangotango."[6]

**Federico Fellini**:

Fellini conta, em *Eu, Fellini*[7], que tinha 7 anos de idade quando seus pais o levaram ao circo e sentiu um "medo terrível" dos palhaços. Não entendera se eram animais ou espíritos, diz ele, e não os achou nada engraçados. Mas teve a sensação de que o esperavam por lá. Na manhã seguinte, viu um dos palhaços na praça e ficou fascinado por seu ar pouco respeitável, "em oposição direta ao que minha mãe imaginava como decência. Com aqueles trajes, ele não poderia ir à escola e muito menos à igreja."[8] Quando criança, diz ele, "eu estava convencido de que cada ser humano gostaria de ser um palhaço. Todos – menos minha mãe."[9]

A aparição dos clowns em sua infância foi uma profecia antecipando sua vocação, "a anunciação feita a Federico."

O clown "encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto, o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós."[10] Segundo Fellini, é uma "caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada e vê a sua imagem torpe. **É a sombra**."[11]

A respeito da dupla branco e augusto, Fellini vê no clown branco "a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis."[12] Sendo assim, converte-se em "Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer." E o Augusto, em vez de sucumbir aos encantos de tais perfeições, rebela-se contra elas, por serem ostentadas com tal rigor. "Vê as lantejoulas cintilantes, mas a vaidade com que são apresentadas as torna

---

[6] Steve Linser. Não temos a fonte.
[7] Charlotte Chandler, *Eu, Fellini,* p. 18. Trata-se de depoimento concedido à escritora americana.
[8] Ibid, p. 19.
[9] Ibid., p. 30.
[10] Federico Fellini, *Fellini por Fellini,* p. 105.
[11] Ibid.
[12] Ibid., p. 106.

inalcançáveis." Luta entre o orgulhoso culto da razão, com o estético proposto despoticamente, e a liberdade do instinto.[13]

Clown branco e augusto são "a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro." Figuras irreconciliáveis para nós, pois quanto mais o clown branco tentar fazer o augusto ficar elegante, quanto mais autoritária for sua intenção, mais o augusto se mostrará mal e desajeitado.[14]

Fellini nos diz que **foram os Fratellini que introduziram um terceiro personagem, o *contre-pitre***, parecido com o augusto, mas aliado do patrão. Uma espécie de dedo-duro, espião, que estava entre a autoridade e o delito.

Exceção feita a François Fratellini, um clown branco aéreo, com muita graça e amabilidade, "todos os clowns brancos eram homens muito duros." Dá o exemplo de Antonet, que não falava com Beby, seu augusto, fora de cena. "O personagem influenciava o homem e vice-versa. Uma das regras do jogo é que o clown branco tem de ser malvado."[15] Fellini menciona uma gag, na qual o augusto diz estar com sede e o branco pergunta se ele tem dinheiro. "Não", responde o augusto. "Então não tem sede", diz o branco.[16]

Outra aproximação de Fellini: "A família burguesa é uma junta de clowns brancos, em que a criança se vê relegada à condição de augusto. A mãe diz: *Não faças isso, não faças aquilo...* Quando se convidam os vizinhos e se pede à criança que diga uma poesia – *Mostra a esses senhores como...* – é uma típica situação de circo."[17]

O clown branco está ligado, para Fellini, ao dever, à repressão. A criança identifica-se com o augusto. Este pode fazer o que quiser e ainda é aplaudido.

Com essas análises, Fellini talvez contribua para evidenciar um pouco da atração que esse trabalho do clown pessoal, da busca do seu próprio clown pode exercer sobre algumas pessoas. É também uma linguagem para se analisar as relações humanas, mediadas pelo poder, pelas lutas de forças, pelo jogo, pelo equilíbrio das duplas. Que duplas temos formado? Seríamos sempre como um branco, ou como um augusto? Como evitar que esse

---

[13] Ibid., p. 106.
[14] Ibid.
[15] Ibid., p. 107.
[16] Ibid. Essa *gag* era de **Foottit e Chocolat**, conforme Tristan Rémy, em *Les Clowns*. A passagem a respeito de Antonet e Beby também está em Rémy. Ao que parece, Foottit era ainda pior do que Antonet em termos de autoritarismo e malvadeza no picadeiro. (Os negritos são sempre nossos.)
[17] Federico Fellini, *op. cit.*, pp. 107-108.

branco continue me dando tortada, ou como desviar delas, sem querer assumir eu mesmo o papel de branco?

O mundo está povoado de clowns, diz Fellini. E "o jogo é tão certo que, se te vês por acaso ante um clown branco, tendes a ser um augusto, e vice-versa."[18]

**Dario Fo**:

Dario Fo, afirma inicialmente, em *Clowns e farceurs*, que "o clown é um conjunto de elementos que é muito difícil definir com precisão"[19], sendo uma das chaves fundamentais do teatro. Em *Manual mínimo do ator*, afirma que este ofício é "formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória."[20]

Além de salientar a importância da preparação técnica, do domínio sobre o corpo, os gestos, a voz, o canto, a máscara, a música etc, Dario Fo aponta a necessidade de resgatar o aspecto político subversivo do clown e de lembrar que, na origem, ele era também um ser diabólico, vicioso, maldoso.[21] Diz que o clown tornou-se nos dias de hoje um personagem para divertir crianças, perdendo "sua capacidade de provocação, seu engajamento político."[22]

Para ele, **os clowns sempre falam da mesma coisa: a fome. Fome de alimento, de sexo, de dignidade, de identidade, de poder.**[23] Colocam o problema de saber "**quem comanda, quem grita**." No mundo clownesco, há duas possibilidades, segundo ele: ser dominado, aquele que apanha, o submisso; ou ser dominador, como o patrão, o clown branco, o que dá as ordens, insulta. Trata-se, nos dois casos, da luta pela sobrevivência.

Nesse esquema de luta pela sobrevivência –no qual é sempre preciso que outrem sucumba-, ele destaca uma variante, que é pregar uma peça em alguém e a volta por cima dada pelo mais simplório. Para exemplificar tal variante, ele dá o exemplo de um número muito parecido com o da "Abelha abelhinha", que o palhaço Xuxu apresenta às vezes. Um clown diz ao outro: "Vamos brincar de abelha que faz seu mel." O primeiro fica "voando" em torno do outro, que deve dizer-lhe: "Abelha, minha abelhinha querida, me dê seu mel." O primeiro *-pssht!-* lhe cospe água. O outro, molhado, gosta da brincadeira e quer, ele

---

[18] Ibid., p. 112.
[19] Dario Fo, O que é um clown? In: *Clowns & farceurs*, p. 83.
[20] Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, pp. 303-304.
[21] Dario Fo, O que é um clown? In: *Clowns & farceurs, p.* 83.
[22] Ibid.
[23] Ibid.

também, fazer o papel da abelha, sem jamais conseguir, pois, a cada vez, tem ataque de riso e, em vez de molhar o outro, inunda a si mesmo.[24]

Refletem "a divisão do poder: há o clown que tem o poder e aquele que não tem, mas entre os vencidos, há os astuciosos, desembaraçados e há os perdedores. Muitas vezes acontece que o perdedor ganhe, mesmo sem perceber, por excesso de segurança do poderoso."[25]

Dario Fo menciona um número que assistiu no circo Medrano, de clown com animais. O domador de leões pede alguém que entre na jaula com suas feras. Um homem levanta a mão, o domador elogia sua coragem e ele –que levantara as mãos porque queria fazer pipi, responde que procurava o banheiro. O domador continua encorajando-o e empurrando-o para dentro da jaula. Ele geme, chora, tenta fugir cavando um buraco, mas leva uma patada do leão, caindo no chão. Então ele reage furioso, pois aceitaria ser devorado pelo leão, mas não ser tratado com desprezo. Revoltado, bate no leão, esbofeteia-o; os outros leões ficam com medo dele. O domador tenta proteger as feras e é esbofeteado também. O homem entra numa espécie de devir-leão, repetindo todos os movimentos dos leões, chegando a ultrapassá-los em habilidade: salta, ruge, atravessa o círculo de fogo.[26]

Segundo afirma, não é comum um clown fazer a sátira política de modo direto, mas ao tocar em certos temas, existe uma dimensão política que se desprende. **Saber quem quer entrar na jaula dos leões é profundamente político, diz ele, assim como a reação do clown que aceita ser comido, mas não aceita ser alvo de deboche.** A sátira do clown comumente é "uma sátira de costumes; ela se confunde com a sátira política se, por essa palavra, entende-se alguma coisa que vá além da política feita por um partido político."[27]

O cômico do clown costuma produzir-se "explorando a situação, o lado paradoxal e surreal dos elementos que entram em jogo." Raramente apóia-se sobre as palavras ou o nonsense, diz ele.[28]

Vejamos como alguns artistas que atuam ou atuaram como clown o definem:

**Popov**, o clown soviético, escreveu um livro[29] no qual, para definir o que é um clown, nos conta a respeito de vários clowns soviéticos aos quais assistiu e considerados

---

[24] Ibid., p. 84.
[25] Ibid.
[26] Ibid.
[27] Ibid., p. 85.
[28] Ibid.
[29] Popov, *Ma vie de clown*.

por ele importantes para a arte clownesca. Essa análise de Popov nos mostra também como o entendimento do que seja ou não seja um clown está relacionado com a época, com o lugar, com o contexto político, etc. Através de seu relato, acompanhamos uma disputa política em torno da definição do que seja tal arte e de como deve ser feita.

O que imediatamente chama muito a nossa atenção em *Ma vie de clown*, escrita quando ele tinha 37 anos, é sua conversa direta com o leitor –que nos remete à relação do clown com o público. A preocupação com o leitor é bem clara também em Grock[30], por exemplo, mas de outra forma. Este faz uma biografia publicitária. (Acusação que lhe fez Tristan Rémy, no livro *Les clowns* –por não se preocupar em apresentar aspectos didáticos a respeito de seu trabalho e limitar-se a relatar peripécias suas; podemos ser menos duros com ele, pensando que sua biografia parece, em muitos momentos, o clown contando proezas. Parece que Grock reviu sua posição, acrescentando algumas dessas informações numa biografia posterior.) Popov conversa com o leitor e, várias vezes, refere-se às cartas que recebeu de seu público, apresentadas não apenas, ou não principalmente, como um sinal de popularidade, mas tendo um papel de interlocução. Com as cartas, traz a presença do público para dentro do seu livro. Já de início nos conta que recebia muitas cartas do seu público, pedindo autógrafo, às vezes até fazendo propostas amorosas e, a grande maioria, perguntando como se tornou clown. E foi para responder a elas que parou suas atividades no picadeiro para escrever *Ma vie de clown*. Além de ser uma aula, o livro é um incrível documento.

Ao entrevistar Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu, essa relação do palhaço com o público voltou com uma potência ainda maior. Luiz Carlos foi contando dos primeiros anos de trabalho, da relação das pessoas com Xuxu, próprias dele, que não correspondia à relação que tinham com Luiz Carlos, mesmo sabendo que ele era o Xuxu. Contou **das cartas que Xuxu recebia de moças solteiras,** que lhe escreviam contando de como foi quando Xuxu lhes deu um beijo na mão, ao encontrar com elas; "que beijou a mão e que disse que era solteiro e perguntou se ela era...". Xuxu costuma falar que está solteiro. No Natal, debaixo da porta, cartas para Xuxu, das **crianças** que moravam perto de seu apartamento, presentes de Natal, muitas cartas. **Xuxu tinha sua própria relação com as pessoas, uma comunicação das pessoas diretamente com ele**. Através de cartas, e até

[30] Grock, *Ma vie de clown*.

recados. Pessoas conhecidas de Luiz Carlos que lhe diziam: "'Diz *para Xuxu, você diga a ele...* ', sabendo que Xuxu era Luiz Carlos, mas referindo-se a ele na terceira pessoa.

Mas voltemos à história de Oleg Popov, nascido em 1930, na União Soviética. Adrian, em *Clowns & Farceurs*[31], diz que ele não inovou tanto em termos de número, mas merece atenção por sua personalidade.[32] Tinha o ar esperto e gentil. Introduziu, na arte clownesca, um palhaço "malicioso de quem não se ri por causa de seus enganos, mas com quem se ri! Popov tem a arte de fazer-nos seus cúmplices."

Com Popov, podemos acompanhar um momento de transformação da arte clownesca em um determinado momento histórico, em determinadas condições políticas. É interessante observar como a definição de clown, ou o que ela abarcava, foi mudando no período, de tal modo que, quando ele estreou seu número na corda bamba, não foi visto como um número de clown, porque não era assim que um clown atuava na época, segundo ele. Então sequer seria possível pensar em tal número como de clown. Logo em seguida, vai mudar esta atuação.

Na linguagem do circo russo, a primeira entrada de um clown no picadeiro recebe, paradoxalmente, o nome de "saída". Os degraus que teve que subir na sua vida de clown parecem, cada um, uma "entrada" nova, diz ele.[33]

Trabalhava como clown no inverno de 1948, com 18 anos, em clubes em Moscou, num espetáculo de circo consagrado ao ano novo. Usava chapéu de cozinheiro e tinha finos bigodes negros sobre o lábio superior. Fazia malabarismo com panelas e colheres. Estudava na Escola de Circo e o diretor lhe recomendou, dias depois, que assistisse esse clown –que era ele mesmo. Sua segunda "entrada" aconteceu dois anos mais tarde, em Tbilissi, onde, pela primeira vez, ele se apresentou junto de uma trupe de artistas de circo como funâmbulo sobre corda bamba.

A terceira "saída" foi dois anos mais tarde, em Saratov. Ali ele debutou como clown *de tapis* [34]. Foi ali que ele se consagrou nesse gênero que se tornou o seu favorito.

---

[31] p. 192.

[32] **Leo Bassi** utilizou-se dessa mesma palavra, quando conversamos, ao referir-se aos clowns do circo moderno europeu, dizendo que houve alguns grandes clowns, que se diferenciaram porque tinham personalidade. Os outros eram comuns, repetiam o que os outros faziam.

[33] Popov, *op. cit.*, p. 12.

[34] "*clown de tapis*", literalmente clown de tapete, é um augusto de *soirée* que tapa os buracos entre os números, apresenta-se entre todos os números.

A quarta "saída" foi em Moscou. Marcou sua consagração na capital e lhe deu seu primeiro título honorífico: o de artista emérito da República.

Voltemos um pouco, apenas para contar sua passagem pela escola de Circo. Popov perdeu seu pai ainda jovem e, com as privações da guerra, foi forçado a trabalhar. Trabalhou reparando máquinas do *Pravda*. Com 13 anos, entrou no círculo de jovens acrobatas no clube *Krylia Soviétov*. Formaram um quinteto que fez turnês em hospitais militares, apresentando-se para feridos de guerra. Acrobatas da Escola Nacional de Circo que freqüentavam o clube convidaram-no para ir à Escola. Com 14 anos, deixou seu trabalho e tornou-se aluno do grupo para crianças da Escola.

O programa que seguiu nela era composto de disciplinas escolares ordinárias do 6º ano do ensino secundário e de um treinamento físico cotidiano. Não se fazia ainda nenhuma especialização. Mais tarde, por atitudes particulares, uma paixão específica ou um simples acaso, indicariam a cada um a via que seguiria. Durante dois anos fez parte do programa ordinário, até que, em 1947, o acaso colocou-o numa direção nova. Na colônia de férias, começou a aprender a andar na corda bamba. Treinou na floresta, clandestinamente, amarrando uma corda a duas árvores. Foi assim que traçou o caminho que levaria ao seu primeiro número de circo. Voltando à Moscou, mostrou aos professores da escola e atraiu uma especial atenção do talentoso pedagogo e antigo acrobata Serguéi **Morozov**. Este percebeu a veia cômica do jogo de Popov e lhe propôs preparar um número individual que ele chamou "Equilíbrio cômico sobre a corda bamba". Morozov lhe contava nos intervalos dos treinos os acontecimentos de sua carreira, seus fracassos e sucessos. Estabeleceram um contato absoluto, ou seja, o **mestre compreendendo não apenas as atitudes do aluno, mas também seu modo de ver e pensar**. Eles trabalharam ininterruptamente esse número, que só ficou pronto em 1949. Os examinadores da escola viram nele um funâmbulo profissional. **O teor cômico que compunha o número não pode caracterizá-lo como clown, porque na época clown era "caricatural", não havendo uma definição para o cômico mais natural,** por parte dos seguidores do ABC do circo clássico. Assim, seu número foi adotado e classificado como equilíbrio sobre corda bamba, gênero velho como o mundo, diz Popov.

Morozov acreditava que os dados ainda não tinham sido lançados, estando apenas no início de seu caminho. Saindo da Escola, foi enviado a Tbilissi, tendo início sua vida profissional. No inverno de 1949, apareceu pela primeira vez no picadeiro do circo de

Tbilissi, cujo diretor ajudou-o a superar sua timidez. Encontrou seu estilo e seu número foi se tornando cada vez mais cômico. Conseguiu seus primeiros sucessos e integrou-se à vida autêntica do circo. Apresentou seu número toda noite, por dois meses.

Participou de um concurso em Moscou, no qual recebeu um diploma de honra e foi convidado a ficar na cidade como assistente do célebre clown **Karandache**. Ele já admirava o trabalho de Karan. Estava fascinado pelo seu conhecimento profundo da psicologia do público e pela fineza com que ele utilizava as convenções do jogo no picadeiro. Karan provocava risos e sorrisos nos momentos que queria. "Esse poder sobre o espectador é o ideal de todo ator."[35]

Com Karan teve uma segunda instrução, dada pouco a pouco, entre as repetições e as *soirées*. Foi começando a sentir a diferença entre o burlesco e um jogo realista de clown, a assimilar a estrutura das reprises, dos truques, das entradas e saídas de ator. Karan - discípulo dos célebres clowns **Vitali Lazarenko** e **Anatoli Dourov** – lhe ensinava a arte antiga da farsa.

Começou a apresentar seu número de equilíbrio cômico solo. Foi à cidade de Saratov sozinho, para apresentar-se no circo onde trabalha Borovikov, *clown de tapis*. No primeiro dia já assistiu **Borovikov** apresentar-se entre os números, num estilo clássico de um clown burlesco. Ele parodiava o número que havia terminado. Mas, ao parodiar acrobatas, caiu da corda. Popov faz então o que é um começo comum a muitos clowns: substituir o clown famoso, impedido de trabalhar. Mas seu material ainda não havia chegado e nem tinha repertório. "Nem coragem, para ser franco..."[36] Mas o diretor, desesperado, não quis saber. Maquiou-se como um clown da velha escola, colocou a roupa de Borovikov –não sem antes ter conseguido entrar no seu quarto no hospital e falar com ele e depois sair pela janela. Colocou o boné de Borovikov, que para este era um fetiche, que recebera de seu pai e deveria passar a seu filho, numa tradição familiar. (Monsieur Loyal ficara perplexo: Borovikov não tinha filhos. Ele deixou o boné com Popov.). Foi sua primeira entrada como *clown de tapis*.

Essa experiência lhe deu nova vida. Não era mais a turnê de um funâmbulo, mas a de um *clown de tapis*. A seguir, foi a Riga, onde seu trabalho como clown foi julgado por conhecedores do circo. Ali, o diretor do circo de Riga previu seu sucesso.

---

[35] Ibid., p. 24.
[36] Ibid., p. 33.

No mesmo ano, a direção geral dos circos reuniu uma trupe de vários artistas de circo, a maior parte antigos alunos da Escola de circo de Moscou. Trupe que deveria compor um programa de circo refletindo o espírito dos jovens. Em 1951, ele entrou nesse grupo. Trabalhar e estudar com essa trupe era extraordinário para um jovem clown como ele. O estilo da jovem coletividade se afirmou desde as primeiras apresentações, cujos traços típicos eram o bom gosto, a alegria de viver, a virtuosidade, o brio. Traços considerados mais tarde pela imprensa estrangeira como típicos da arte soviética. Como *clown de tapis* da trupe, viajou por todos os locais da União Soviética. O público se impressionou bem com a trupe. Tinham uma atmosfera plena de vida, que criava um grande desejo de trabalhar sério e tornava o grupo unido. Foi ali que ele começou pouco a pouco a se desembaraçar da antiga fantasia de clown: a maquiagem exagerada, a roupa ridícula.[37]

Em 1953, começou a trabalhar no Circo de Moscou, com o renomado clown *de tapis* **Constantin Berman** -outro grande mestre soviético do gênero clownesco. Trata-se de um encontro que confirmou a direção de seu trabalho, de suas buscas. Berman criara no circo o personagem cômico de um jovem citadino muito vivo e pleno de curiosidade que metia seu nariz em forma de batata em tudo que acontecia no picadeiro. O caráter vivo desse personagem e seu sucesso sinalizaram para Popov a justeza de suas pesquisas.[38]

Em 1953 foi selecionado para participar do filme *La piste des courageux* (*O picadeiro dos corajosos*), de Youri Ozérov. Durante um primeiro ensaio, querendo acentuar sua expressividade exterior, foi ao ateliê de figurinos e encontrou um boné largo, de quadrados brancos e pretos como um tabuleiro. Foi esse filme que deu popularidade a essa boina que se tornou parte integrante do seu figurino. Ele nunca mais se separou dela, que participou até ativamente de seus números, como tabuleiro, como sinal distintivo de um táxi –que na U.R.S.S. tinha na carroceria um lado de janelas pretas e brancas, em tabuleiro- e, também, como bumerangue.

Percebemos que os grandes clowns, os que se jogam no fluxo da singularização -ou os que têm forte personalidade, como disse Leo Bassi-, estão em luta com as forças do seu tempo, com os cânones, as circunscrições de sua arte. Será no enfrentamento desse embate que surgirão as singularidades, as criações, algo original. Para isso, é preciso ter também a coragem de se lançar. **Coragem de se lançar, por um lado e, por outro, coragem para**

[37] Ibid., p. 46.
[38] Ibid., p. 49.

**não se deixar capturar pelo canto da sereia do último modismo**, para manter-se ligado a seus ideais, não fazer como todo mundo porque a moda agora é essa. Porque essa é outra armadilha, que existe em qualquer tempo: os modismos e a pressão para que se adira a eles.

A busca de seu personagem será permanente, diz ele, porque um bom achado não é bom senão por certo tempo. Foi assim que ele se preparou para a insatisfação eterna.[39]

**Mark Mestetchkine**, do Circo de Moscou, foi um grande colaborador. Conheceram-se em 1950. Foi para ele um segundo Morozov. Só que no lugar de ensinar o ABC, ajudou-o a aperfeiçoar-se. Foi com ele que aprendeu a técnica de preparação de um novo repertório.

**Alexei Rojdestvenski** –o grande perito em troças, esquetes e das reações do público-o ajudou igualmente. Ele foi o primeiro a lhe propor números inéditos que lhe permitiram encontrar seu personagem, no começo de sua carreira de clown.

"É preciso aprender a jogar um esquete de modo que ele exprima a personalidade do ator, [o que se refere ao modo] como este lhe dá voz e vida."[40]

Popov diz que a arte clownesca possui qualidades ilimitadas, na condição de que se rejeite os antigos dogmas. Tal arte não é um gênero com clichês, diz ele, mas uma profissão de criador.[41]

Quanto ao que é preciso saber fazer para tornar-se clown, ele diz que, com o tempo, aprendeu que "**um verdadeiro clown deve viver intensamente.**" É preciso também "ter o espírito lúcido, uma percepção aguda dos acontecimentos, uma experiência de vida, da fantasia e a arte de se servir de seu corpo e de seu rosto."[42]

Nos primórdios do circo, o número de clown era só uma diversão, pra relaxar a atmosfera, entre os números. Naquele tempo, "a comédia no circo não era uma arte, no sentido que damos hoje a essa palavra. Só com o desenvolvimento de todos os gêneros do circo que o jogo do clown deixou de ser um meio de preencher os intervalos entre os números, para se tornar um gênero artístico acabado, independente, criando um personagem tão legítimo como os dos outros números do programa."[43]

---

[39] Ibid., p. 79.
[40] Ibid., p. 86.
[41] Ibid., p. 204.
[42] Ibid., p. 206.
[43] Ibid., p. 108.

Popov apresenta a transformação do palhaço na União Soviética, afastando-se do palhaço que ele chama de Ruivo, muito colorido, maquiado, com peruca vermelha, recorrendo a recursos excêntricos, trabalhando com muitos acessórios e quedas.[44] Esse foi o clown tradicional no circo soviético.

O novo circo requeria, diz Popov, um outro clown. Este se transformou, oferecendo uma imagem "caricatural" e engraçada do homem. "Sublinhando as fraquezas de sua natureza, os clowns criaram um personagem engraçado e negativo. Assim nasceu a sátira no circo. Com alegria e facilidade, os clowns imitam os defeitos como a distração, a preguiça, a falsidade, a inveja etc. Manifestando seu interesse crescente pelo homem, eles começaram, pouco a pouco, a se ingerir não somente no domínio da vida privada, mas também social e criando um personagem possuidor de uma significação social. O caráter popular do circo lhe permitiu 'fazer eco' à luta social e política das massas e isto é particularmente verdade para o circo russo. O clown não pode mais se contentar cegamente com a máscara burlesca. Pouco a pouco, afastou-se dela. Assim fizeram Anatoli e **Vladimir Dourov**, rapidamente seguidos por outros comediantes de circo."[45]

Interromperemos brevemente a narrativa de Popov, para dizer algo mais a respeito de **Vladimir L. Dourov**, que viveu na Rússia pré e pós-revolucionária. Tristan Rémy qualifica-o como o mais famoso dos clowns políticos. Nascido em Moscou, em 1863, órfão de pai e mãe, foi mandado por um parente distante para uma escola militar, da qual foi expulso por indisciplina. Em Tver, foi trabalhar com um prestidigitador, para poder circular nas feiras e desenvolver a sua inclinação para o cuidado e amestramento de animais. Desde cedo concebeu a idéia de usar o circo e animais adestrados para sátiras sociais. Assim que pode, consagrou-se ao adestramento de animais, utilizando-os para zombar, "com espírito e causticidade", dos vícios da sociedade. Passou a ser considerado o melhor clown político, com seus trocadilhos sendo conhecidos em todo o país. Foi deportado várias vezes e, ameaçado de morte, teve que fugir do país. Em Berlim, voltou sua verve contra o imperador Wilhelm. Segundo as memórias do augusto **Beby**, Dourov tinha um porquinho chamado Wil. No seu número, colocava um capacete [em alemão: *helm*] de oficial alemão na cabeça de Wil. O animal tentava se livrar do capacete e o clown gritava: *Wil, Helm. Wil, Helm.* Esse número valeu-lhe um processo por lesa-majestade. Processo político único na

[44] Ibid., p. 109.
[45] Ibid., pp. 109-110.

Alemanha feudal da época, diz Rémy,[46] que atraiu a atenção geral. Karl Liebknecht[47] ofereceu-se para defender sua causa.

Com a revolução de 1917, aderiu ao bolchevismo, colocando-se como propagandista. Sem a necessidade de uma sátira social, Dourov voltou-se para o estudo do comportamento animal, criando um método de amestramento sem utilização de violência. Publicou vários livros, entre eles *O amestramento de animais: novas descobertas em zoopsicologia,* publicado em 1924.

Anatoli, seu filho, seguiu seu exemplo de amestrador.

Voltemos, então, a Popov. Para conseguir atuar dessa nova maneira, buscou outros meios de expressão, "menos extravagantes, uma utilização mais econômica e razoável de *gags* excêntricas. O espírito do jogo de clown casou cada vez mais harmoniosamente com aquele dos outros números que procuravam criar um personagem realista."[48]

Assim, a arte clownesca soviética foi caminhando para uma "evolução para o realismo (depois da revolução)." Parece que o realismo socialista não conseguiu prejudicar os clowns, segundo Popov, até pelo contrário, ajudou. O que não aconteceu com as outras artes, como por exemplo, as "vanguardas" do início da revolução soviética, que foram dizimadas a seguir, no período stalinista. Mas quem aprisionaria um grande clown?

Popov diz que os personagens que criou possuíam traços reais do homem moderno, com suas fraquezas e seus defeitos. Mas cada personagem deve denunciar o pior e afirmar o melhor. Ele deve afirmar a vida. O aspecto e comportamento cênico do artista são primordiais nesse ponto. E afirma qualidades intelectuais, não mais físicas.[49]

Foi assim que ele foi se tornando "um personagem positivo, de uma máscara positiva, diferente daquela dos outros clowns realistas que criaram personagens satíricos que colocavam em primeiro plano um defeito, um traço negativo. Meu herói é um simples cara apaixonado pela vida. Sua qualidade mais visível é a modéstia. E, coisa estranha, essa qualidade não o priva de nenhum modo de seus traços excêntricos que fazem que um clown seja um clown. Quando um escritor soviético disse a meu respeito que eu era um 'clown ensolarado', eu não compreendi isso como um cumprimento exagerado, mas como a

[46] Tristan Rémy, *Les clowns,* p. 431.
[47] Dirigente comunista da época.
[48] Popov, *op. cit.*, pp. 110-111.
[49] Ibid., p. 125.

expressão do calor calmo que torna meu personagem capaz de aquecer o público, de lhe devolver seu bom humor."[50]

Para Popov, o objetivo de sua gag não é fazer rir. Embora todos saibam que a excentricidade faz rir, o riso não é o essencial da excentricidade, diz ele. Os clowns bufões não conhecem limite algum, não têm medida. Para eles, quanto mais o espectador ri, maior é seu sucesso. Segundo Popov, esse estilo só exprime o grotesco, privando o clown da possibilidade de exprimir no picadeiro tudo que se passa fora dele, no vasto mundo.

No entanto, o caráter específico do circo permite à atuação do clown provocar a admiração e a alegria. A alegria, emoção extremamente rica, pode engendrar o riso ou não. Eis porque essa diferença entre a *bouffonerie* e a arte clownesca realista permite dizer que aquela faz rir e esta dá alegria.Essa distinção é muito importante para compreender como chegar a um contato mais estreito com os espectadores.[51] Lembremos aqui que, na atualidade, se para uns, clown e bufão estão bem separados, são claramente distintos, para outros essa separação não ocorre, ou não é tão distinta. Assim, se nem a diferenciação entre clown e bufão é consensual, menos consenso ainda haveria a respeito do que cada um deles provoca no público.

A veia que ele seguiu lhe trouxe o sucesso, mas também, diz ele, a extrema dificuldade "de preservar a individualidade do comportamento de meu herói à medida que as exigências que eu me impunha aumentavam. O renome também é uma exigência. É um pesado fardo que exige uma renovação perpétua. Eu devo sempre ser o 'clown ensolarado', mesmo hoje, quando a proximidade da maturidade me possibilita tratar de assuntos sérios onde encontra-se inevitavelmente tristeza, amargura, solidão."[52]

Como manter um otimismo que seja sempre comunicativo? "Esse não é apenas um problema artístico, é também um problema da vida, pois para um comediante a vida e a arte são indissolúveis. Nesse caminho, eu nem sempre encontrei ajuda. Eu me choquei com a incompreensão. Mas a **criação artística é também uma luta**. E em toda luta, nós encontramos sempre amigos e mestres. "[53]

**Charles Chaplin** foi uma espécie de referência para vários clowns, entre eles o próprio Popov. Quando era pequeno adorava os filmes de Chaplin. Ele e os outros meninos

[50] Ibid., pp. 125-126.
[51] Ibid., pp. 127-128.
[52] Ibid., p. 139.
[53] Ibid.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

faziam tudo para assisti-lo. O circo era tão interessante quanto os filmes de Chaplin. Não poderia imaginar que se tornaria um cômico de circo. Sua mãe achava que os artistas de circo eram boêmios, não tinham família, nem uma vida normal. Ele ficava deprimido por suas discussões com ela, mas teve força para inscrever-se na Escola de Circo. Aprendendo sua profissão e apaixonando-se por ela, passou a ver os filmes de Chaplin de um modo diferente: observava não o assunto, mas estudava ***como*** ele fazia seus personagens. "Essa foi para mim a melhor das escolas."[54]

Uma crítica da imprensa belga dizia de Popov: "Cada época possui seus clowns, que foram seus intérpretes originais. Hoje, um clown nos traz algo de novo. Olhe bem! Seu costume parece um *cafetan* russo, seus cabelos são direitos como varetas, seu boné parece o boné de um menino de rua russo. Seu nome, Popov, é também tão comum na Rússia como Silva no Brasil. Em tudo, literalmente em tudo, ele coloca em destaque o que o liga à gente simples, fonte inesgotável de toda criação viva. (...) Faz rir todo o tempo, mesmo no meio de um número sério e difícil. Mas o riso que ele provoca não é um riso idiota, pois tudo que ele faz tem uma significação profunda. Ele se aproxima com efeito de Chaplin, mas não o imita. Sua simplicidade vem de Chaplin e também do célebre clown Grock: mas nenhum deles influencia Popov. Ele é o menino da escola russa do circo e ele ocupa um lugar igual ao dele."[55]. Popov é um clown bem moderno e, ao contrário de bom número de seus colegas, ele é desprovido de todo falso romantismo. Ele tem um riso são e franco, como um grande sorriso."

Popov, como Charlie Rivel e outros grandes clowns, tinha nas crianças grandes inspiradores. Diz que estudava as crianças e que seus melhores achados nascem de seus contatos com elas. E testava seus novos esquetes com elas, apresentando-os primeiramente nas matinês. Se as crianças gostam, os adultos gostarão, diz ele.[56]

Pascal Jacob pode nos auxiliar na análise dessa mudança pela qual passou a arte clownesca soviética, depois da revolução russa e, principalmente, a partir da década de 1930.

No período entre as duas guerras mundiais, Grock, como vimos, criou um clown que unia traços do augusto à astúcia do branco, ou um augusto ágil, sem estupidez. A partir dos anos trinta, algo semelhante –nesse aspecto preciso- começou a ocorrer com os clowns

[54] Ibid., p. 193. (Grifo nosso)
[55] Ibid., pp. 149-150.
[56] Ibid., pp. 162-163.

soviéticos. Nessa década os soviéticos popularizaram um augusto de *soirée, de reprise ou de tapis*, reinventando "uma figura cômica inspirada, ao mesmo tempo, na ingenuidade do augusto tradicional e na astúcia do clown branco."[57]

Antes da revolução de outubro, quando artistas ingleses, franceses e alemães apresentavam-se na Rússia, a referência de trabalho com clown, na época, era o trio. Moda lançada pelos **Fratellini**. Jacob afirma que, depois que os Fratellini deixaram o país, não se viu mais clown branco integrado daquele modo ao grupo. O figurino ainda era utilizado, mas apenas simbolicamente, ou como um acessório decorativo. "Após eles, o emblema de uma autoridade triunfante, brilhante e, a priori, indestrutível, desapareceu dos picadeiros soviéticos."[58]

O augusto Karandache, nos anos 1930, trabalhou, eventualmente, com um parceiro vestido e maquiado como branco, mas esse modelo preciso parece que não durou muito no circo soviético pós-revolucionário.[59]

Dourov utilizava-se dos signos do clown branco para apresentar seus animais adestrados. Jacob detecta nessa ligação com a aparência original, um sutil deslocamento da autoridade exercida sobre o augusto -que era a vítima anterior do clown-, para o animal submetido. Dito de outra forma, é como se, da dupla branco dominador e augusto dominado, tal relação ocorresse, a partir de então, entre o augusto e o animal adestrado. Lembremo-nos que Popov, por exemplo, trabalhava com animais. No entanto, como vimos, Vladimir Dourov atuava assim antes da revolução socialista.

Com a criação da Escola de Estado, em 1927, assiste-se ao surgimento, já na primeira turma diplomada, em 1930, de um novo tipo de cômico, mais realista, retirando os aspectos surreais do clown branco.

Karandache, Lazarenko, **Nikouline**, **Enguibarov** e, posteriormente, Popov, **Nicolaev** e **Marchevsky** trabalhavam "essencialmente sós ou com parceiros discretos, deslocaram o impacto da personalidade autoritária do clown branco todo poderoso, criando e desenvolvendo aquela do augusto dominante."[60] O figurino seguiu esse movimento. Os adereços brilhantes foram banidos, para uma banalização da aparência e revalorização das qualidades humanas. Segundo Jacob, passaram a se vestir com um paletó e uma calça muito

[57] Pascal Jacob e Christophe Raynaud de Lage, *Les clowns*, p. 53.
[58] Ibid.
[59] Ibid.
[60] Ibid., p. 55.

curtos, um traje negro e um chapeuzinho colocado de lado, ou ainda uma simples malha de mangas compridas de cores berrantes.

**Slava Polunin**:

Para **Slava**, conhecido mundialmente por seu fantástico espetáculo *SnowShow* e considerado -para quem gosta de *rankings*- como o maior clown russo da contemporaneidade, o clown tem três bases: a **poesia**, a **filosofia** e a **crítica social**.[61]

Para ele, "**um clown é uma outra versão do ser humano, ou talvez um anti-humano. Ele coloca-se contra o ordinário** –ele expressa essas coisas que o ser humano normal esconde. Um clown é um segundo eu."[62]

Existem muitos tipos diferentes de clowns, afirma Slava. "O primeiro é o **clown-criança.** Na infância estamos livres para fantasiar, mas logo a realidade nos obriga a fechar as portas. Uma criança está aberta para o contato com o mundo. O clown-criança expressa o que ficou escondido. Ele vai correr, se ouve um barulho, ele vai dançar, mesmo se ninguém está dançando. Uma criança é natural, ela não quer viver conforme as regras. Ela quer quebrar todas as barreiras que estão à sua frente. Esse tipo de clown pode ser chamado de **clown-anarquista**. Depois, existe o **clown-lunático**, que está sempre sonhando, ou pensando em coisas impossíveis. Ou tem o **clown-louco**, que pensa que não existem outros problemas, a não ser os seus. **Todos são muito diferentes, mas todos atuam conforme sua própria lógica**. Por exemplo, se um clown está atrasado para pegar um ônibus, vai escalar para dentro dele através da janela em vez da porta, se a janela está mais perto. Isto é como nós escolheríamos viver, se não houvesse cadeias nos amarrando. Se nós colocássemos todas essas coisas num saco muito grande, veríamos na nossa frente um clown de calça larga. No entanto, um clown é impossível de ser definido, porque um clown é tão infinito quanto nossos sonhos."[63]

Slava preocupa-se em ajudar as pessoas a elaborar os sonhos que elas perderam. Algumas delas os perderam por causa das dificuldades da vida. Tenta fazê-las lembrar, descobrir o que elas querem nessa vida. Para ele, seguir o próprio sonho é uma das regras da vida. Uma outra regra é dar felicidade às pessoas.

---

[61] Conforme afirmou Gabriela Diamant, em nosso encontro, acompanhando anotações que tomara quando fizera o workshop com Slava. Conferir também o artigo de Brendan Kiley: *Tears of a Clown*, para o *Daily of the University of Washington-Seattle* [online], 4 de fevereiro de 1999.

[62] Slava Polunin.The rules of happiness. London, *Total theatre*. v. 8, nº 4, winter 1996/97. pp. 4-5. As citações são traduções provisórias do inglês, feitas por mim.

[63] Ibid., p. 4. (Grifos nossos)

Enquanto clown, encoraja o público a brincar, a liberar sua imaginação, a "ser como crianças –viver não nesse mundo, mas num lugar de fantasia."[64]

Minha meta é estarmos juntos, diz ele. A atuação não é de Slava, mas do público. Ele apenas dá um empurrão. O teatro ideal, para ele, é o que provoca o público a pensar por si mesmo. Daí a importância de não se fazer todo o trabalho, mas atingir o público de modo preciso, para que ele "faça o resto." Slava afirma que não pretende convencer seu público de que ele é um artista, mas "dar ao público a possibilidade de ser artista ele mesmo."[65]

Para onde estariam apontando as práticas mais contemporâneas da arte clownesca?

Slava nos diz como imaginaria a arte clownesca no século XXI: talvez um dia venha a atuar com um homem-computador. É como a máquina de vento que usa agora. Há alguns anos atrás não teria sido possível. A arte clownesca que pratica inclui, segundo ele, **Stanislavski, Tairov, Meyerhold e Grotowski**. No passado, o clown era mais simples, os princípios da arte clownesca e do teatro estavam separados. A arte clownesca era apenas paródia. Os clowns contemporâneos misturam arte clownesca com teatro –por exemplo, **Richard Wilson, Pina Bausch e o teatro butoh**, todos têm a ver com a arte clownesca. A mesma coisa acontecerá no século XXI –haverá uma vanguarda dentro da qual a arte clownesca não será um outsider.[66]

**Angela de Castro:**

*Por que os adultos não brincam mais?*
*Porque eles querem ser levados a sério.*

*Porque os adultos riem e se emocionam com o clown?*
*Porque o clown os lembra que eles ainda podem brincar.*[67]

Brasileira, estabelecida em Londres, Angela de Castro tem um trabalho de muitos anos com clown, tendo atuado em *Snowshow*. Publicou um delicioso livro a respeito do trabalho do clown: *A arte da bobagem*, do qual apresentamos apenas alguns poucos aspectos aqui.

Afirma que a arte clownesca é "uma arte de coragem e disciplina". Precisa-se de coragem "para expor a nossa própria vulnerabilidade, disciplina para enfrentar as

---

[64] Ibid.
[65] Ibid.
[66] Ibid.
[67] Angela de Castro, *A arte da bobagem - manual do clown moderno*, p. 8.

dificuldades em expô-la e ter a confiança em nós mesmos para expressar a nossa visão pessoal do mundo."[68]

Vários dos palhaços e palhaças entrevistados por nós participaram dos workshops de Angela de Castro, que trabalha bastante com releituras de jogos e brincadeiras infantis.

Ela nos lembra sempre que "as melhores idéias são sempre as mais simples"[69] Comumente o trabalho dos clowns consiste em transformar coisas muito simples em espetáculo cômico. Eles costumam operar com a simplicidade.

**Jango Edwards** foi um dos clowns que se apresentaram em encontros de palhaços no Brasil, causando forte impressão, por sua originalidade e radicalidade.

Regina Oliveira, do *Teatro de Anônimo*, diz ter se surpreendido muito com o *workshop* de Jango. Contrariamente a seu espetáculo –no qual ele é bastante provocativo-, como professor ele é extremamente carinhoso com as pessoas, falando de amor. Pepe Nuñez contou-nos que Jango lhe deu, com seu exemplo, a liberdade que ele precisava para assumir e levar adiante certo modo de atuar que ele desejava para seu próprio trabalho.

Difícil concordar com a afirmação de que clown não tem sexo ao assistirmos Jango atuar, com sua minúscula tanga feita com a bandeira norte-americana, seu enorme pênis de borracha. Jango atua com os excessos, no sexo, na fome, na sede. Talvez Jango evoque certas vezes, mais do que um macho, a vizinhança com o animalesco, com o louco, com forças outras que extrapolam nossas classificações costumeiras.

Jango (Stanley Ted Edwards) nasceu em Detroit, em 1950. Estudou filosofia, religiões, ciências esotéricas. Começou a trabalhar junto com seu irmão, com 17 anos e ganhou certo dinheiro, até que, no início dos anos 70, decidiu deixar tudo, depois de ler *A quarta via*, de O.P. Ouspensky, onde o autor fala como o homem pode viver feliz ajudando alguém a cada dia. Descobrindo sua força cômica, Jango viria a ajudar as pessoas, fazendo-as rir.

Mudou-se para Londres, onde estudou comédia. Ali criou sua primeira trupe, *The London Mime Company*, que se apresentava na rua. Depois mudou-se para Amsterdam, onde criou o *Festival of Fools*, de 1975 à 1984, o maior encontro mundial do que se

[68] Ibid., p. 10.
[69] Ibid, p. 6.

convencionou chamar de "novos clowns", movimento do qual ele se tornou a ponta de lança.[70]

Algumas atuações de Jango, comentadas pelo jornalista da Revista *Untel*: uma apresentação na qual ele colocou moças atrás de um biombo, "furado no lugar certo: apareciam para as câmeras apenas as bundas das moças. Assim, Jango pode ensinar a Michel Denisot a arte de beijar ou de lamber uma bunda."[71] Nessa mesma emissão, transmitiu um parto, seqüência que escandalizou o público do canal pago, apesar de estar habituado ao exagero escandaloso.

Assim é Jango, sempre avançando na provocação e no mau gosto, diz Glibert, o jornalista. Passear com ele é uma expedição, pois o tempo todo ele interage com tudo que está ao redor, entrando na água se vê uma fonte, fazendo palhaçadas para as crianças.

Criou mais de 200 personagens. Jango diz que é um clown e que os verdadeiros clowns são os maiores atores do mundo. Clown é um estilo de vida, diz ele."[72]

Jango é clown o tempo todo. "Eu me visto clown. Eu ando clown. Eu vejo clown. Eu como clown. Eu fodo clown. Muita gente vê os clowns como pessoas tristes em sua vida. Mas isso não é verdade, os clowns são as pessoas mais positivas que existem. De fato, eu sou um rebelde." [73] Para Jango, quando as pessoas riem dele, estão rindo de si mesmas, pois ele mostra-lhes com que elas se parecem.

Márcio Libar, do Teatro de Anônimo, contou-nos a lição de Jango: **O segredo está no amor.** Cabe a você dizer para o mundo: eu sou assim, você me ama assim mesmo? Quando o público responde: amo, o palhaço, que é o transgressor por excelência, diz: foda-se. Porque por mais que você me ame, eu nunca vou ser do jeito que você quer que eu seja. Lembramo-nos da definição de amor para Octavio Paz: *O amor é uma aposta, insensata, pela liberdade. Não a minha, a alheia.*[74]

Alguns pensam que um clown deve nos fazer rir; outros não. Alguns pretendem que ele faça pensar, outros que faça sonhar. Alguns desenvolvem de modo mais explícito um

---

[70] Entrevista para a revista *Untel*, dez/jan/2002, nº 10. Genebra. Suíça. p. 60. Jango mudou-se para Genebra no verão de 2001, segundo o jornalista, deixando Amsterdã, onde vivera por mais de 25 anos, exclusivamente por amor à comediante suíça Natasha Sapey (Nana).
[71] Ibid., p. 60.
[72] Ibid., p. 62.
[73] Ibid.
[74] Octavio Paz, *A dupla chama,* p. 59. Apresentamos a sua definição de amor, por enfatizar o que chama de liberdade do outro, apesar de não compartilharmos plenamente das teses defendidas pelo autor nesta obra. Amor idílico, muito separado do erotismo, do desejo.

aspecto trágico, por exemplo. Uns usam nariz vermelho; há quem use nariz preto, como o Charles; e existem os que não usam nariz. Com relação à maquiagem, também há uma grande variedade, desde uma maquiagem pesada, até o rosto limpo. O figurino também pode ser extremamente diferenciado, dependendo da linha de trabalho. Alguns usam o mesmo figurino sempre, outros não.

Quanto ao figurino, na perspectiva de trabalho do *Lume*, inicialmente havia uma ênfase na necessidade de se encontrar uma certa roupa para criar seu clown e, uma vez encontrada, a tendência era de que permanecesse a mesma. Para acionar o clown, agenciá-lo, era necessário colocar aquela segunda pele específica. Ricardo Puccetti, no ano 2002, fez várias experiências em sua assessoria com o grupo dos jovens clowns, relacionadas ao figurino, tentando desconectar o clown de uma roupa específica e única. Seu objetivo, mais do que tudo, pareceu-me ser o de libertar o clown de fórmulas pré-fabricadas, de definições limitantes. Como, nesse caso, a de que teria que ser sempre a mesma roupa. O trabalho proposto buscava instigar nos atores a perspectiva de pesquisar, de não se fixar, não tomar certas coisas como resolvidas. Além disso, pareceu-me até que, brincando livremente com os mais variados elementos do figurino, foi possível criar novas possibilidades de devir-outro para cada ator.

**Annie Fratellini**, da tradicional família Fratellini, apresenta uma visão a respeito do clown bem definida, em seu livro *Destin de clown.*

Diz que, após surgir uma gravura de Grimaldi, na qual se inscrevia *Grimaldi como clown*, cada clown passou a ter um nome, uma maquiagem e um figurino.[75]

O augusto, para ela, é a "anarquia organizada", com a qual a criança se identifica. Ele perturba o poder, a ordem, a autoridade.[76]

Conta-nos que, sem ter tido tempo para ser criança, pode, no processo de tornar-se clown, encontrar a criança que nunca foi, rebelde e irreverente, anárquica. "Para meus pais, aquele que tinha o poder –um general, um médico, um professor, um juiz- era, necessariamente, alguém respeitável. Levei muito tempo para me livrar desse respeito, tentando aprender a vida fora do circo."[77]

---

[75] Annie Fratellini, *Destin de clown*, p. 159.
[76] Ibid., p. 170.
[77] Ibid., p. 160.

Annie nos fala da necessidade do que chama de despudor –não temer ser ridículo-, conseguido através de anos de trabalho com o público e necessário para que se tenha a coragem de fazer rir.

"O que come um clown?" Pergunta feita a Annie por uma menininha e que, segundo ela, deve permanecer sem resposta. Para Annie, o *mistério* é uma "virtude essencial do clown. (...) Não se deve saber quem é, de onde vem, a idade que tem. É mítico, poesia do absurdo. A criança aceita essa lógica."[78]

Sua maquiagem foi sempre a mesma. Ser clown corresponde a uma verdade, fala Annie. "Tateia-se um pouco, mas encontra 'se'. Eu não conheci nenhum clown cuja maquiagem não correspondesse a seu ser profundo."[79]

Annie afirma que "existe um 'pensar clown' que nos vem naturalmente. Mesmo o maior autor, apaixonado pelos clowns, não poderá nunca escrever para eles. O clown é clown, de uma vez por todas. Não muda de personagem, pois não é um personagem, é ele mesmo, profundamente."[80]

O clown para ela está ligado a uma imagem: Annie usa sempre o mesmo traje, uma túnica desenhada por Pierre Etaix, como a de Yoyo. Por cima coloca um casaco largo que não permite que se perceba suas formas.[81] Nesse manto esconde seus instrumentos musicais, os que estavam na bola azul. Por último coloca os sapatos, que medem cerca de sessenta centímetros. "Se pergunta para uma criança: desenha-me um clown, terá necessariamente um nariz vermelho e sapatos grandes. Essas crianças, eu gosto ouvi-las gritar, quando eu entro no picadeiro: "ah, os grandes pés! Ele anda como um pato."

"Tudo isso não se pode falar de uma mulher normal. Aqui se reencontra o inacessível e o irreal do clown. Somos uma imagem e devemos guardar nosso mistério. Se eu abraço uma criança, eu o faço bem rápido, para ela não ver a maquilagem, para que não possa pensar: está fantasiada. Depois do espetáculo, quando eu volto 'em civil' e que a criança pergunta: 'Cadê o clown?' Eu respondo: 'Ele dorme.'"[82]

Fica bastante claro nestes dois últimos parágrafos a diferença de Annie Fratellini, ou uma delas - afirmando o clown como uma imagem, um figurino e maquiagem que não podem ser mudados, um mistério a respeito de quem está sob a máscara do clown, sobre

[78] Ibid., p. 161.
[79] Ibid., p. 162.
[80] Ibid., p. 170.
[81] Ibid., p. 163.
[82] Ibid., p. 164.

seu sexo, seu gênero, etc, sendo uma figura irreal- com relação a alguns trabalhos atuais, como por exemplo o de Leo Bassi, o do *Lume* e de outros grupos, conforme vai se evidenciando ao longo do texto.

Para **Pierre Etaix**:

Michel Archimbaud nos conta que alguns atores e dançarinos, seus alunos, manifestavam-lhe seu desejo de tornar-se clowns. Pensando em conseguir orientação para eles, perguntou a Pierre Etaix a respeito das possibilidades de tal aprendizagem. Este sorriu e disse que havia escolas, mas que isso não era tão simples. Oito dias depois, Archimbaud recebe um pequeno e denso texto, ilustrado com desenhos que Etaix fez de Charlie Rivel executando uma entrada. Archimbaud editou tal livro, publicado em 2002, com o título: *Il faut appeler un clown un clown*

É preciso chamar um clown um clown, nos fala Pierre Etaix, assim como deveria ser chamado um ladrão de um ladrão, um gato de um gato (conforme o provérbio francês).

De que se trata esse agenciamento clown, para Etaix?

Neste livro, ele fala que não se aprende a ser clown como se aprende a ser ator, pois "ser um clown é um estado, não é uma função."[83] É também um modo de vida ligado ao circo ambulante.

Se faltarem clowns autênticos no circo contemporâneo, é porque não existem modelos para servir de mestres, nem documentos –exceto os iconográficos- tratando dos clowns ilustres, e mesmo se existissem, não recriariam a emoção de assisti-los.

Discorda da oposição entre clowns de hoje e clowns do passado e também de associar-se tradição com apego ao passado. Como se renovaria rompendo a continuidade, pergunta ele.[84]

"Os clowns famosos e também os ilustres desconhecidos tinham todos em comum um conhecimento perfeito de sua arte, que impõe respeito; uma arte específica, de cuja aprendizagem não se pode prescindir hoje, e que não poderia ser objeto de uma escola única." [85]

E, então, ele nos aponta os elementos a serem trabalhados por quem quer se tornar clown:

---

[83] Pierre Etaix, Il faut appeler un clown un clown, p. 8.
[84] Ibid., p. 10.
[85] Ibid.

- A "arte de saltar", acrobacia: permite executar *cascades* (quedas), sem danos e com elegância.

- A dança: que dá a graça a cada movimento.

- A mímica: para exprimir através de atitudes, gestos e expressões, uma gama completa de sentimentos, humores e sensações.

- O malabarismo: para tornar engraçada sua inépcia.

- Um pouco de magia: "pois o irracional faz parte do universo do clown".[86]

- Saber tocar corretamente, sem ser um virtuose, vários instrumentos musicais.

O repertório tradicional das entradas clownescas, afirma Etaix, requer o conhecimento de várias disciplinas.

Esses elementos acima apontados, fazem parte da construção de um corpo, o corpo do clown. Não se aprende acrobacia para ser um acrobata, mas para o clown poder brincar melhor, para ampliar as possibilidades do seu corpo. E o mesmo para a dança, a mímica, o malabarismo.

Por mais que alguns dos trabalhos recentes escapem às referências das entradas tradicionais, notamos a presença de vários desses elementos em um espetáculo como *12 de setembro,* de Leo Bassi, por exemplo. Lembremos que ele realiza uma tranca com bolas de basquete. Criação dele, a qual ensaiou doze anos para que pudesse ser executada com tal perfeição. Vemos em Leo Bassi um corpo preparado por tais técnicas, capaz, por exemplo, de uma leveza com as mãos em certos momentos, que contrasta brutalmente com o restante do corpo e do que ocorre em cena.

A magia aparece, de modos diferentes, em vários espetáculos, como *La Scarpetta, Pic-Nic, Tomara que não chova,* no espetáculo do palhaço Xuxu. Pode ser brincando de ser mágico, como Teotônio -com um objeto comumente usado para segurar nosso pescoço, quando viajamos, transformado em uma espécie de chapéu de toureiro-, quando decide, então, que o "espetáculo artístico" será, desta vez, de "magiiiiiia" e faz uma enorme bobagem. Pode ser um truque que o espectador não saiba mesmo como foi feito. Na aula aberta que Leo Bassi deu em Belo Horizonte, em agosto de 2002, ele trabalhou com o hipnotismo.

---

[86] Ibid., p. 11.

Um clown, para Etaix, está sempre pronto para endossar as situações mais ridículas, sem falso pudor, ou sem receio de ser julgado e tomado por um imbecil, com uma profunda convicção nos seus atos.[87]

Imediatamente nos vêm as palavras de Ricardo para Érika, durante uma assessoria: "A senhora acredita nessa reza tanto quanto a senhora acredita em si mesma." Acreditar no que está fazendo, fazer de verdade, com verdade, com convicção, e levar às últimas conseqüências suas ações – eis um dos princípios fundamentais no trabalho de orientação de Ricardo.

Voltando a Pierre Etaix, ele evoca François Fratellini: "Os atores fazem de conta, nós fazemos para valer."[88] Tal afirmação pode nos levar a pensar novamente que não se trata de interpretar, mas de fazer. Podemos também pensar, a partir do que diz François, no que é afirmado por Ricardo Puccetti quanto à necessidade imperativa de se fazer de verdade e de acreditar no que está fazendo e levar a sua ação às últimas conseqüências. Se o palhaço não acreditar, o público não acreditará e então não haverá jogo. **Sérgio Machado** também enfatizou esse aspecto, de outro modo. Segundo Sérgio, se você coloca, por exemplo, um palhaço para sonhar no meio de um espetáculo, pode ocorrer um problema, porque o palhaço trabalha com o real, o que o público vê está acontecendo e, se você faz de conta que sonha, por exemplo, isso pode virar teatro. O modo de salvar e fazer funcionar, seria o palhaço mostrar para o público que é o palhaço brincando de sonhar. **João Artigos** também ressaltou a questão da necessidade do palhaço deixar claro para o público qual é o seu jogo, exteriorizar a lógica desse jogo, senão, segundo ele, corre o risco de se tornar teatro experimental.

Naquela afirmação de Etaix, encontramos ainda uma outra questão, primordial: a amoralidade do clown. Sem medo de ser julgado, tomado por um imbecil, pronto para fazer o que vier. Sim, o devir é inocente e, como diz Leo Bassi, é preciso perder a dignidade. Perder o medo do julgamento alheio.

Os clowns, devido ao seu nomadismo, aprenderam um pouco de várias línguas, adquirindo um sotaque próprio inimitável. Além de ter um uso aproximativo de várias línguas "o fato de deformar as palavras, voluntariamente ou não, de cultivar o contra-senso

[87] Pierre Etaix, *op. cit.*, p.19.
[88] Ibid., p. 12.

nas construções gramaticais, tudo isso acrescenta a seu cômico uma dimensão suplementar, freqüentemente de um irresistível chiste."[89]

Annie Frattelini já salientara o **sotaque** dos clowns, que é verdadeiro, porque eles **vinham de alhures**. Ela tem em Grock o mais belo exemplo de clown falante, "poeta do absurdo".[90] Grock, conforme a análise de Pierre Robert Levy, utilizava-se da fala, mas sem abusar dela. Durante o aprimoramento de seu número, os diálogos foram tendo sua importância reduzida.

Lembramos aqui de um precursor, o inglês **Billy Saunders**, que é lembrado por seu refrão, dito com sotaque próprio: "**Voulez-vous jouer avec moi?**". Ritornelo que, conforme Tristan Rémy[91], "se tornou tradicional na França, com o qual entrecortava seus exercícios, no seu jargão franco-inglês, de maneira muito hábil".

A linguagem não é feita para que se acredite nela, nos dizem Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*[92], mas para obedecer e fazer obedecer. Não é comunicação de um signo como informação, mas é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem. E precisam: "palavra de ordem não é uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma 'obrigação social'. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento."[93]

Toda palavra de ordem implica uma sentença de morte, conforme indicou Elias Canetti, em *Massa e Poder*. Mas "*é também outra coisa*, inseparavelmente ligada a essa: é como um grito de alarme ou uma mensagem de fuga."[94] A fuga é outro componente do agenciamento. Assim como o rugido do leão enuncia, ao mesmo tempo, a morte e a fuga, a palavra de ordem "tem dois tons".

---

[89] Ibid., p. 13.
[90] Annie Fratellini, *op. cit.*, p. 165.
[91] Tristan Rémy, *Les clowns*, p. 16.
[92] Mil Platôs, v. 2, p. 12.
[93] Ibid., p. 16.
[94] Ibid., p. 54.

Como escapar à sentença de morte que a palavra de ordem envolve e desenvolver a sua potencialidade revolucionária, sua potência de fuga? Como impedir a fuga de se voltar para o imaginário?[95] Transformando as composições de ordem em componentes de passagens, fazer com que a fuga aja e crie.

Podemos pensar que os clowns, ao brincarem com as palavras, desterritorializando-as –ou de outras maneiras-, estão colocando a linguagem em variação, fazendo-a fugir.

Em 1997, Teotônio apresentava-se em um circo na França, num evento dos *Clowns sans Frontières* (Palhaços sem Fronteiras franceses), com uma cadeira, para fazer um salto mortal. No meio da improvisação, alguém do público espirrou e ele, imediatamente: "_Bon appétit!"

Mais do que uma simples troca de referências, essa exclamação remete a todo o universo dos rituais verbais franceses, com suas palavras de ordem: *Bonjour, merci, bon appétit, au revoir, pardon*. Provavelmente, Ricardo Puccetti devolveu, assim, um pouco da sua irritação com esse jogo.

Um dos ritornelos de Grock era: *Pourqoooâââ?*. Ele atribui a seu parceiro, **Max van Embden**, a sua invenção, exagerando o acento inglês.

Que dizer do maravilhoso mote de Xuxu: *Silêncio total!* ?

Outra questão levantada por Etaix refere-se à importância de se ter a necessária humildade para **analisar suas atuações, sem acusar o público por seus fracassos**. Ensaiar infinitamente suas ações, suas técnicas, "para que este automatismo se torne uma segunda natureza. Então, a técnica estando perfeitamente digerida, sua expressão jorrará do seu trabalho próprio e não do de um diretor."[96]

Finalizando seu texto, Etaix, o clown **Yoyo** descreve um pouco de sua convivência com alguns clowns, fazendo-lhes uma espécie de elogio:

"No curso da minha vida, tive a felicidade de ver, de encontrar e de trabalhar com grandes clowns de vários países. Todos tinham em comum algo indefinível, ou antes, tão complexo como uma espécie de pertencimento a uma mesma família. Era devido à *vis comica* que vibrava neles? Eu sei apenas que seu comportamento era engraçado em todas as circunstâncias, nas situações as mais banais, como nos acontecimentos os mais sérios, ou os mais graves. Em nenhum caso pareciam conscientes do poder de sua natureza cômica e

[95] Ibid., p. 58.
[96] Ibid., p. 24.

nem faziam palhaçadas para agradar. Pensavam clown, agiam clown, viviam clown. Este aspecto de sua personalidade é tão importante, a meu ver, quanto sua ciência de palhaço."

E continua:

"E, apesar do lugar predominante que sua profissão ocupava na sua existência, eu sempre fui fascinado por sua abertura de espírito, sua justeza de apreciação, sua loucura moderada, sua espontaneidade infantil, sua grande sensibilidade e sua profunda reflexão. Tantos elementos que faziam deles verdadeiros filósofos."[97]

**Clown? Palhaço?**

Para alguns, clown é um conceito distinto, para outros é apenas a versão inglesa da palavra palhaço. Todos parecem concordar que existem várias linhas de trabalho. Tais linhas correm por outros caminhos, ultrapassando essa questão da nomenclatura. Não aprofundaremos este assunto, pois para os objetivos da nossa pesquisa, ele não é relevante. Para irmos além da opinião e realizarmos um estudo "sério" a respeito dessa problemática, seria necessário um outro trabalho de pesquisa. Optamos por utilizar as duas palavras, indistintamente.

Quando Luís Otávio começou suas pesquisas no *Lume* em torno do clown, utilizava-se desta palavra, uma vez que, como vimos, estava ligada à sua própria formação, que se deu nos contextos em que o nome utilizado era clown. Atualmente, os componentes do *Lume* utilizam-se das palavras clown e palhaço.

O clown não é nem um personagem, nem uma imagem: uma figura vestida de determinado modo. Leo Bassi, por exemplo, é um dos que mostra o quanto se pode ser palhaço independentemente da roupa e da maquiagem. O clown/palhaço, para nós, é uma multiplicidade, uma potência.

O que nosso trabalho busca apreender é a potência –enquanto poder de fazer-, o que se aciona com o palhaço, com o clown. E não é o nome que aciona. Na perspectiva por nós investigada, tal potência é atingida –ou não- tanto por pessoas que se denominam palhaço, quanto por pessoas que se chamam de *clown*. Estamos preocupados com o funcionamento, a capacidade de carregar o público para seu universo, a potência política, transformadora do palhaço. Ao mesmo tempo, é possível verificar a existência de um movimento que

[97] Ibid., p. 29.

extrapola nosso país, talvez sendo mesmo mundial, em torno do palhaço, do clown. Tal movimento extrapola também as fronteiras tradicionais entre gêneros artísticos e estratificações culturais. O clown atravessa tudo isso e não tem um lugar único, um território de onde tiraria sua legitimidade. Acontece no teatro, no circo, no cinema, em casas de espetáculo, nas ruas... Acreditamos que não existem detentores do direito de ditar como ele deve ser chamado, ou em quais termos pode ser analisado. Reafirmamos, portanto, que nosso trabalho não é uma verdade a respeito do que seja um palhaço. Estamos produzindo uma leitura, procurando aprender com eles algo de sua potência. Não estamos produzindo leis.

Existem forças em luta, disputas em torno das concepções, em todos os lugares, inclusive na arte clownesca. Existe também variação quanto ao uso de conceitos, palavras. Variações construídas historicamente. Apontemos um breve exemplo:

Ermínia Silva -referindo-se às estratégias de publicidade dos circos brasileiros, no final do século XIX e início do século XX-, conta-nos que combinavam dois destaques: ressaltar as várias nacionalidades dos circenses e, ao mesmo tempo, a "brasilidade" dos artistas –até mesmo dos animais, como no anúncio: "soberbo tigre nacional".

> A própria forma de denominar Benjamin de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o "*clown* brasileiro", deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência européia associada à nacionalidade. Como já vimos em momentos anteriores deste trabalho, na América Latina e, em particular no Brasil, os nomes de *clown* e palhaço eram utilizados, muitas vezes, conforme se referissem especificamente aos "padrões" do que os europeus, ou mesmo os americanos, estabeleciam como divisão de tarefas relacionadas a cada uma dessas denominações: o *clown* se apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante, diferente do augusto ou *tony*, personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto, não sendo raro que seu nome viesse acompanhado do adjetivo 'imbecil'.[98]

**O riso, o corpo grotesco, os bufões – a cultura popular da Idade Média e Renascimento, conforme Mikhail Bakhtin:**

Em uma tarde qualquer, de um dos últimos meses do ano de 2003, andando pelas ruas centrais de Campinas, fui assaltada pela visão de um palhaço, próximo a um semáforo da Avenida Francisco Glicério, vestindo uma calça escura e uma blusa listrada e carregando

[98] Ermínia Silva, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*, p. 182.

uma espécie de bastão com uma trouxa pequena presa a ele. Lembraria o *tramp*, o vagabundo, o andarilho, pelo acessório, mas não pelo figurino. Muito magro, movimentos rápidos, nervosos, que poderiam, talvez, ser rapidamente esquecidos, não fosse a boca. Uma bocarra escancarada, perplexa, enunciando tamanho espanto, ou horror, ou fome... Boca tensa, aberta ao extremo, mas não de "queixo caído", como a de quem não entende. Esta boca aberta evoca, em outro contexto, o corpo grotesco de que nos fala Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.*

Boca aberta que, segundo Bakhtin, tem papel importante em *Pantagruel,* obra de Rabelais, escrita em 1532. Boca escancarada que caracteriza os mistérios, que se associa às imagens da deglutição, da absorção, do ventre, do parto, das entranhas. "As imagens do banquete, assim como as da morte, da destruição e dos infernos, gravitam em torno dela. Enfim, um outro motivo marcante, próprio da personagem tradicional de Pantagruel: a sede, o elemento líquido, o vinho, a urina, está também diretamente ligado a essa boca aberta."[99]

A imagem central da boca aberta -em torno da qual são desenvolvidos e descritos os órgãos e lugares essenciais do corpo grotesco e os acontecimentos que afetam sua vida-, é a "expressão mais patente do corpo aberto", é "*a porta de duas folhas aberta sobre o subsolo do corpo.*" [100]

Abertura que se expressa também no *ventre escancarado* da mãe de Pantagruel. Conforme Bakhtin,[101] ao lado da abertura do corpo, figurava o falo e a braguilha –que o substituía.

O corpo grotesco não tem limites claros entre ele e o mundo, transforma-se nele, "mistura-se e confunde-se com ele. Há uma indeterminação de fronteiras entre corpo grotesco e mundo. Em Rabelais, ele é a força cósmica dominante.[102] Corpo inacabado e aberto ao exterior –daí também a ênfase na boca, no ânus, nos órgãos genitais. Os corpos grotescos copulam, devoram, fazem as necessidades. É um corpo prenhe, ligado à renovação. Corpo em movimento, em estado de criação.

---

[99] Mikhail Bakhtin, A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, p. 296.
[100] Ibid., p. 297.
[101] Ibid.
[102] Ibid., p. 298.

Ventre e falo –objetos prediletos de um exagero positivo-, boca –que devora o mundo- e traseiro "são os lugares onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo,* onde se efetuam as trocas e orientações recíprocas. Por isso, os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* –o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se *nos limites do corpo e do mundo* ou nos *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados.*"[103]

O exagero é um dos sinais do grotesco, mas não o mais importante. A lógica interna do exagero é a da superabundância, da fecundidade.[104]

O riso em Bakhtin é regenerador, alegre. Mantém uma ambivalência que não se reduz a uma pura ridicularização ou satirização. São sempre os aspectos afirmativos e negativos, em coexistência. Segundo Bakhtin, o uso das imagens rabelaisianas com fins satíricos conduz "à debilitação do polo positivo das imagens ambivalentes."[105]

A respeito do riso na cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin afirma que ele opunha-se "à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações –as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc.- possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível."[106]

O riso da Idade Média é um riso que traz a vitória contra o medo: sobre o terror inspirado pelos "horrores do além, as coisas sagradas e a morte," mas também o temor inspirado por todas as formas de poder. Por outro lado, diz Bakhtin, não seria interessante esquematizar esse elemento, pois "ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada."[107] A vitória sobre a morte não é a sua eliminação abstrata, mas consiste no seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria, diz ele.

---

[103] Ibid., p. 277.
[104] Ibid., p. 55.
[105] Ibid., p. 53.
[106] Ibid., pp. 3-4.
[107] Ibid., p. 79.

Bakhtin via no carnaval, na festa, uma outra vida vivida. Vida festiva. O carnaval situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida,[108] é um "estado peculiar do mundo": seu renascimento e renovação. Os espectadores não assistem ao carnaval, mas o vivem. E, enquanto ele dura, a única vida reconhecida é aquela. Durante a realização da festa, só se vive sob a sua lei, que é a da liberdade. É a própria vida que representa, o jogo tornando-se naquele momento, vida real. Esse é o modo particular de existência do carnaval para Bakhtin. As "formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo ('a roda'), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'."[109]

É importante frisarmos que a paródia carnavalesca não era puramente negativa. Ao mesmo tempo, o riso na festa popular escarnecia os próprios burladores, afirma Bakhtin. "Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem."[110] Reencontramos aqui um elemento importante na arte do clown: rir de si mesmo, não se excluir do riso.

Por outro lado, escapando de uma visão dualista, diferentemente de um mundo, que seria virado às avessas pelo cômico popular, talvez possamos pensar na contemporaneidade -inspirados na filosofia deleuzeana da diferença-, como uma multiplicidade de mundos em coexistência virtual. Em vez de um mundo às avessas, a abertura de mundos.

Os bufões e os bobos eram as "personagens características" da cultura cômica da Idade Média. Bakhtin via neles, "veículos permanentes e consagrados do princípio do carnaval na vida cotidiana." Eles "não eram atores que desempenhavam seu papel no palco

[108] Ibid., p. 6.
[109] Ibid., p. 10.
[110] Ibid., p. 11.

(à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles **continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida**. Como tais, encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos."[111]

Encontramos algumas ressonâncias entre aspectos desse modo de viver dos bufões e bobos e alguns dos clowns mencionados por nós. Vários deles procuram, com maior ou menor intensidade, ser clown, palhaço, o tempo todo, no sentido da transparência, da exposição do clown, ou no sentido da provocação e do jogo, ou no sentido de levar às últimas conseqüências o que seria um palhaço e produzir para si uma outra vida. Para vários desses artistas, o palhaço não é ativado somente em momentos onde apresentariam um espetáculo. Jango Edwards é um exemplo claro. Bicudo, de uma maneira um pouco diferente de Jango, é outro. Leo Bassi tem uma trajetória repleta de produção de acontecimentos anárquicos ou provocações, como por exemplo, um enfrentamento com o programa Big Brother na Espanha. Em agosto de 2002, no centro da cidade de Belo Horizonte, criou um *outdoor*, de propaganda política, no qual ele, com seu terno preto, ficava preso, pendurado, pedindo votos.

Ser palhaço corresponderia a um estilo de vida -que não se confunde com fazer palhaçada, fazer graça o tempo todo-, mas parece estar ligado a transformação de valores, ao lúdico, à abertura para afetar e ser afetado, na vida cotidiana.

"O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e **o bufão foi o seu porta-voz**."[112] Porta-voz da verdade não feudal, não oficial.

Tristan Rémy, considerado o primeiro escritor de uma obra dedicada ao estudo da arte clownesca -*Les clowns*, de 1945-, ao buscar as ressonâncias dos cômicos populares para a constituição do clown, afirma a importância dos bufões na "liga" que constituía o terreno de construção do clown do circo moderno. Menciona as "atitudes joviais, as brincadeiras às vezes brutais, as capacidades acrobáticas do grotesco alemão, o humor

[111] Ibid., p. 7.
[112] Ibid., p. 80. (Grifo nosso)

doentio, as excentricidades infernais, a volubilidade maliciosa do clown inglês; a agilidade surpreendente, a busca da dificuldade, o desejo de fazer cada vez melhor do bufão francês."[113]

Além deles, o pierrô francês –que se apresentava nos teatros de feiras, durante o século XVIII-, e foi transformado, em 1825, no *Funambules*, um teatro de Paris, por Jean-Gaspard Deburau, dando-lhe o caráter de personagens da comédia italiana, assim como as roupas de vários tipos sociais: soldados, poetas, juiz, etc. "Assim, o pierrô de Deburau anuncia o clown que retomará primeiro o seu traje e personificará, conforme as entradas cômicas, tal ou tal personagem da hierarquia social."[114]

Rémy destaca, além do clown do teatro inglês de moralidades, a comédia italiana e a pantomima inglesa contribuindo fortemente para a constituição do clown, como se configurou no circo moderno. Mário Bolognesi, em *Palhaços*, afirma que a pantomima inglesa teve uma contribuição definitiva para a definição do clown.[115]

Não faz parte de nossos objetivos fazer um histórico dos primórdios do trabalho dos clowns.[116] Pretendemos apenas ressaltar alguns elementos.

Costuma ser mencionada, conforme afirmamos acima, ao se falar dos primórdios da arte clownesca, a importância do clown no teatro inglês de moralidades (século XVI e XVII) e na pantomima vitoriana (século XVIII e XIX). Grimaldi, considerado como um precursor do clown circense –tendo sido o criador da maquiagem vermelha e branca, conforme os autores mencionados em nossa tese-, atuou na pantomima, contribuindo definitivamente –segundo Tristan Rémy- para as suas transformações, que culminaram no século XIX.

---

[113] Tristan Rémy, *Les clowns*, p. 40 Conforme Pierre Robert Levy, em um artigo chamado *Homenagem a Tristan Rémy*, Tristan Rémy nasceu em Blérancourt, no Aisne. Foi historiador e escritor do circo. Escreveu poemas e romances. Era apaixonado pelo circo e pelo music-hall de variedades, fazia crítica de espetáculos e publicou vários estudos a propósito do circo. Foi membro fundador da *Union des historiens du cirque*. Em *Les clowns*, além de mencionar algo a respeito dos primórdios da arte clownesca, analisa a atuação dos clowns que se apresentaram em Paris durante o início do século XX, principalmente na época de ouro dos clowns- o período entre as guerras mundiais, até a década de 1940, quando foi escrito. No caso desses clowns, ele fala do que assistiu. Conforme fomos conhecendo alguns outros livros ou artigos a respeito de clowns, pudemos verificar o quanto *Les clowns* foi –senão citado e copiado, predado.

[114] Ibid., p. 34

[115] Mário Bolognesi, *Palhaços*, p. 63.

[116] *Les clowns*, de Tristan Rémy, apresenta todo um histórico da constituição da arte clownesca e da contribuição de vários clowns. Informações históricas a esse respeito podem ser encontradas também em Ermínia Silva, *Ás múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, quando analisa os "antecedentes europeus" (pp. 17-34). Mário Bolognesi, em Palhaços, apresenta o capítulo "Os palhaços e seus tipos" (pp. 57-90).

Procurando contribuir para termos uma noção –mesmo que parcial e limitada- de como era a atuação do clown nesses contextos, apresentamos, sinteticamente, dois estudos a respeito.

**O *clown* do teatro inglês de moralidades:** [117]

Havia no teatro de moralidades inglês, um cômico chamado *clown*, que talvez tenha sido uma primeira caracterização do clown, conforme sugere Victor Bourgy. (Reafirmemos que, para nossa pesquisa, a pergunta por um primeiro clown não é relevante.) Como sabemos, ***clown* é uma palavra inglesa que significa primeiramente um rústico, um caipira, campônio, pessoa sem refinamento, grosseiro.**[118] Segundo Victor Bourgy, por volta de 1550, surgiu no teatro inglês, um rústico, um caipira,[119] com papel secundário, introduzido nas peças pelo que apresentava de pitoresco. Comparado ao *Vice*[120], que era o tipo cômico dominante na "moralidade" da época, ele representava uma figura totalmente nova, não sendo tanto um personagem no qual prima a função em detrimento do indivíduo, como era o *Vice*. O *rustre*[121] era já prioritariamente um caráter, diz Bourgy.[122] Tratava-se de um ser simples, com traços representativos do mundo rural: ingênuo, supersticioso, medroso, grosseiro. Ao longo de vinte ou trinta anos, ele passou a fazer parte de todas as peças, sendo um alvo cômico.

**"O '*clown*' propriamente dito apareceu por volta de 1580 e sua designação pelo mesmo termo indica que se via nele a continuação do rústico."**[123] **Nessa mesma**

---

[117] Seguimos a respeito do clown no teatro inglês da segunda metade do século XVI, os argumentos e informações de Victor Bourgy, *Le premier "clown"*.

[118] Conforme o *New shorter Oxford English Dictionary*, edição de 1993: "***clown:*** *[northern frisian* klönne*: clumsy fellow]* 1. a countryman, a rustic, a peasant, esp. when regarded as ignorant, crass or rude. 2. a person whitout refinment or culture. 3. a fool or jester, esp. in a pantomime or circus." Entre colchetes, está a etimologia da palavra, indicando uma língua nórdica anterior ao inglês. Outra variação, mas que não difere no sentido, está em Léonard H. Frey: Stravinsky: figures clownesques du spectacle dansé. In: VIGOUROUX-FREY, Nicole (org.) *op. cit.*, p. 61: "A origem da palavra clown remonta ao velho escandinavo *klunni* (lourdaud /benêt). Como pudemos julgar, no curso desses encontros, a semântica histórica do termo conheceu numerosas variações, foi ao fio do tempo, submetido às flutuações mais ou menos felizes impostas pelo teatro." Os encontros a que se refere são os ocorridos no colóquio realizado na universidade de Rennes, na França, evento que culminou com a publicação, em 1999, do livro citado.

[119] *Rustre*, em francês.

[120] Vício, em português.

[121] Caipira.

[122] Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 17.

[123] Ibid., *p.* 18.

**década, a antiga indicação**[124] ***a clowne*** **mudou para** ***the clowne*****, o que evidencia, para Bourgy, a emergência de um novo cômico, "dotado de traços próprios" e de um estatuto distinto.**[125]

Os dois aspectos de sua popularidade –aliás denunciados em uma peça de 1599, que criticava vigorosamente as práticas que ocorriam nas salas mais populares de Londres, utilizando-se do clown sem critério, apenas para agradar, segundo afirmava, ao público mais inculto- conforme Bourgy, eram "**a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação.**"[126] Após 1590, ele tornara-se um chamariz para os teatros, atuando sem ter relação com a história da peça, explorando o seu próprio cômico. "À imagem do caipira que o precedeu, mas mais sistematicamente do que ele, o clown era, com efeito, apenas um caráter."[127] Pouco importava se atuava como artesão, servidor, soldado, assim como a situação na qual estava envolvido, estava em si mesmo a razão de sua presença em cena. Seu caráter era "seu único repertório", **permanecendo o clown sempre o mesmo**, como Carlitos permanecia parecido consigo mesmo de um filme a outro.[128] Daí a disponibilidade do clown para fazer qualquer papel.

Podemos verificar, conforme as referências de Bourgy, que o primado do caráter do clown sobre o papel ocorreu nos palcos ingleses, entre 1585 e 1595. Exceto algumas variações individuais -realizadas por artistas procurando singularizar-se, diz Bourgy-, havia, nas peças desse decênio, grande homogeneidade no caráter do clown e semelhanças nos papéis nos quais atuava. Por isso, é possível inferir-se a existência de um repertório coerente e autônomo, escapando dos dramaturgos.[129] **O triunfo do clown coincide com a emancipação quase total do comediante**, diz Bourgy, a meio caminho entre o ator intérprete e o artista independente. Nessa época, a palavra clown, que designava um emprego numa peça, denotava também a especialidade do próprio comediante.[130]

Bourgy diz que Richard Tarlton provavelmente foi o primeiro clown -responsável por ele ter adquirido esse novo estatuto-, célebre por suas caretas e por seu espírito. Kemp pretendia aparecer como seu sucessor, mas, para Bourgy, ele era um artista bastante

---

[124] Indicação de cena, "(por exemplo: '*Enter Hodge, a clowne*')" Ibid. Observemos a variação da grafia da palavra clown, conforme ressaltada por Ermínia Silva em sua tese.
[125] Ibid.
[126] Ibid., p. 19.
[127] Ibid.
[128] Ibid., p. 20.
[129] Ibid.
[130] **Por exemplo, podia-se indicar: "Fulano de tal,** ***clown*** **no Teatro Y."**

"físico", intelectualmente limitado comparando-se com Tarlton, extremamente espirituoso e rápido nas réplicas improvisadas que dava às provocações do público.[131] Curioso percebermos aqui como Bourgy parece também estar atribuindo grande valor ao espírito de Tarlton e às suas réplicas e considerando Kemp como muito "físico", como se isso significasse ser menor.

Shakespeare pretendia que os artistas que fizessem o clown em suas peças seguissem o texto, conforme diz Hamlet aos comediantes.[132] Kemp deixou a trupe de Lord Chambellan para não se submeter. "Pode-se dizer que, com sua partida, o clown se emancipou totalmente, deixando o teatro para o campo de feira ou o circo."[133] Depois de 1600, o termo clown subsistiu na dramaturgia, mas os papéis mostram uma transformação radical do emprego cômico – com a vinda de Robert Armin, para substituir Kemp na trupe, foi mais o "*fool*", um tipo diferente do clown inicial, quem tentou ocupar a vaga.

Vemos, assim, que, se Tarlton criou o personagem dramático do clown, Kemp tirou-o do teatro, levando-o às feiras.

**A pantomima inglesa:**

Conforme Murielle Pécastaing-Boissière, a pantomima italiana "largamente oriunda da *Commedia dell'Arte*, se expatria pela primeira vez em 1576, quando Catarina de Médicis convoca uma trupe de atores italianos para apresentar-se em Paris." Um século e meio, mais ou menos, os britânicos levaram para descobrir esse gênero que se tornou tão popular; foi em 1717 que uma trupe –francesa- montou suas pantomimas em solo inglês.[134]

"O célebre clown John Rich apodera-se rapidamente do que era para ele uma nova forma teatral, e cria uma pantomima especificamente britânica, tornando-se, desde 1720, o primeiro Arlequim, em *Harlequin Executed: A New Italian Mimic Scene Between a Scaramouche, a Harlequin, a Country Farmer and His Wife.*"[135] Nessa primeira pantomima já estavam Clown (Scaramouche), Pantaleão (o fazendeiro), Colombina (sua mulher) e Arlequim. Depois, esse quarteto ganha mais duas ou três figuras: o Agente do

[131] Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 21.
[132] Ibid., p. 22.
[133] Ibid.
[134] Murielle Pécastaing-Boissière, *La pantomime victorienne et le clown.* In: Vigouroux-Frey, Nicole. (org.) *Le clown: rire et/ou dérision?*, p. 49.
[135] Ibid.

Bem, geralmente uma Fada Boa, o *Dandy Lover* de Colombina e, às vezes, uma velha senhora, a Dama.[136]

Rich fez um Arlequim mudo e com "fabuloso poder de expressão gestual". Pécastaing-Boissière atribui ao sucesso pessoal de Rich, o fato de Arlequim ganhar o papel central nas primeiras pantomimas.[137]

Decoração e efeitos especiais têm lugar privilegiado desde o início da pantomima inglesa. Já na década de 1740 podia-se verificar, em *The Emperor of the Moon*, vários desses recursos, mas a "Grande Cena da Transformação", etapa obrigatória da pantomima vitoriana, foi acrescentada depois, nos anos 1830, com o impulso dado pela atriz burlesca Madame Vestris.[138]

A pantomima tinha dois traços subversivos, dos quais todos os personagens, de um modo ou de outro, participavam: a crítica da sociedade estabelecida e sua atuação com os códigos sexuais.

Ao longo do século XVIII, a pantomima inglesa inspirava-se em mitos greco-romanos, aos quais rapidamente adicionaram-se alusões a acontecimentos contemporâneos.

Em 1806, com a apresentação no *Covent Garden,* de *Mother Goose*, a pantomima passa a tratar de contos para crianças. Depois eles se enriquecerão com histórias das *Mil e uma noites*. Mas, se *Mother Goose* revolucionou o gênero, foi sobretudo porque, **pela primeira vez, o personagem *Clown* tirou o lugar de vedete de Arlequim,** que não guarda de sua supremacia inicial senão seu nome nos títulos de quase todas as pantomimas vitorianas. O responsável por tal fato foi **Grimaldi,** que fez *Clown* naquela pantomima. Grimaldi tinha um talento inigualável, diz Pécastaing-Boissière, destacando seu domínio sobre o público.

Durante a época vitoriana, *Clown* era o personagem principal das pantomimas, fascinando o público com sua audácia. Foi descrito como estando "livre de todo sentimento de culpa, de honra e de escrúpulo, não respeitando nem idade, nem posição social, nem os

[136] Ibid., p. 52.
[137] Ibid., p. 50.
[138] Ibid.

bens pessoais."[139] Sem nenhum respeito pelas autoridades, pelas convenções, pelas tradições, humilhava os poderosos, os cruéis, os pretensiosos e as figuras de autoridade.[140]

Contrariamente ao Clown francês, diz Pécastaing-Bossière, *Clown* não estava apaixonado pela Colombina, rebelando-se contra seu patrão, Pantaleão, apenas por não suportar a autoridade. O clown era inimigo do *Establishment*, representado na pantomima por Pantaleão.[141]

Existe um elemento na pantomima vitoriana, que se apresenta no trabalho dos clowns - em alguns mais claramente, em outros menos, com graus diferentes de sutileza- na contemporaneidade: a metamorfose. Ela pode ser sutil, como pode se tratar de uma transformação empírica mesmo. A noção de transformação estava na base da pantomima vitoriana, nos diz Pécastaing-Boissière.[142] No final e como ponto alto da pantomima, havia a Grande Cena de Transformação, envolvendo numerosos figurantes e o talento de cenógrafos e de contra-regras. Pécastaing-Boissière nos apresenta o que seria uma típica pantomima vitoriana, através de uma crítica de 1901: Uma história para crianças, tratando de um amor sincero, sempre impedido. Havia um velho pai, com sua bela filha, a qual tinha dois pretendentes: seu preferido, que era um jovem pobre e um rico *dandy* – preferido pelo pai da moça. Havia também um serviçal do pai. Quando a moça iria se casar, contra sua vontade, com o pretendente rico, aparecia a Fada Boa, transformando os apaixonados em Arlequim e Colombina, o velho em Pantaleão e o empregado em Clown. Esses dois últimos, acompanhados do pretendente rejeitado, começavam a perseguir os enamorados. A parte cômica consistia em várias cenas, nas quais ocorriam toda espécie de truques, transformações de cenários e invenções, para ajudar Arlequim e Colombina a escapar, quando seus inimigos se aproximavam. Finalmente eles são presos, em uma caverna ou floresta, quando a Vara Mágica, que os ajudara até então, foi tirada de Arlequim e brandida por Clown. Nesse instante, a fada aparece novamente, obtendo o consentimento do pai para o casamento dos apaixonados, trazendo todos para o cenário fabuloso.[143]

---

[139] Richard Findlater. Joe Grimaldi: his life and theatre. Cambridge, Cambridge UP, 1978, p. 160; *apud* Pécastaing-Bossière, Murielle. La pantomime victorienne et le clown. In: *Le clown: rire et/ou dérision?* Nicole Vigouroux-Frey. p. 53.

[140] Pécastaing-Bossière, *op. cit.*, p. 54. Referindo-se a A. E. Wilson: *King Pantomime: The story of pantomime,* New York, E.P. Dutton, 1935. p. 41.

[141] E também pelo personagem *Dandy Lover.*

[142] *op. cit.* p. 56.

[143] Ibid., p. 51.

As cenas que constituem a parte cômica da pantomima -nas quais Arlequim e Colombina fogem e, quando estão prestes a ser capturados, ocorre uma transformação impedindo a captura-, nos lembram as metamorfoses de fuga, conforme apontadas por Elias Canetti, em *Massa e Poder*. A metamorfose é, nesta obra de Canetti, um modo de se escapar ao poder.

Canetti analisa a metamorfose sob vários aspectos.[144] Nos ateremos, nesse momento, às metamorfoses de fuga, para escapar de um inimigo. Nelas, ocorre uma perseguição e, quando quem é perseguido será agarrado, ele se transforma em outra coisa e escapa. Recomeçada a perseguição, o perseguidor aproxima-se e a presa transforma-se novamente em outra coisa, escapando mais uma vez, no momento em que seria aprisionada. Tal processo podendo ser repetido tantas vezes quantas forem produzidas novas metamorfoses. Estas surpreendem o perseguidor, sendo inesperadas e criando uma presa modificada. Criação que levará também o caçador a se transformar, adotando outro modo de caça.[145]

Em um espetáculo dos Parlapatões, Patifes e Paspalhões[146], eles apresentam um número que é bem tradicional de palhaço de circo[147] -que o Piollin fazia, segundo Hugo Possolo-, no qual um palhaço persegue o outro com uma arma e, quando vai atingir o que está sendo perseguido, este surge com algo mais potente que o objeto usado pelo primeiro, transformando-se em perseguidor. O primeiro, por sua vez, surge com outro objeto, também mais poderoso do que o do segundo e assim sucessivamente. O que muda é a potência do perseguido, passando a perseguidor, ao incorporar um objeto mais poderoso. Esse jogo, sendo levado até o fim, pode terminar, por exemplo, com uma bomba explodindo tudo.

Na pantomima vitoriana, Arlequim e Colombina criam um mundo, com toques de vara mágica, no qual as leis da física e as da moral estão temporariamente suspensas, nos diz Pécastaing-Boissière. As infelicidades dos personagens eram provocadas pela transformação, "a rebelião e a hostilidade sem fim dos objetos e dos mecanismos; as coisas

---

[144] Conforme veremos ainda no capítulo que trata da iniciação e do xamanismo.
[145] Elias Canetti, *Massa e poder*, p. 381.
[146] O *Mix Parlapatões,* apresentado em Campinas, em 22 de setembro de 2002, no Parque Shopping Dom Pedro.
[147] Hugo Possolo referiu-se a este número, no encontro que tivemos, como o "número do revólver".

não eram o que elas pareciam ser, ou melhor, elas se transformavam, de maneira assustadora, em outra coisa."[148]

Além da transformação do cenário e dos acessórios, quando tocados por Arlequim, com a vara mágica, havia também a transformação dos personagens e de seu sexo, efetuado pela fada boa. Durante a abertura da pantomima, era comum que uma jovem e bela atriz fizesse o papel de Arlequim expondo suas belas pernas. Daí o fato das funções clownescas estarem concentradas entre Clown e Pantaleão.

O travestimento feminino era comum no teatro da época vitoriana, principalmente nos melodramas populares, os burlescos e as pantomimas. **A partir de 1815, mas sobretudo após 1830, tornou-se habitual oferecer o papel de Arlequim a uma jovem atriz. Durante a Arlequinada –segunda parte da pantomima-, o papel de Arlequim passava a ser feito por um homem**, comumente um ginasta.

A Dama, por sua vez, era geralmente uma velha senhora, aliada à Boa Fada, cujo papel costumava ser representado, de modo clownesco, por um homem muito velho.[149] Esse travestimento tinha, diferentemente do anterior, objetivos cômicos. Travestimento que desapareceu, no século XX, junto com as várias mudanças pelas quais passou a pantomima. "Quem promoveu a pantomima inglesa, *signor* Giuseppe Grimaldi (...) tinha trabalhado por muito tempo na França, quando, em 1758, reapareceu em Londres como dançarino e acrobata. Teve imediatamente muito sucesso e os críticos censuraram uma só coisa: ser demasiadamente cômico."

Tristan Rémy diz que antes de Grimaldi, as pantomimas e arlequinadas tinham um caráter respeitável. Foi Giuseppe Grimaldi que extrapolou os limites da atuação, sendo criticado por tomar muita liberdade com a tradição, mas também incentivado a prosseguir pelos espectadores populares. De imaginação fértil, inventava acessórios, transformando-se, por exemplo, numa entrada, em melão gigante. "Deixou seu papel só por causa da idade. Morreu em 1788, com 75 anos."[150] Joe Grimaldi[151] (nascido em 1778 e morto em 1837), seu filho, tinha 10 anos de idade, na época.

Giuseppe, chamado de "pernas de ferro", era um célebre acrobata que Astley encontrou na feira de Saint-Germain e levou à Londres, onde nasceu Joe, em 1778.

---

[148] Pécastaing-Boissière, *op. cit.*, p. 55.
[149] Ibid., p. 57.
[150] Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 29.
[151] Rémy diz que seu nome verdadeiro era Brookers.

Conforme Simon,[152] podemos notar, assim, a origem complexa da arte clownesca dessas feiras ambulantes, com sua matriz anglo-franco-italiana. Perna de Ferro apresentara-se em Paris, no teatro de *Nicolet,* com outros acrobatas –Alexandre Placide e Pol le Petit Diable- e o amestrador de animais Spinacuta. Em Londres, no *Sadler's Well* fazem sucesso, e ali Giuseppe se instalou definitivamente. Joe, ao mesmo tempo em que continua, também aprimora esse trabalho e é considerado como o criador da máscara do clown. Nunca atuou no circo, tendo construído toda sua carreira no teatro. Estreara com 3 anos de idade, no *Sadler's Well Theatre* –um ancestral londrino do teatro de variedades-[153], em uma pantomima de Natal, bem ao gosto popular inglês. Aparecia no cartaz na companhia de Alexandre Placido –acrobata e dançarino de corda que tornado Signor Placido, será um dos animadores do primeiro circo americano- e do misterioso Billy Saunders –funâmbulo, malabarista e equilibrista cômico- que será o primeiro grande clown de Astley.[154] Logo o filho fará mais sucesso do que o pai. Mais tarde e pouco a pouco, já vedete de *Drury Lane*, Joe Grimaldi inventou seu clown. Quando a dançarina se colocava delicadamente no topo da pirâmide humana, Grimaldi desfilava com um peru assado sob os narizes dos arlequins e pantaleões que formavam a base da pirâmide e, enquanto esta ruía, ele fugia rindo.[155]

Seu ponto de partida quanto à maquiagem era o rosto branco, enfarinhado, único empréstimo que fez à máscara de Pedrolino, da *Commedia dell'Arte*. Tristan Rémy nos diz que, avaliado por "sua roupa e por sua maquiagem, era um excêntrico, cujo exotismo marcou para sempre a tradição do clown inglês que dominou o circo europeu na primeira metade do século XIX."[156] Roupa que consistia em uma espécie de gibão escuro, com beiradas claras, de mangas na altura do cotovelo, deixando aparecer a camisa. As meias brancas, listradas de vermelho e um calção bufante e sapatilhas coloridas. Alfred Simon[157] completa a descrição da figura desse primeiro clown: realçou a máscara branca do pierrô com uma exagerada boca vermelha e duas manchas também vermelhas, em forma de triangulo agudo, nas bochechas. Completava a figura com um crânio totalmente careca, exceto, no meio, como os moicanos, um tufo de cabelos vermelhos. Esses cabelos tomavam

---

[152] Alfred Simon, *La planet des clowns.*
[153] Conforme Dominique Jando, *Clowns & Farceurs,* p. 62.
[154] Ibid., p. 62.
[155] Tristan Rémy, op. cit., p. 30.
[156] Ibid.
[157] *La planète des clowns.* p. 135.

várias formas, sendo, às vezes, divididos em três tranças. Vestia meias brancas e calças curtas, chegando à altura da panturrilha.

Grimaldi fez escola, nos diz Simon. A maquiagem e o figurino que utilizava marcaram a tradição dos clowns ingleses, sendo utilizados durante um século e meio.

**O clown e o circo moderno:**

Andrew Ducrow (1793-1842 ou 1796?-1834)[158] foi um famoso cavaleiro do circo.[159] Destacado acrobata -que combinava os exercícios eqüestres, a acrobacia e o talento para o cômico-, Ducrow foi quem **levou os clowns para o circo**. Ele era diretor do Anfiteatro de Astley, em 1826, onde apresentava uma de suas histórias eqüestres *O chinês encantador*. Começou com seu irmão John, fundando a dinastia dos clowns ingleses. Ducrow foi para o circo inglês o que Grimaldi foi para a pantomima teatral.

Conforme Rémy, ao mesmo tempo em que adquire legitimidade no seu país natal -a Inglaterra-, designando, em breve, não mais um personagem, mas "um gênero, um tipo e um emprego", o clown chega na França, em 1785. No circo, ele foi primeiro cavaleiro, depois acrobata e depois comediante. [160]

A hipótese de Rémy é que não há filiação entre os clowns e os cômicos que os antecederam, apesar de haver semelhanças. Não apresentam vínculos de parentesco com os personagens da comédia italiana, com os bobos das festas populares, os farsantes da Idade Média ou os histriões errantes da época feudal. Nem com os mímicos gregos ou romanos.[161] Rémy ressalta que o clown não nasce, não surge pronto, mas é criado pelo trabalho dos artistas, sendo que cada um desses grandes clowns deixa uma contribuição singular para a arte clownesca. Para ele, o clown, do modo como viemos a conhecer sua figura e sua arte, são criações específicas do circo moderno. Rémy procurará mostrar como essa arte foi sendo constituída através da contribuição singular de cada um dos clowns que se destacaram no período.

André Salée –organizador, junto com Jacques Fabbri, da coletânea *Clowns & Farceurs*- afirma que, para os puristas do circo, antes do clown não havia clown e depois

[158] A primeira data é de Mário Bolognesi, p. 66, provavelmente encontrada em J. H. Towsen, *Clowns*. New York, Hawthorn Books, 1976, pp. 95-6. A segunda data encontra-se em *Clowns & Farceurs*, p. 66.
[159] *Clowns &Farceurs*, p. 67.
[160] Ibid., pp. 15-16.
[161] Tristan Rémy, *Les clowns*. p. 14.

dele também não. Todo "grotesco, bufão, zanni, *bateleur, jester,* precedendo o ano de 1774 não é um clown".[162] Um humorista contemporâneo que não atue segundo seus critérios, da mesma forma não o é. Lembremo-nos de que 1774 foi o ano no qual apresentou-se pela primeira vez aos parisienses um espetáculo eqüestre, criado pelo cavaleiro inglês Philip Astley.

Salée diz que talvez a única peripécia impossível de ser realizada no circo é definir o clown. Nenhum dicionário consegue defini-lo, apresentando elementos que, sem estar totalmente equivocados, também não estão totalmente certos, como por exemplo, personagem grotesco da farsa inglesa; no circo, bufão dotado de agilidade e humor; cômico de circo muito maquiado, grotescamente vestido, que faz pantomimas e cenas de farsas. Na França, antes dos clowns, os cômicos eram chamados de grotescos, depois adotaram a palavra *clown* sem saber de suas conotações pejorativas. "Para acrescentar confusão semântica, esses rústicos caricaturais, tinham o emprego que será definido mais de um século depois, o de 'augusto'!"[163]

Ao mesmo tempo que Salée relativiza a posição de Rémy, não nos oferece outra abordagem, procurando apenas salientar as dificuldades de conceituação.

Roland Auguet –que escreveu *Histoire et légende du cirque,* obra mais recente, de 1974- é outro autor que compartilha dessa tese do clown como uma criação específica do circo moderno.[164] Mário Bolognesi, em *Palhaços,* corrobora com tal afirmação, referindo-se à criação da dupla de clowns Branco e Augusto, juntamente com a passagem para a pantomima dialogada. A arte do palhaço extrapolou "o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente. O vasto leque das manifestações cômicas populares se abriu ao circo, dessa feita sob a forma da busca e aproveitamento dos motivos e esquemas dramatúrgicos já experimentados, realocados nas máscaras opostas que o circo criou."[165]

Verificamos, com a criação da dupla de clowns e das entradas clownescas, o encontro desses muitos elementos –entre eles os dos cômicos populares da época e de épocas anteriores, conforme já mencionamos- sempre com reapropriações, novas misturas, arranjos, agenciamentos, e o espetáculo circense. Criou-se um "gênero" até então

---

[162] André Salée, *Clowns & Farceurs,* p. 34.
[163] Ibid.
[164] *apud* Mário Bolognesi, *op. cit.*, p. 71.
[165] Ibid.

inexistente: a entrada de palhaço, a qual, conforme Pierre Robert Levy, "tomou a forma que lhe impôs a acústica do circo".[166] Nesse sentido, com a dupla de clowns branco e augusto e suas atuações específicas, parece haver concordância entre os estudiosos, de que era uma criação própria do circo.

Neste, o clown costumava apresentar a paródia do próprio circo, ou do universo das feiras, nas quais o circo se instalava. Assim, por exemplo, eram objeto da paródia apresentada pelos clowns: os halterofilistas, os lutadores cobertos de medalhas, o faquir, o amestrador de pulgas etc.[167] Tristan Rémy afirma, em *Entrées clownesques,* que nas entradas estaria inscrita a história da psicologia dos circenses. Em cem anos -nos diz ele em 1962, quando da publicação de *Entrées clownesques*-, formou-se um verdadeiro repertório, criado pelos clowns, fixando um gênero até então inexistente. Deve-se aos clowns espanhóis, que destronaram o clown inglês, os melhores achados do repertório.[168] Chegaram à França no último quarto do século XIX, trazendo para as entradas clownescas elementos retirados de farsas e intermédios do teatro espanhol.

Enriquecida a cada vez por pequenos toques, a entrada era, como o circo, ao mesmo tempo, definitiva e móvel, sem nunca se fixar. A arte clownesca, diz Rémy, aparece como um esforço coletivo permanente onde o clown contribui em um fundo comum: "paradas, arlequinadas italianas, pantomima inglesa e intermédios espanhóis, herança de que se beneficiarão depois de cem anos todos os divertidores do circo."[169] Assim, as entradas apresentadas por Rémy constituem um repertório coletivo, enriquecido por todos os cômicos de circo, ao longo de cem anos: "bufões, grotescos, clowns, mimos, palhaços, burlescos".[170]

O cavaleiro inglês Philip Astley é considerado o fundador do circo moderno. Segundo Rémy, em 1774 estabeleceu-se em Paris, na rue des Vieilles-Tuileries. Em abril de 1782, adquiriu um vasto terreno na entrada do Faubourg du Temple e construiu um grande anfiteatro.[171] Conforme Ermínia Silva, inicialmente, "a acrobacia, a dança, o funambulismo e os intermédios cômicos eram realizados, quase na sua totalidade, sobre o

---

[166] Pierre Robert Levy. Les clowns. In: *Le grand livre du cirque.* Bibliothèque des Arts. Genève, Edito-Service S.A., 1977. vol. 1, p. 100; *apud* Ermínia Silva, *op. cit.* p. 30.
[167] Rémy, *Entrées clownesques.* p. 25.
[168] Ibid., p. 28.
[169] Ibid., p. 29.
[170] Ibid., p. 33.
[171] Rémy, op. cit., p. 16.

dorso dos cavalos."[172] O clown inicialmente atuava sozinho. De cavaleiro, segundo Rémy, o clown passou a acrobata. Continua atuando nos intervalos entre os números eqüestres e ginastas, diz Silva.[173]

O primeiro grotesco de circo que a crônica registra é Jean Gontard, diz Rémy. Fazia acrobacias cômicas, tendo sido chamado por Astley, diante do público inglês, em 1838, como "o primeiro grotesco e célebre bufão francês." O sucesso de Jean-Baptiste Auriol eclipsou o seu. Nascido em Toulouse, em 1806, começou a trabalhar em 1835. Ele foi um acrobata fabuloso, era chamado de **homem-pássaro**.

**A pantomima acrobática:**

Contaremos um pouco da trajetória dos **Hanlon-Lee**, uma fabulosa trupe que apresentava pantomimas acrobáticas, a respeito da qual D.L. Murray afirmou que, "*filósofos cínicos do fim de século, eles foram a encarnação da idade das invenções mecânicas e os profetas inconscientes do barulho violento da civilização.*"[174]

Em *La planète des clowns,* Alfred Simon afirma que o burlesco no cinema não existiria se os irmãos **Hanlon-Lee** não tivessem inventado a pantomima acrobática, por volta de 1870. Eles fizeram uma memorável carreira, durante uns vinte anos, como clowns saltadores e trapezistas. Segundo Tristan Rémy, Os Hanlon (Thomas, Georges, William, nascidos em Liverpool e Alfred, Edmond e Frederic, nascidos em Manchester), estrearam em Londres, no teatro *Adelphi* -dirigido pela Madame Céleste- trabalhando sob a direção de seu mestre, Lee, ginasta e homem de negócios. Na França, trabalharam no *Hippodrome*, deixando Paris antes da revolução de 1848, movidos por bons contratos.

Em 1855, em Chicago, formaram uma trupe numerosa, com um amestrador de cachorros, Tanner, e um funâmbulo. Foi quando conheceram o malabarista francês Henri Agoust,[175] com quem se iniciaram na pantomima, criando um novo espetáculo, renovador, a pantomima acrobática. Voltando a Paris, em 1867, apresentaram-se no teatro de variedades e no circo *Napoléon*. Consagraram-se no *music-hall* e tornaram-se as vedetes dos *Folies-Bergère*. Com os *vaudevilles,* chegaram a um verdadeiro triunfo.

---

[172] Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 19.
[173] Ibid., p. 28.
[174] Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 53. (Grifos nossos)
[175] Simon, p. 257, afirma que tal encontro aconteceu em 1867.

Em 1876, tendo um deles morrido de traumatismo craniano, incorporaram ao grupo Agoust, que estreou na pantomima *Do, mi, sol, do*[176], na qual eles apresentavam um maestro perdido com suas partituras, dirigindo músicos loucos que acabavam rasgando suas roupas e saindo de cena enrolados na ponta de um cabo, enquanto continuavam a saudar o público.[177]

Em que consistia o jogo dos Hanlon-Lee? Cascadas malucas, com muitos bofetes, jogos de ilusões macabras, caretas expressionistas. Um humor sinistro, conforme Simon, com seus olhos de terror, desencadeavam um riso enorme, sem alegria. "Invejosos de seu salário, eles tentaram até chegar a matar Agoust em pleno palco." Ele os deixou, em 1886, para tornar-se diretor do *Nouveau Cirque*, no qual Foottit iniciava sua carreira. Com a morte de dois irmãos, a equipe se desfaz. Eles inventaram a pantomima acrobática no momento em que Tom Belling criava o Augusto. "Descrito por Banville e por Zola, o cômico dos Hanlon-Lee assimilava o corpo humano à uma máquina, sobre um ritmo abstrato, com uma aceleração mecânica, uma agressividade permanente que culminava com um frenesi de gestos a propósito dos quais Zola fala em 'surtos de loucura epidérmicas', terminadas em 'demência geral'. Uma diligência caia em mil pedaços, um trem explodia, projetando os Hanlon-Lee nas árvores do cenário, ou em pé frente ao público para a saudação final."[178]

Simon identifica uma gag dos Hanlon-Lee no primeiro capítulo de *O riso*, de Bergson.[179]

Quando a comédia burlesca encontra-se com os acrobatas, recebe deles o senso do imprevisto, da surpresa. Ela tem por suporte os jogos do corpo, "é marcada pela força, a destreza e a exatidão. Mas, a de influência inglesa, é mais diabólica do que espirituosa. Ela desnaturaliza a verdade, é fantasia, truque e trapaça. Recria um mundo ilusório, feito de acessórios, de milagres, um mundo ao avesso, violento, tirânico e infernal, (...) que surpreende primeiramente o gosto do público francês, apaixonado por lógica, por precisão,

---

[176] Conforme Tristan Rémy, tratava-se de uma crítica das mais excelentes à música charivarica e cacofonico-wagneriana. (*op. cit.*, p. 56) Tal pantomima foi apresentada por eles durante treze meses seguidos, no valor de 15.000 francos mensais. (Ibid., p. 57)

[177] Alfred Simon, *op. cit.*, p. 258.

[178] Ibid., p. 258.

[179] Acreditamos tratar-se do momento no qual busca, nos palhaços que teria assistido, exemplos para demonstrar sua afirmação de que "rimos quando uma pessoa nos dá a impressão de coisa". *Le rire: essai sur la signification du comique.* 103ª edição. Paris, PUF, 1956, pp. 44-45. Na ed. brasileira: *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.* SP, Martins Fontes, 2001. pp. 43-44.

por leveza e depois o entusiasma quando ele entende a relação com a expansão do maquinismo, a sua participação com o nascimento de um ritmo de vida mais acelerado.[180]

**A dupla de clowns e as entradas clownescas**:

Em 1865 –ou 1864, dependendo da fonte-, os artistas circenses obtém o direito a palavra –ao diálogo-, que lhes estivera negado, tendo sido privilégio dos artistas do teatro oficial.

Pouco tempo depois, é criado o augusto.

A respeito do nascimento do augusto, existem várias lendas. Apresentaremos a dos Fratellini, mas entendida como lenda. Não há concordância entre os autores a respeito. Vejamos a versão de Gustave, o pai dos clowns que compunham o trio Fratellini:

"Uma noite de 1864, um *écuyer* inglês, Tom Belling, vulgo Augusto, contratado em um circo berlinense, tropeçou saindo do picadeiro. O público, acreditando que esse incidente era proposital, ri e pede: '*Auguste! Dumm!*' *Dumm* quer dizer idiota em alemão. No dia seguinte, Tom Belling exagerou seu aspecto, maquiou-se e emprestou um traje de ajudante de picadeiro, *garçon de piste*, muito grande. Recomeçou, propositadamente, a cair e receber bofetes. A partir dessa época, houve o clown branco e o clown augusto, mas ambos são clowns integralmente. Em outros países, o augusto se chama palhaço."[181]

Rémy aposta na hipótese de que se tratasse de um ajudante de picadeiro e que atuou pela primeira vez no intervalo entre os números. O local teria sido Berlim. Lendas. Não se sabe ao certo, nem a data, nem o local. Em todas as versões, no entanto, o augusto nasceu por acaso, por um incidente provocado por embriaguez.[182]

Para Rémy, o "sucesso do augusto nasceu de uma reação do público popular contra o estilo solene e 'fabricado' da pantomima acrobática."[183] O augusto de Tom Belling, miserável, com roupas amarrotadas, apesar de pertencer ao espírito da sua época, diz Rémy, não agradou tanto quanto o criado por William Bridge, o tipo do augusto distinto, "gentleman". Este tipo de augusto pequeno burguês agradava mais ao gosto do público francês e anuncia uma nova figura do augusto que vai brilhar com Little Walter.

---

[180] Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 53.
[181] Annie Fratellini, *op. cit.*, p. 160.
[182] Bernard de Fallois, no prefácio da 2ª edição de *Les clowns*, p. XIV.
[183] Tristan Rémy, op. cit., p. 83.

O augusto agradava ao público francês. Agrada mais porque é povo, sua roupa é ridícula, diz Rémy, enquanto o clown de cara branca, ao seu lado, parece um aristocrata. Mas este deve guiar o augusto.

Quando começou a ser criada a figura do augusto, por volta de 1870, o clown, que até então atuava só, passa por uma redefinição, tornando-se uma figura autoritária, contraposta ao augusto.[184] O clown muda sua maquiagem, usando a face branca do pierrô, deixando para o augusto a maquiagem matizada. Esse será o chamado clown branco.

Jacob considera uma possível chave para se entender os clowns de hoje, enxergar através deles a dissolução da dupla branco e augusto em um só, emprestando de cada um deles elementos para a criação de uma terceira possibilidade.[185]

Se inicialmente, no circo, o clown era apenas "um elemento de um cenário" (o picadeiro), "ele dispõe, em sua genealogia, de todos os recursos necessários para criar, ao mesmo tempo, dentro do quadro formal do circo, os personagens do clown e do augusto."[186]

O augusto apega-se às pequenas fraquezas humanas –guloso, ingênuo, sedutor, etc. Contraposto ao acrobata –modelo de perfeição sobre-humana, plástica e técnica-, ele é portador de uma bonomia deslocada, um simples peão a mais no tabuleiro da sorte, nos diz Jacob. "Opõe à inteligência e ao pragmatismo do clown uma ingenuidade e uma inocência que alimentam, por contradição, as entradas do repertório. Cada um se posiciona, portanto, em ruptura com o outro, mas graças a suas diferenças de atuação e de aparência, tornam-se logo complementares. Solitários ao início de suas evoluções respectivas, eles se unem no final do século XIX, para fundar a dupla clownesca. A partir de 1864, data da abolição da lei sobre a fala, o clown e o augusto recuperam o direito ao verbo, se unem e inventam um repertório."[187]

Conforme Tristan Rémy, Piérantoni e Saltamontes foram provavelmente a primeira dupla de clowns que não foi ocasionalmente formada para a interpretação de uma entrada, mas constituída como equipe, com repertório próprio.[188] Piérantoni e Saltamontes, Foottit e Chocolat iniciam uma nova era da história do cômico de circo. Até imporem, no *Nouveau-Cirque*, a dupla durável, o clown não tinha um parceiro fixo. O augusto, pronto para tudo,

[184] Pascal Jacob, *Les clowns*, p. 19.
[185] Ibid.
[186] Ibid., p. 20.
[187] Ibid., 21-22.
[188] Tristan Rémy, *Les clowns*, p. 101.

vai então se tornar seu parceiro habitual. A pantomima dialogada invade o picadeiro. Desde então a história do clown será inseparável da do augusto.[189]

Geo[190] **Foottit** nasceu em Nottingham, Inglaterra, em1864. Seu pai era dono de um circo. Foottit começou sua carreira no circo como cavaleiro. Para explicar como se tornou clown, contava que um dia perdeu seu cavalo no pôquer e apresentou-se na mesma noite, no picadeiro, como palhaço.[191]

Quando Foottit iniciou sua carreira -no *Circo Continental*, em Bordeaux-, o clown era considerado um papel insignificante. Outros artistas do circo eram obrigados a desempenhar tal papel entre os números e o faziam sem muito entusiasmo. Para muitos, deixar a equitação para a profissão de palhaço era considerado uma desgraça. Segundo Rémy, não foi o caso de Foottit, que gostava da profissão. Após a falência do *Circo Continental*, onde se apresentara por mais de um ano, trabalhou em Londres, onde obteve sucesso com uma paródia da amazona, fantasiado de mulher.

No *Nouveau Cirque*, em Paris, fez concorrência a Billy-Hayden e a Tony-Greace, até se tornar o primeiro clown, em 1890. Mas seu triunfo data da sua parceria com **Chocolat**.[192]

Raphaël, o Chocolat, era um negro que se dizia nativo de Cuba e que cresceu na Espanha.

Tony-Greace, a procura de um servidor e aluno encontrou-o num bar de Bilbao e o contratou. Raphaël tinha 16 anos. Apresentaram-se no *Nouveau Cirque*, onde Tony-Greace tinha sido contratado e Raphaël tornou-se o augusto da trupe. Atuou com Medrano, e com Piérantoni em 1890.[193]

Tony-Greace demitiu-o após um incidente "clownesco":

"Diz-se que no batismo do jovem Greace [o filho de Tony-Greace] Chocolat tinha derramado o conteúdo de uma molheira sobre o vestido da senhora Tony-Greace. Foottit, convidado na cerimônia, achou admirável a expressão de Chocolat, chateado pelo incidente, e aconselhou-o a contar esta aventura ao diretor do *Nouveau Cirque*. A história

---

[189] Ibid., pp. 102-103.
[190] Chamava-se Georges, Geo era o diminutivo.
[191] Ibid., pp. 104-106.
[192] Ibid., p. 109.
[193] Ibid., p. 110.

não diz o que o diretor pensou, mas, graças à insistência de Foottit, o diretor contratou Chocolat com salário de cinco francos por dia."[194]

Foottit e Chocolat completavam-se em cena, possuindo qualidades opostas. "Foottit, inteligente, nervoso, leve, era a antítese do seu parceiro, limitado, lento para se comover e pronto para agüentar tudo."[195]

Graças a Geo Foottit, a entrada cômica tornou-se uma realidade. Segundo Rémy, desembaraçou o repertório da eloqüência verbal herdada da tradição inglesa, inspirada pelo teatro shakespeareano.

Foottit tinha um sotaque inglês irremediável e a pobreza do seu vocabulário poupou-lhe as facilidades verbais. As reprises, interpretadas por Foottit e Chocolat ganharam uma nova vida.

Conforme Rémy, foi durante a década de 1890 que a dupla clown branco e augusto se tornou uma equipe indissociável, deixando de ser uma colaboração ocasional de profissionais conhecidos individualmente, começando a ser conhecida enquanto dupla. Ao mesmo tempo, com a dupla Foottit e Chocolat, a entrada clownesca ganhou uma dinâmica própria e, "graças a Foottit, o repertório clownesco depende, em primeiro lugar, da personalidade de seus intérpretes."[196] Rémy nos diz ainda que a animação e malignidade de Foottit e a passividade de Chocolat e seu ar simplório foram os meios mais seguros de suas criações. Foottit expressava maravilhosamente a cólera e o terror. Apesar de revezar, às vezes, no papel da vítima, Foottit tinha uma predisposição para a violência, até um certo sadismo. Sua autoridade foi tirânica. No entanto, sem a sensibilidade benevolente de Chocolat, a personalidade de Foottit teria se perdido no ridículo.[197]

Em suas atuações, Chocolat era uma espécie de saco de pancadas de Foottit. Numa entrada, Foottit o chama de Idiota e repete dez vezes o mesmo insulto, com dez modos diferentes de judiar dele. Depois para, desanimado, e Chocolat fala calmamente que tinha ouvido da primeira vez.[198]

Uma das frases costumeiras de Foottit era: "Chocolat, eu serei obrigado a esbofetear o senhor."[199]

---

[194] Ibid.
[195] Ibid., p. 111.
[196] Ibid., p. 113.
[197] Ibid., pp. 116-117.
[198] Ibid., p. 115.
[199] *Chocolat, je vais être obligé de vous gifler.* Ibid., p. 116.

Foottit representava muito bem papéis de mulheres, tendo feito grande sucesso com sua paródia da atriz Sarah Bernhardt interpretando Cleópatra. Criou vários tipos femininos. Sarah Bernhardt, que tinha a reputação de ser furiosa com quem a ridicularizava, foi assistir Foottit, para desespero do diretor, mas divertiu-se.[200]

Chocolat teve todos os tipos de papéis de escravo e doméstico, seja no circo ou no teatro.[201]

Trabalharam por vinte anos no *Nouveau Cirque*. Após se separarem não tiveram tanto sucesso.

Rémy afirma que nunca antes um clown foi tão homenageado quanto Foottit. Stephane Mallarmé, Jules Renard, entre outros, falaram dele. Seurat e Toulouse-Lautrec pintaram seu retrato.[202]

Faleceu em 1921 e foi enterrado junto às celebridades. Sua originalidade suscitou numerosos imitadores. "Sua rudeza profissional, sua ironia maliciosa, seu desdém sarcástico tornaram-se as características de um tipo de clown que foi chamado de clown autoritário."[203] No entanto, faltava a seus imitadores encontrar um Chocolat, diz Rémy.

Foottit era o diretor da dupla que formava com Chocolat. Esta prática perpetuou-se durante muitos anos, o clown branco contratando um augusto da sua conveniência e pagando-o mal. O parceiro do clown era geralmente um jovem augusto iniciante, que tinha a esperança de se tornar clown mais tarde, considerando o papel de augusto apenas uma fase necessária. De acordo com sua posição de aprendiz, ele servia freqüentemente de doméstico ao clown.[204] Era comum os clowns brancos aparecerem primeiro nos cartazes e os augustos serem economicamente subordinados ao branco.

Segundo Rémy, o último grande clown da tradição de Foottit foi **Antonet**.[205] A dupla Antonet-Beby durou quinze anos e recebeu elogios numerosos. A crítica opôs seu estilo ao dos Fratellini, anunciando um retorno às duplas de clowns, eclipsadas pelo famoso trio. O seu repertório era voluntariamente limitado a uma dezena de entradas, interpretadas com o máximo de sutileza cômica. Rémy afirma que era consenso na época entre os clowns

---

[200] Ibid., p. 118.
[201] Ibid., p. 119.
[202] Ibid., p. 128.
[203] Ibid., p. 136.
[204] Ibid., pp. 139-140.
[205] Ibid., p. 157.

que "Antonet era a personificação do clown, a encarnação viva do tipo, no auge do seu desenvolvimento."[206]

Os trajes que compunha e mandava fazer juntavam o brilho do paetê e a leveza das plumas. Tinha nele algo de feminino. Inspirava-se na moda para inventar novos trajes, que ornamentava com bordados e franjas.[207]

Apesar de terem trabalhado quinze anos juntos, nunca houve uma familiaridade, intimidade, entre Antonet e Beby. Certa vez, em Bruxelas, após uma apresentação, Antonet, furioso, perseguiu Beby com uma arma na mão. Depois de ter corrido em volta de todo o circo, nas arquibancadas, Antonet caiu, possibilitando a Beby, que era mais jovem, escapar.[208] Rémy nos diz que o nervosismo de Antonet, que era uma qualidade do clown, era o terror dos seus parceiros fora do picadeiro.

Ao relatarmos a criação de uma gag na qual Grock retira a tampa do piano, mencionamos outro episódio envolvendo o nervosismo de Antonet.

**Rumo a outras formulações**:

O trio de clowns, que teve os Fratellini como maior expoente -conforme parece ser um consenso entre os estudiosos da bibliografia-, por exemplo, quebrou um pouco dessa dinâmica, introduzindo um terceiro elemento. Pascal Jacob ressalta que a presença de um clown e de dois augustos em cena permite multiplicar o jogo, mesmo se, no caso dos Fratellini, Albert fosse preferencialmente a vítima.[209]

Jacob afirma ainda que aquele modelo de dupla dominante-dominado incomodava alguns augustos, conduzindo-os a se emancipar do clown. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Grock, Charlie Rivel e Achille Zavatta, exemplos de augustos que, se não trabalharam sós, transformaram os parceiros em faire-valoir, em coadjuvantes, tirando sua importância.

Sabemos que, no circo moderno, inicialmente o clown branco atuava sozinho, depois passou a atuar em dupla com o augusto[210]. Este, por sua vez, foi desenvolvendo inúmeras variações em relação à figura e ao modo de atuar. Alguns autores tratam do

[206] Ibid., pp. 174-175.
[207] Ibid., p. 175.
[208] Ibid., p. 169.
[209] Pascal Jacob, *Les clowns*, p. 23.
[210] Havendo também os trios, cujo maior renome foi alcançado pelos *Fratellini*.

desenvolvimento dos clowns contemporâneos, enquanto variações a partir da figura do Augusto, que se emancipa do clown branco, passando por sua vez a atuar sozinho.

Na atualidade, segundo Jacob, são raros os grandes clowns brancos e a maior parte dos jovens artistas que se dedicam à arte clownesca evita prender-se aos padrões rígidos impostos pela figura do clown branco. Trabalham sós, procurando unir aspectos dos dois componentes da dupla.

Ao tratarmos do trabalho de mulheres clown, ou palhaças, abordaremos trabalhos como o de Adelvane Néia, a Margarida e de Andréa Macera, a Mafalda, que têm características fortes do que seria um clown branco. Andréa, inclusive, definiu-se como tal em nosso encontro. Mostraremos brevemente como elas buscam escapar às possíveis armadilhas dos clowns brancos, como evitam um corpo crispado pela rigidez, como trabalham e treinam para produzir nuances de energia e de jogo com o público e o parceiro (no caso de Andréa).

Retomando Jacob, ele considera que na contemporaneidade, os clowns que atuam em dupla, baseados na dualidade de temperamentos, mudaram a relação, para uma relação de jogo mais do que de força. Vê nos Colombaioni uma vertente que tira da ambivalência de seus personagens parte significativa da força de seus espetáculos.[211]

Se pensarmos nos espetáculos de clown do *Lume Cravo, Lírio e Rosa* e *La Scarpetta*, veremos que no primeiro temos uma dupla de clowns, um branco e um augusto, mas extrapolam no jogo aquela relação de força dominante e dominado. Extrapolam, pelas nuances colocadas em jogo, como por exemplo, quando já não é mais Carolino e Teotônio e sim Gilda e Teotônio, numa estranha relação de conquista, dominação –que não se efetua de modo definitivo– envolvendo mais do que pessoas, objetos, como a cadeira mínima que se recusa a receber o corpo de Gilda, que acaba, após uma série de contorções, se encaixando nela. Extrapolam o jogo pela inversão dos papéis nas relações de poder, pelas variações de sexo, com o devir-mulher dos palhaços, também com a cena da paquera da mocinha de vestido de bailarina que joga, eufórica, pelos do peito para o público e Gilda, a mulher que arrasta seus chinelos com uma imponência real. Em devir-mulher, em devir-criança, brincando, jogando o tempo todo com o público. Carolino e seu dedo em riste, sua postura elegante e majestática, que teima em ruir, se desfazer também com as atrapalhadas de Teotônio. Este, por sua vez, não é tolo, mas tem seu próprio jeito de fazer as coisas.

[211] Ibid., p. 23.

Nesse espetáculo, Teotônio é empolgado com o mundo, está sempre pronto a jogar, é ardente, vivo. E Carolino é extremamente engraçado em sua pretensa altivez, desbancada pelas situações criadas em cena.

Em *La Scarpetta*, espetáculo solo de Ricardo Puccetti -cuja criação é analisada ao falarmos de Nani Colombaioni-, Teotônio, o clown de Ricardo, está sabendo executar mais coisas –afinal apresentará um *spettacolo artistico*-, sem perder as maneiras de augusto.

Na contemporaneidade, a entrada clownesca tornou-se um espetáculo e, os clowns, como sempre fazem os artistas, continuam rompendo convenções e reinventando seus papéis, encontrando-se, em inúmeros espaços, além dos reservados aos espetáculos.

## Como se faz um clown

*Aprendei a rir de vós mesmos, como é preciso.*
(Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*)

Trataremos aqui de processos de construção de um clown, um palhaço. Apresentaremos elementos heterogêneos, conforme foram sendo produzidos - tanto na leitura dos parcos estudos a respeito de clowns e de algumas autobiografias, como através dos encontros que agenciamos com alguns palhaços: o momento da iniciação de alguns clowns consagrados; a construção das lógicas dos palhaços, dos números, esquetes, *gags*... Sabemos, no entanto, que criar um clown é um trabalho para a vida toda. Acompanharemos momentos da vida de alguns deles, procurando destacar a criação do palhaço. Ser clown é mais do que uma técnica, é um modo de ver o mundo. Nesse sentido, apresentaremos elementos biográficos de dois clowns europeus históricos: Grock e Charlie Rivel. São dois dos clowns preferidos, entre os históricos, pelos palhaços que entrevistamos.[1] O primeiro consagrou-se na Europa, na primeira metade do século XX. Procuraremos contar sua história, acompanhando a construção dessa arma que é o seu clown. Fuga de uma vida que pareceria tão sem outras saídas, caso ele não decidisse produzi-la de modos outros, com a criação desses mundos de música e fantasia que envolviam o clown Grock. Foi uma aposta vital que Adrien Wettach fez, com Grock, o seu clown. Este, por sua vez, conduziu Adrien para uma outra vida. Além de tratar-se desse exemplo do trabalho com o clown levando o artista para uma outra possibilidade de existência, Grock deixou suas contribuições para a arte clownesca. Foi um dos clowns que foi aprimorando sua atuação, em torno do mesmo número, durante décadas. Se não podemos afirmar com certeza que tenha sido, como

[1] Procuramos também, apresentar uma pequena contribuição para difundir aspectos da história desses artistas, cujas biografias não estão disponíveis em nosso idioma. Quanto a alguns palhaços históricos brasileiros, indicaria a respeito de Piollin, o livro *Piolin*, de Arruda Dantas –que pode ser encontrado na Biblioteca Central da UNICAMP-, a respeito do palhaço Arrelia, o livro de Waldemar Seyssel, a respeito do palhaço Benjamin de Oliveira, a tese de doutorado de Ermínia Silva. O livro de Roberto Ruiz também apresenta informações importantes, como também o de Antonio Torres, entre outros. As referências completas a estas obras estão em nossas referências bibliográficas, ao final da tese. Existe um livro escrito por Verônica Tamaoki e Roger Avanzi, o palhaço Picolino II, que trata da história do Circo Nerino e do palhaço Picolino, que aguarda publicação. A respeito de números de alguns palhaços de circos brasileiros médios e pequenos, em atividade, o livro *Palhaços*, de Mário Bolognesi.

afirmou Pierre Robert Levy, o emancipador do augusto, tirando-o do papel de subordinação ao clown branco -que era como atuavam os clowns europeus, na época, segundo esses autores-, foi um dos que atuou nesse sentido.

Grock e Charlie Rivel foram dois clowns europeus que conseguiram enorme sucesso, o primeiro principalmente no período entre as duas guerras mundiais e o segundo principalmente após a segunda guerra.

São duas trajetórias diferenciadas enquanto processo, pois enquanto Grock enfrenta grandes dificuldades para encontrar meios, em sua juventude, para tornar-se artista, Charlie Rivel aprende desde criança com seu pai, a disciplina e as habilidades circenses –o que, no entanto, não significa que fosse um caminho mais fácil, pois sempre tem-se que administrar inclusive as dificuldades das relações em família. Ele acalentava, por exemplo, o sonho de ser palhaço, e teve que ir, aos poucos, até driblando seu pai, para conseguir impor seus desejos, uma vez que era preciso garantir o espetáculo e o sustento familiar. A batalha árdua pela sobrevivência foi uma luta comum tanto a Grock como a Charlie Rivel.

Ao trabalharmos com fontes biográficas a respeito de palhaços históricos, esbarramo-nos no limite de não terem sido produzidas tendo em vista nossos objetivos. Nesse sentido, são informações secundárias, indiretas, nem sempre esclarecendo questões que gostaríamos que fossem abordadas. Nossa escrita perde em intensidade ao tratar delas, comparando-se com os momentos em que nos referimos a algo que vivenciamos diretamente, como as entrevistas e os espetáculos. No entanto, ainda assim, fazemos um apanhado de alguns clowns históricos por interessar ao conjunto de nossa tese.

Tivemos mais fontes que tratam da história de Grock do que da história de Charlie Rivel. As informações que tivemos acesso a respeito da vida deste último são basicamente as de sua autobiografia, insuficientes para apresentarmos uma trajetória detalhada da construção do seu palhaço. Mesmo assim, procuramos tratar de sua trajetória de modo especial, uma vez que se trata também de um dos clowns preferidos pelos palhaços contemporâneos. Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu, ao ser entrevistado, mencionou Grock como um palhaço europeu daquela época preferido por ele. Leo Bassi –que nos falou de Charlie Rivel- parece ser considerado uma espécie de *expert*, no que se refere a Rivel. Os trabalhos desses artistas estão documentados em vídeo.

Sabemos, quanto aos artistas circenses, que sua aprendizagem iniciava-se desde o nascimento, pois aprendiam vendo os adultos trabalharem e eram também iniciados nas

artes circenses desde cedo.[2] Assim, geralmente, quando começavam suas atuações, já conheciam o repertório dos palhaços. O que não significa, por sua vez, que não fosse necessário um trabalho árduo, pois existe um imenso espaço -a ser preenchido com a experimentação- entre ter familiaridade com um repertório e saber executá-lo de modo satisfatório. Ao acompanharmos a narrativa de Tristan Rémy, a respeito dos clowns do circo moderno, na Europa, cuja época áurea deu-se entre as duas grandes guerras, percebemos que, entre artistas de circo, vários deles tornaram-se clowns quando já não podiam desempenhar os papéis de acrobata, malabarista, ou cavaleiro, alguns deles até mesmo por ter sido vítima de um impedimento físico. Este foi o caso, por exemplo, de Rico –que atuou com Alex, ambos tendo sido, antes de atuar como clown e augusto, cavaleiros, acrobatas e saltadores-[3], que sofreu um acidente a cavalo, levando-o a abandonar a acrobacia e a tornar-se clown. Nani Colombaioni, após ter ficado fisicamente impossibilitado de trabalhar como acrobata, passou a se dedicar exclusivamente ao clown - neste caso, quem nos contou sua história foi Ricardo Puccetti e não Rémy. De qualquer modo, parece que boa parte desses artistas circenses não costumava começar sua vida artística como clowns. Parece-nos pertinente dizer que, de modo geral, os artistas aprendiam primeiro algumas habilidades, como por exemplo, a acrobacia, o trapézio e depois começavam a atuar como clowns.[4] Queremos salientar com essa afirmação que tais artistas, ao tornarem-se clowns, dispunham -além de uma experiência que se constrói vivendo-, de um corpo trabalhado nas artes circenses - principalmente a acrobacia, segundo eles, fundamental na produção da leveza corpórea, um conhecimento do repertório clownesco e experiência de contato com o público no picadeiro.

Na contemporaneidade, outro modo de iniciar-se como clown, utilizado principalmente por atores de teatro, consiste em buscar aprender nas escolas ou centros especializados, ou com os "grandes mestres", ou com os artistas especializados em formação do clown ou palhaço: O ator, nômade, viaja ao encontro dos *workshops* e cursos,

---

[2] A respeito da formação/aprendizagem dos artistas circenses, verificar a dissertação de mestrado de Ermínia Silva – *O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil no final do Século XIX a meados do XX*-, na qual ela trabalha com a noção de **circo-família**, constituindo um modo próprio de socialização/formação/aprendizagem e uma organização do trabalho que visavam manter o circo como "lugar da tradição". O **circo-família** era responsável tanto pela manutenção do espetáculo, quanto da família.

[3] Tristan Rémy, *op. cit.*, p.184.

[4] Hugo Possolo, cuja formação de palhaço passou pelos seus estudos no Circo Escola Picadeiro, em 1985 e 1986, afirmou em nosso encontro que, naquela formação, havia todo um trabalho de "preparar o corpo para fazer trapézio, para fazer acrobacia -que eram os dois números que participava, além do palhaço. Essa base toda era fundamental, não dava para fazer o palhaço sem ter feito essas outras coisas."

como o de Philippe Gaulier, que era na Inglaterra e mudou-se para a França, Sue Morrison, no Canadá, a Escola de Teatro de Jacques Lecoq, na França, os Colombaioni, na Itália, entre outros.

Existe ainda a possibilidade do encontro com tais mestres ocorrer no nosso país, produzido por encontros de palhaços, como *Anjos do picadeiro* e *O riso da terra*. Seguimos alguns desses percursos, vivenciados por vários dos palhaços que entrevistamos, os quais mencionaram terem participado, entre outros, dos workshops de Angela de Castro e de Jango Edwards. Assistimos também à aula aberta de Leo Bassi. Existe, ainda, a possibilidade de participar de uma grande variedade de oficinas e workshops oferecidos no país, por atores brasileiros.[5]

A aprendizagem pode acontecer também nas ruas. O palhaço argentino Chacovachi atua principalmente nas ruas. Esio Magalhães contou-nos que passou um período trabalhando com ele nas ruas da Argentina –um outro modo de se aprender: trabalhando junto. Leo Bassi saiu do circo de seu pai e foi trabalhar na rua, antes de encontrar os palcos de todo o mundo. Apresentaremos algumas trajetórias de artistas que começaram sua aprendizagem de palhaço nas ruas. Muitas vezes, os artistas produzem uma combinação de lugares e de modos, podendo começar nas ruas, por iniciativa própria e, depois, procurar uma abordagem sistematizada em workshops, procurar escolas de circo para aprender as artes circenses, que ajudarão na construção do seu palhaço etc. Os palhaços que começam a atuar no teatro têm, muitas vezes, o espaço da rua como espaço de treinamento e aprendizagem.

Qualquer que seja o lugar onde tal aprendizagem da arte do palhaço aconteça, ela não costuma ser documentada na forma escrita –e não há nenhum julgamento implícito nessa constatação. Ela faz parte de uma tradição oral, de um conhecimento que é experimental, existencial, que ocorreu tradicionalmente nos circos, sendo, neste universo, uma aprendizagem familiar. Mesmo nas escolas de teatro que ensinam clown, é um assunto pouco documentado em registros escritos. Mas esta realidade, com o interesse cada vez

---

[5] Além das pesquisas e workshops oferecidos pelo Lume, no momento em que este trabalho estava sendo finalizado, dentre os palhaços que entrevistamos, vários deles ministravam cursos de palhaço: o Teatro de Anônimo oferecia duas oficinas: *A nobre arte do palhaço*, com Márcio Libar e uma outra, com João Artigos, que utilizava o jongo; Alessandro Azevedo, o Charles; Márcio Ballas, o João Grandão; Silvia Leblon; Pepe Nuñez e Esio Magalhães, salvo engano, começaria a trabalhar com oficina de palhaço. Adelvane Néia, a Margarida, tinha toda uma seqüência de trabalho, partindo da iniciação e, depois, desenvolvendo o palhaço. Ana Elvira Wuo trabalhava também com formação. Gabriela Diamant dirigia um grupo, em São Paulo, trabalhando com clowns, quando a entrevistei, em 2002. Juliana Jardim trabalhava com o bufão.

maior a propósito do trabalho do clown e palhaço, parece estar começando a mudar. Trabalhamos com algumas informações publicadas a respeito, por exemplo, do trabalho na Escola de Jacques Lecoq, em *Le corps poétique* e a referência a respeito do próprio trabalho por nós pesquisado -do *Lume*-, na tese de Luís Otávio Burnier, seu fundador, na dissertação de Renato Ferracini, ator integrante do grupo desde 1993 e em artigos publicados na *Revista do Lume*. Teremos a oportunidade de "revelar" algo[6] do que até então era quase um segredo -a metodologia do retiro de clown do *Lume*-, de modo um pouco mais explícito, inclusive porque Ricardo Puccetti e Carlos Simioni não fizeram mais, nos últimos anos, esse trabalho de iniciação de clowns. Ricardo está experimentando uma metodologia com workshops de dez dias, como o que realizou no *Lume*, em fevereiro de 2003, com a presença de participantes de vários locais do Brasil e também de outros países.[7] Tal semi-inexistência de documentação escrita levou-nos a aprender como os palhaços tradicionalmente aprendem: assistindo às atuações e conversando com outros palhaços.

---

[6] Não pretendemos, de modo algum, explicitar todos os procedimentos metodológicos -nem consideramos possível tal objetivo-, mas abordaremos apenas alguns aspectos, tomados como relevantes para as nossas questões.

[7] Eis a sua divulgação:

Divulgação das inscrições para o workshop:

O CLOWN E A UTILIZAÇÃO CÔMICA DO CORPO / Ricardo Puccetti

No LUME o clown não é considerado um personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo. Portanto, todo clown é pessoal e único. Desta forma, através da metodologia desenvolvida aqui no LUME, este workshop possibilita que os aspirantes a clown entrem em contato com aspectos "ridículos e estúpidos" de sua pessoa, normalmente não expostos durante a vida cotidiana.

É um processo que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, que é particular e diferente para cada um; a descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a lógica de cada clown, ou seja, sua maneira de ação e reação frente ao mundo que o cerca.

A programação também inclui:

·elementos de treinamento técnico para o ator
·a utilização cômica do corpo;
·as dinâmicas físicas;
·os estados de espírito e sua corporeidade;
·trabalho com objetos;
·tempo e o ritmo;
·foco da ação;
·a dupla de clowns: a relação entre os parceiros;
·a construção da gague

Todos os tópicos serão abordados praticamente, através de exercícios desenvolvidos pelo próprio LUME e de outras diversas fontes. Consta também da programação a exposição comentada de material bibliográfico e videográfico sobre o clown.

Público alvo: atores e/ou pessoas com alguma experiência no trabalho de clown

Número de participantes: 14

Duração: 2 semanas, de segunda a sexta-feira, 4 horas/dia

Assim, se os clowns nos interessam enquanto uma política do exercício da alteridade, que pode nos ensinar a respeito dos processos de abertura de mundos possíveis, de criação de outras possibilidades de vida -do devir, da metamorfose, de outras lógicas, envolvendo relações inusitadas entre corpo e pensamento-, interessamo-nos também em demonstrar, descrever, sistematizar alguns aspectos do que consideramos um conhecimento, uma aprendizagem produzida no encontro com esses palhaços. Aprendizagem[8] que trata de uma diversidade de processos de produção de clowns, a partir de alguns traços: trata-se de uma relação vital, experimental; trata-se da produção de um corpo singular, o corpo daquele palhaço –produção que produz, por sua vez, o corpo do ator que faz o palhaço; corpo que ultrapassa os limites do organismo, ensinando-nos algo a respeito da pergunta de Espinosa *O que pode um corpo?* Corpo construído na experimentação, aberto para a alteridade, para o risco, para o imprevisto, para o jogo. Corpo que não tem sentido senão no contato com o outro: o público. Prontidão, estado de alerta, escuta com o corpo todo e, ao mesmo tempo, os palhaços nos trazem suas lógicas, possibilitando a abertura de mundos possíveis.

A multiplicidade de dimensões envolvidas em vários fragmentos históricos apresentados neste trabalho, não permite que eles sejam encaixados, como ilustração, em um tópico, ou dissecados por uma categoria analítica. A opção é de colocar o leitor entre os palhaços e quem sabe, apreender com eles algo que vai além do nosso próprio ponto de vista. Conforme dissemos, optamos por contagiar o leitor com elementos heterogêneos como: narrativas biográficas; relatos das circunstâncias de criação de algumas entradas; a iniciação na arte clownesca e os processos de construção do seu palhaço. Processos e criações abordados, tal como se deram para palhaços consagrados no século XX, como por exemplo, Grock e Charlie Rivel, e alguns palhaços contemporâneos, entrevistados por nós.

O mero contato com um palhaço pode ser uma escola, o que percebemos no contato com muitos dos que entrevistamos. O palhaço Xuxu, por exemplo, inspirou o trabalho de vários deles. Leo Bassi, mais recentemente, passou a ser uma fonte de inspiração para o trabalho de vários palhaços brasileiros. Procuramos apresentar uma certa variedade de processos de construção de clowns, e múltiplas vozes narrando-os, afirmando-os, mantendo certa polifonia. Lembramos que nosso objetivo não é fazer um levantamento histórico, ou estatístico, ou quantitativo, dos vários modos de se tornar palhaço. O que apresentamos

[8] Que pode contribuir para estudos futuros em torno de tais temáticas.

aqui, nesse sentido, é uma leitura parcial -por isso, é preciso deixar claro que vários trabalhos interessantes não foram mencionados, em alguns casos por desconhecimento da pesquisadora, que não está fazendo um mapeamento de palhaços brasileiros-, que não tem a pretensão de ser panorâmica, nem totalizante.

Todos esses elementos vão compondo nossa perspectiva de análise do palhaço e a abertura de mundos possíveis, a criação de outras possibilidades de vida.

## Alguns clowns históricos:

> O espectador é um amigo, mas os amigos precisam ser conquistados.
>
> (Popov)[9]

Antes de abordarmos trajetórias contemporâneas, veremos novamente alguns clowns históricos, interessados, dessa vez, nos processos de construção de seus palhaços.

Roberto Ruiz nos conta que, em 1978 começava a ser construído no Rio de Janeiro o Circo Nacional. Ao lado dele funcionaria a Escola de Circo. Na época, Luis Olimecha – ex-palhaço Pirolito, do circo Olimecha-, falando da formação na escola, disse que para palhaço não haveria curso específico. "Palhaço já nasce assim: não existe no mundo escola ou professor capaz de formá-lo. O que se pode ensinar é a pular e a cair, mas o resto fica por conta da vocação."[10]

Os velhos clowns dizem que a arte do clown não se aprende, afirma também Dominique Mauclair.[11] A acrobacia, a mímica, o malabarismo, o equilíbrio na corda bamba se aprende. Mas, para eles, ser clown seria uma espécie de dom divino.

Em *Fellini por Fellini*[12], encontramos o roteiro –depois modificado- com as palavras do clown Bario (1888-1974) para o filme *I clowns*, a propósito da importância de se criar uma escola para clowns, porque o mundo mudou e é preciso ensino, escolas. Ele gostaria de ensinar. Para que os jovens cheguem a ser verdadeiros clowns, é preciso "se

---

[9] Popov, *Ma vie de clown*, p. 26.
[10] Roberto Ruiz, *Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil*, p. 105.
[11] Dominique Mauclair, L'école ou la famille. In: FABBRI, J. e SALLÉE, A. (orgs.) *Clowns e Farceurs*. Paris, Bordas, 1982. pp. 140.
[12] Federico Fellini, *Fellini por Fellini*, p. 109.

acostumar a correr, trepar na corda, dar saltos. Em cada clown há um acrobata. Se não és um acrobata, não cais direito, e uma boa queda faz rir até hoje."[13]

Bario queria que a escola fosse do Estado, sem limite de idade, "que quando alguém tem vocação até aos quarenta pode começar, pode se tornar um clown. Até um engenheiro, por assim dizer, se tiver queda, pode ser clown, ou professores, médicos, advogados. Seriam ótimos." E para as crianças também. "Por que os pais querem que o filho seja um funcionário e não um clown? É um erro", diz Bario.

Voltando aos ensinamentos de Bario, tal escola ensinaria também a maquiagem, a qual, para ele, não deveria ser pouca, mas também não poderia ser muita, para não assustar as crianças. "Albert Fratellini fez chorar a tantas crianças com o seu trombone, com seus pés que acendiam e apagavam como vaga-lumes." [14]

Aproveitemos o momento para dizer algo mais a respeito do clown Bario. Os **Dario**, conforme Tristan Rémy, constituiam-se como exemplo de uma família de clowns estrangeira ao circo. Dario -irmão de Manrico Meschi, que adotou, posteriormente, o nome Bario-, era o filho primogênito de um pedreiro italiano, tendo nascido em 1880. Crescendo na pobreza, perambulando em busca de comida, encontrou-se com saltimbancos, com os quais se iniciou na acrobacia. Com quinze anos, Dario começou sua aprendizagem de clown, com o clown músico Gozzini. Com ele, aprendeu a tocar violão, xilofone e trombeta e, pouco tempo depois, os dois se apresentaram em vários circos. Com a falência do circo *Léonard*, ficaram desempregados e Gozzini desapareceu, levando a sanfona de Dario, seu único instrumento de trabalho.

Só e sem recursos, Dario procurou os irmãos Léonard, que estavam com o circo *Plège* e conseguiu convencê-los a aceitá-lo como aluno. Seis meses depois, apresentava-se como *auguste de soirée*. Não recebia nenhuma remuneração, apenas um litro de leite por dia e algumas batatas que acomodava como podia no seu trailer.[15]

Tristan Rémy, nos diz que, dessa época, que durou quatro anos, Dario manteve "uma amargura que dá uma expressão dolorosa a seus sorrisos, e supõe-se que o sentimento de tristeza que impregna algumas das suas expressões, carregue a marca indelével dos seus anos de miséria."[16]

---

[13] Ibid.
[14] Federico Fellini, *op. cit.*, p.109.
[15] Tristan Rémy, op. cit., p. 243.
[16] Ibid.

Trabalhou com vários circos no final do século, entrando para o circo Medrano em 1900. No ano seguinte partiu para a América do Sul, contratado por Frank Brown para uma turnê com o clown Ceratto[17]. Foi ao voltar para a Europa que tirou seu irmão Manrico da fábrica de macarrão onde trabalhava, levando-o para atuar com ele. Manrico adotará o nome de ***Bario***.

Incentivados pelo sucesso do trio Fratellini, Dario e Ceratto formaram um trio com Bario. Separando-se de Ceratto, formaram ainda outros trios, com **Félix Gontard**, **Coco** (Raoul Jouin) e com **Rhum** (Henri Sprocani).

Os **Dario-Bario**, chegaram a alcançar uma popularidade que se aproximava da alcançada pelos Fratellini, entre 1928 e 1948.[18] Bario teve três filhos, Nello, Henri e Freddy. Este último, morto com 70 anos, em julho de 1988, apresentado pelos jornais como "um dos últimos grandes augustos franceses."[19]

Segundo Tristan Rémy, a grande contribuição de Bario, em termos de inovação da arte clownesca, foi ter criado no circo, o tipo do *pochard*, o bêbado, produto essencialmente popular e urbano. Faltava ao circo, tendo conquistado a cidade, "um personagem citadino à sua medida. Os tipos populares profissionais não cristalizam a totalidade dos defeitos, dos pensamentos e da ironia dos seus concidadãos. O *pochard* é uma figura que reveste a máscara da embriaguez para expressar os desejos dos seus semelhantes. (...) [Bario] deu ao *pochard* um caráter, um comportamento, uma posição, um papel."[20] Rémy diz que se poderia dizer que Bario é um "bêbado arrependido", pois a embriaguez nunca intervém, não perturba o desenvolvimento da comédia clownesca.[21]

Bario, buscando ser coerente na construção de seu palhaço, criou sua fala, seus jargões, nos diálogos, escolhendo, na rua, "meia dúzia de frases feitas que exprimem, segundo a entonação, o senso comum em todas suas manifestações. Sublinham, quando necessário, as sortes e os infortúnios da sua situação."[22]

Mencionamos, em vários momentos, o **Trio Fratellini**, ou um de seus integrantes. Sintetizaremos aqui algumas informações a respeito do seu trabalho, pela importância que teve para o desenvolvimento da arte clownesca.

---

[17] Ibid, p. 244.
[18] Alfred Simon, *La planète des clowns*. p. 279.
[19] Ibid.
[20] Ibid., p. 267.
[21] Ibid., p. 270.
[22] Ibid., p. 271.

Sintetizaremos aqui algumas informações a respeito do seu trabalho, pela importância que teve para o desenvolvimento da arte clownesca.

Segundo Levy, o trio formou-se em 1909 e, em menos de dez anos, tornou-se uma lenda. Gerou enorme entusiasmo, durante mais de trinta anos. Todos iam ao *Medrano* ou ao *Cirque d'Hiver* para assisti-los. Considerado por Pierre Robert Lévy o maior trio clownesco da história do circo e foi, sem dúvida, o que conseguiu mais popularidade no plano internacional.[24] Tiveram enorme popularidade inclusive na Rússia.

O trio era composto por três dos quatro filhos de Gustave Fratellini: François (1879-1951), Paul (1877-1940) e Albert (1885-1961). com a morte de Paul, um clown chamado Ilès o substituiu, mas, conforme Rémy, ficava um vazio. Ele era o animador e o cabeça da equipe.[25] Depois da morte de Ilès, em 1945, Balazy ocupa seu lugar. Eles continuam sendo adorados pelo público.

Trabalhavam com música, tocando vários instrumentos, acrobacia, com pantomimas, readaptando temas clássicos. Retomavam temas de várias entradas de seus predecessores, adaptando-os à sua própria natureza, criando o seu modo de executá-las, o seu estilo. Eram também excelentes mímicos, diz Levy. Eles remodelavam sempre suas entradas em função das reações do público, renovavam alguns aspectos e criavam um repertório amplo e variado. Em 1924, o cronista Legrand-Chabrier escreveu que eles inventavam cotidianamente, mas eles transpunham tudo no sentido clássico e não no sentido da atualidade, sem se deixar prender pelas "aparências efêmeras".[26] Por outro lado, vemos que parodiavam, por exemplo, vedetes do seu tempo, como Edith Piaf. Pierre Bost escreveu mais tarde a respeito de como utilizaram-se de outros recursos, como a dança, iluminação etc, para representar algumas pantomimas suntuosas. Construíram um grande repertório.

François era o clown branco. Além do figurino de lantejoula, também usava um casaco negro, uma cartola, luvas brancas e geralmente falava pouco. Não se parecia com o clown dominador e peremptório que reinara durante meio-secúlo. Paul usava uma roupa "bem burguesa", um colete e uma calça. Era a medida padrão da banalidade. Chamavam-no de "notário". Os melhores costureiros trabalhavam para eles, diz Levy. "François era a intuição, a sabedoria, a razão e o bom senso. Albert, ele era o elefante na loja de porcelana.

---

[24] Pierre Robert Levy et Michel Serrault, *Les Fratellini: trois clowns légendaires*, pp. 19-20.
[25] Ibid., *p.* 106.
[26] Ibid., p. 72.

Semeava o pânico, impedindo os dois outros de trabalhar..."

Albert é apontado como o criador da máscara do augusto. Michel Serrault os assistiu ainda quando criança, com uns 6 anos de idade. Eram herdeiros diretos da *Commedia dell'Arte*, diz ele. "Eu me lembro de um encontro com Albert Fratellini, com a máscara mais carregada, tão maquiado, com relação aos dois outros que era difícil reconhecê-lo "em civil". Sofria um pouco no momento de sua glória, que era real e internacional, da pouca atenção que recebia nos lugares públicos, pois reconhecia-se imediatamente Paul e François, e somente algum tempo depois o rosto de Albert, habitualmente coberto de pó, de vermelho e de acessórios. É ele que se travestia de mulher, com pelos enormes nas pernas, que exagerava tanto que não se podia não rir de seu personagem. Ele me disse um dia: 'Outros tentam imitar-me maquiando-se exageradamente. Eles acham que é meu nariz vermelho, que é minha peruca que gira, meus pelos nas pernas que fazem rir. Eles não entendem que o que eu exprimo vem daqui...' E ele mostra seu **coração** e suas **tripas** com o punho. Tal era o segredo de Albert Fratellini."[27]

Henry Thétard lhes consagrou um livro, publicado como o terceiro volume de sua *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, publicada em 1947. Segundo ele, "a atuação de Paul era mais para dentro, feita de expressões misteriosas, de gestos solenes, sorrisos satisfeitos, de indignações mudas. Ele representava o pequeno burguês irremediavelmente convencido de sua superioridade e, com isso, sempre pronto para cometer uma canalhice quando acredita não arriscar nada. Deixa a Albert o papel clássico do augusto, do bobo que é o saco de pancada do clown. Era o intermediário entre os dois, ora o aliado do primeiro, ora do segundo, e os traía freqüentemente, cada um em sua vez. A intriga se estabelecia, portanto, entre François, Paul e o Monsieur Loyal quando surgia, com Albert, 'a irrupção da extravagância na vida, do demente na fantasia, do inconsciente e do frenético. Ele conseguia isso pela repetição, aumulação dos acessórios, o exagero do detalhe, tudo dentro da tradição da pantomima inglesa.'[28] É verdade que a chegada desse estranho desmancha-prazeres tinha como abalar a atuação medida de seus parceiros. Sobrancelhas quadradas como janelas cercavam de branco seus pequenos olhos e, sob o enorme nariz vermelho, sua boca elástica corria alegremente de uma orelha para outra. O movimento brusco de seus

[27] Michel Serrault et Pierre Robert Levy, *Les Fratellini: trois clowns légendaires.* pp. 11-12.
[28] Tristan Rémy, Les clowns. Citado por Henri Thétard, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, tomo III; *apud* LEVY, P. R. et SERRAULT, *M. op. cit.*, pp. 22..

sapatos gigantes, seus pequenos gritos estridentes, sua peruca ouriçada ou giratória, eis que parecia enunciar uma série de catástrofes."[29]

**Grock, um possível emancipador do augusto, ou o criador de algo novo -síntese do augusto e do clown original[30]:**

Deixemos Bario e vejamos como alguém que, como ele, sem pertencer a uma família circense, conseguiu, nascido em 1880, em uma pequena cidade na Suíça, chegar a ser considerado o "rei dos clowns": Karl Adrien Wettach, o clown Grock. Grock construiu-se como clown durante toda sua vida, à revelia do que pudesse parecer seu destino.

Grock pode ser considerado como o emancipador do augusto, segundo Pierre Robert Levy. Nesse sentido, podemos pensar nele como um dos que **abriu o caminho - no início do século XX, no contexto dos palhaços europeus da época-, para os palhaços contemporâneos, enquanto criações a partir do augusto**. Ou excêntrico, como também é chamado. Escapou também ao modelo de espetáculo de clown comum na época, na Europa, criando um espetáculo que chegou a uma hora de duração.

O augusto criado por Grock já não está preso à imagem do augusto imbecil. Sabemos que, na origem do circo moderno, o clown estava só no picadeiro e, segundo as leis do Estado, quase não podia falar. O augusto, surgido por volta de 1864, com o direito à conversa, se tornou o único imbecil da arte clownesca. Meio século mais tarde, Grock levará o augusto à quebra dessa situação, com um augusto astuto e sutil, capaz de tornar-se o único dono do terreno. É por isso, segundo Levy, que Tristan Rémy, ""o incomparável historiador da saga clownesca', pergunta-se se Grock, apesar da roupa tradicional de augusto, não representaria uma certa síntese desse augusto e do clown original."[31] Grock contribuiu para criar a possibilidade de um palhaço atuar sozinho em um espetáculo de uma hora, não mais em entradas curtas, como costumavam atuar na época, os palhaços europeus.

Os Wettach oscilavam, de geração em geração, entre pastores e camponeses. Seu pai, que era também relojoeiro e ginasta, tinha a nostalgia do circo. Grávida, poucos meses antes de Grock nascer, sua mãe descobriu que seu pai iria se apresentar no circo e o flagrou

[29] Henri Thétard, *op. cit.*, *apud* LEVY, P. R. et SERRAULT, M, *op. cit.*, pp. 21-22.
[30] Essa segunda hipótese é de Tristan Rémy, conforme Pierre Robert Levy.
[31] Diercksen, *op. cit.*, p. 198.

como um dos "diabos voadores", grupo de quatro trapezistas, vestidos de malha vermelha.[32]

Sua família levou uma vida muito pobre, mudando inúmeras vezes de cidade, buscando trabalho, tentando superar falências... Com 7 anos de idade –morando em Roches- viu pela primeira vez um circo ambulante e ficou fascinado com a visão da tenda semi-erguida e de carros com janelinhas protegidas por cortinas. Naquele dia, os meninos na escola só pensavam no mundo maravilhoso que o circo evocara. Terminada a aula, ao meio-dia, ele correu para a praça do mercado, onde ele estava instalado.

À noite, na frente da entrada do circo, a trupe se apresentou aos moradores reunidos. Que visão! - diz Grock- os acrobatas, "finos como fios", saltando e crianças vestidas de azul, distribuindo beijos ao público. A seguir, foi "a vez de um homem gigantesco, com o rosto branco de giz, com um enorme nariz vermelho. Seus olhos circulados de pintura negra estavam rodeados por cílios imensos. Fazia caretas bem engraçadas e batia com as pálpebras de modo surpreendente."[33]

Voltando da escola, na manhã seguinte, viu seu pai sentado num café com um homem cuja voz não lhe era estranha. Seu pai lhe apresentou Wetzel, o clown da noite anterior. Era cunhado do diretor do circo onde seu pai apresentara-se, por pouco tempo, como um diabo vermelho.

No dia seguinte, o circo foi embora e Adrien não prestou atenção em nada, apenas brincou de clown. Ele vira o suficiente pelo buraco da lona para se encantar –e aprender algo. Atrás da casa construiu uma pequena tenda, com retalhos de pano, o que não foi nada fácil. Pintou o rosto com giz colorido e, com seus colegas de espectadores, tentou fazê-los rir com caretas. Executou complicados saltos, vestido com uma roupa confeccionada com um velho saco. Fez sucesso com seu público, recebendo os primeiros aplausos de sua carreira.[34]

Este menino, com 7, 8 anos de idade, exercitou sozinho, em casa, o aprendizado de tudo que viu, pelo pequeno buraco da lona, os artistas fazerem no circo: parada de mão, contorcionismo, malabarismo com bolas e garrafas...

---

[32] Grock, *op. cit.*, pp. 14-16.
[33] Ibid., p. 19.
[34] Ibid., p. 21.

O próximo encontro importante para seu aprendizado ocorreu ao chegarem na pequena cidade suíça de Bienne[35], pouco antes do carnaval, com as barracas de feira apertando-se na praça do mercado. Visitou todas as barracas onde se exibiam clowns e acrobatas. Viu um clown tocando xilofone, feito com garrafas contendo mais ou menos água -instrumento incomum na época. Chegou em casa e fez um para si. Seu pai, que o observava, talhou dois martelos de madeira para ele tocar, no lugar das colheres de chá que estava usando. Este foi seu primeiro instrumento excêntrico.

Moraram durante dois anos em Bienne e foi onde se iniciou como artista, com uns 13 anos de idade. Havia um piano onde ele e sua irmã aprendiam música. Ele estudou também violino. Em menos de um ano, começaram a apresentar pequenos concertos aos clientes, ela ao piano e ele tocando seu xilofone e violino. Assim Adrien foi se tornando artista, aprendendo em muitas ocasiões com algo que observara uma única vez, quase que sozinho, tomando a iniciativa e fazendo. Mas seu pai também o ajudava, da forma como podia.[36]

Criou uma rotina de treinamento, com uma disciplina de fazer inveja: De manhã ia à escola, à tarde fazia os deveres escolares e se exercitava com todos os seus instrumentos musicais –ver nota 3- e treinava ardorosamente para fazer o "homem borracha". Ele se contorcia tanto, que às vezes tinha dificuldade de recolocar seus membros na posição natural. Treinava equilíbrio com as mãos e na corda esticada. Havia também, para o enriquecimento de sua formação, a possibilidade, no inverno, quando o circo Wetzel voltava àquela região, de observar o trabalho dos artistas.

Voltemos a fevereiro de 1893, carnaval em Bienne. Chegaram as barracas de todos os lugares. Adrien viu uma grande tenda, já no primeiro dia da feira. Ao longe, na estrada, caminhavam mulheres e moças com roupa azul e um clown tocando trompete –que reconheceu novamente pela voz: Franz Wetzel, o primeiro clown que vira, há cinco anos. Adrien assistiu à sua apresentação e o admirou muito. Wetzel visitou sua família à noite e

---

[35] Muitas coisas se passaram, a família em situação financeira terrível, Adrien trabalhando também. Depois, em Bienne, seu pai foi gerenciar o restaurante *Paradisli*, que não tardou em falir (segundo Grock, seu pai tinha o hábito de não cobrar das pessoas com quem simpatizava). Ele diz que não sabe mais se precisou ir a Bienne para tornar-se Grock ou se se tornou Grock por ter estado em Bienne.

[36] Às vezes até sem poder, como quando Adrien lhe mostrou um catálogo de inúmeros instrumentos musicais –sem esperar poder comprá-los, apenas por curiosidade- e o pai lhe disse para escolher alguns, não tão caros. Se ele continuasse os estudos escolares, o estudo do piano, do violino e fosse aprendendo a tocar cada um desses instrumentos, compraria um novo quando o anterior já estivesse estudado a fundo. Em seis meses tinha todos seus instrumentos, xilofone, harpa, flauta, chapéu chinês. Custaram uma pequena fortuna na época e mais ainda para eles.

convidou-o para assistir ao treinamento no dia seguinte e mostrar seus talentos. Chegando lá, o pianista tinha ido embora e Adrien –com 13 anos, na época- substituiu-o, por três dias, até encontrarem outro pianista.

Ocorreu então um acontecimento que Grock diz ter sido decisivo para sua formação. Ao partir, o circo Wetzel deixou seus acessórios guardados com eles. Na noite seguinte, Adrien pegou uma vela e, com uma ferramenta, deslocou, com cuidado, uma tábua da tampa de uma das caixas e foi tateando com a mão na escuridão misteriosa. Tocou alguma coisa, um objeto de forma redonda, que ele tirou com precaução. Tratava-se de um chapéu pontudo e dourado, com um pompom na extremidade, que ele provou imediatamente. Continuou sua busca, só encontrando perucas. De todos os tamanhos e cores. A caixa parecia conter apenas isso, quando, inesperadamente, seus dedos encontraram um tecido que ele puxou devagar, com cuidado e pôs os olhos no mais maravilhoso traje de clown que tinha visto. Isso bastava, diz ele. Juntou algumas perucas, vestiu o conjunto na frente do seu pequeno espelho. Com cada peruca, esforçava-se por compor um novo rosto e ficava orgulhoso com o resultado.[37]

Quando o *Paradisli* foi à falência, mudaram-se para um vilarejo chamado Villeret, onde seu pai administrou um pequeno albergue, *Hôtel du Cerf.* Ali se apresentou e fez o primeiro cartaz com seu nome, anunciando:

*Grand concert de variétés*
*à l'Hôtel du cerf.*
*Participation du musicien et artiste bien connu*
*Wettach Junior*

Colou quatro desses na vila e ficou indo e vindo pelos locais onde estavam, para admirá-los.

Entre os cerca de vinte espectadores, estava um amigo de seu pai e proprietário de um café no Locle, que lhe propôs que se apresentasse duas ou três noites lá, com sua irmã ao piano. Foi seu primeiro contrato. Fizeram sucesso, ganhando 250 francos, que puderam ressarcir seu pai pela compra dos seus instrumentos musicais, num momento de dificuldades financeiras. Isso ocorreu, conforme Diercksen,[38] em 12 de março de 1895 – data simbólica que marca o início de sua carreira e será ainda no Locle que Grock celebrará

[37] Ibid., p. 41.
[38] Diercksen, *op. cit.*, p. 36.

seu jubileu, 50 anos depois. Animado por esse sucesso, devido em grande parte, ao fato de serem crianças, fez uma pequena turnê com sua irmã Jeanne, apresentando danças, cantos e músicas. Fracasso total. E a família inteira rejeitou-os, considerando Adrien uma vergonha. Uma de suas tias chegou a predizer que ele terminaria no cadafalso.[39]

A família de Adrien viveu outros transtornos,[40] e ele experimentou momentos em que esteve muito próximo da miséria. Era uma vida com as dificuldades de um jovem que queria ser artista, tendo nascido em uma região rural da Suíça, no século XIX, em uma família pobre, que não era de artistas. Adrien travou uma intensa batalha para escapar do que talvez pudesse ser considerado seu destino, caso não seguisse os caminhos trilhados por seus ancestrais – trabalhar no campo, ou como relojoeiro: a "marginalidade". Parece que ele tentou desesperadamente criar um modo de existência outro, que não o levasse a uma vida ordinária, mas vivendo do seu trabalho como artista. O pai lhe deu algum incentivo nessa luta. Mas Adrien enfrentou dificuldades que o levaram à vizinhança com a "delinqüência". Seria preciso uma ruptura com a miséria, ou a criação de algo novo. Mas como?

Em Budapeste,[41] trabalhando como músico, conheceu o clown Massimo Spitz, que o contratou para substituir seu parceiro. Foi seu primeiro contrato em um verdadeiro circo, o *Ratay*. Adrien acrescentou saltos piruetas às entradas e saídas para seus números musicais. Fez sucesso. Seu pai assistiu à sua apresentação. Mas o circo fechou suas portas no inverno.[42] Terminado o inverno, reencontrou Spitz em Budapeste e saíram em turnê, com o circo *Ratay*. Apresentavam-se como os "Alfredianos".[43]

Trabalhou, a seguir, com Spitz e sua namorada, Charlotte, no circo *Leo*. Após a falência deste, os três trabalharão no circo *Moïse* –um circo de liliputianos, sendo ele,

---

[39] Grock, *op. cit.*, p. 44. Em maio, fizera um número de funâmbulo, atravessando a *Place du Marché Neuf*, na altura do terceiro andar em um fio ligando o hotel *Schweizer Hof* e o café *Jura*, em Bienne.

[40] Nova falência paterna. Seu pai foi trabalhar em uma fábrica e ele foi também como aprendiz, mas só agüentou seis semanas. Durante dois anos viveu com muita dificuldade, mudando de um lugar a outro, chegando a ser preso como cúmplice de roubo de camisetas em uma loja. Era amigo de um jovem acrobata, conta Grock, que descobriu tratar-se de um cleptomaníaco. Tinha decidido afastar-se dele ao perceber isso, mas esse "ser enigmático" exercia tal fascínio sobre ele que não conseguiu. Tristan Rémy coloca em dúvida essa versão de Grock, apresentando a de W. Disher, em *Clowns and Pantomimes*, como uma outra possibilidade de ser a verdadeira, mas sem decidir entre elas. (Rémy, *op.cit.*, p. 389) De seus parentes indignados, Grock ouviu o conselho de colocar uma pedra no pescoço e jogar-se no lago.

[41] Adrien conseguiu um trabalho de preceptor, ensinando francês aos filhos de um barão, na Transilvânia, onde permanece dois anos. Quer voltar aos palcos.

[42] Nesse ínterim, ele inventou um novo tipo de trabalho: visitava castelos, de cidade em cidade, consertando pianos. Inventar, aliás, é um dos grandes trunfos do Grock e dos grandes palhaços.

[43] Grock, *op. cit.*, p. 53.

Charlotte e Spitz, os únicos seres de tamanho comum. Spitz e Charlotte se casaram e formaram uma dupla, assinando um contrato com o circo Moïse, passando a perna em Grock -o que o entristeceu tanto que ele ficou doente, mudando de cor, tornando-se todo amarelo (com icterícia). Quando conseguiu levantar-se da cama, vai ao circo e, terminado o espetáculo, encontrou os colegas atrás das cortinas, quando um clown cuspiu-lhe no rosto. Ao reclamar, ele lhe disse que era o único meio de fazer o amarelo desaparecer. E funcionou: no dia seguinte voltou à cor normal.[44] Aqui no Brasil, costumamos associar a icterícia à doença de criança, mas um outro suíço associou-a à queda de vacas. Ele me disse que, quando era pequeno e passeava junto com seu pai pelas montanhas, este lhe contou que uma vez caiu uma vaca bem em cima do carro de um amigo dele. Nada aconteceu ao amigo, a não ser que ficou todinho amarelo, com icterícia, de susto.

Trabalhou no circo *Bureau*, em Lyon e, em seguida, viajou com o circo *Barracetta*. Conseguiu, por intermédio da filha do clown Wetzel[45], um emprego de caixa no Circo Nacional Suíço. Schmidt, o diretor do circo, convidou-o para montar um número musical, com violino. Convidou para parceiro Marius Galante[46], conhecido como Brick. Este chegou em 29 de setembro de 1903. Era um homem jovem, da idade de Adrien, "atlético, maravilhoso como 'carregador' e violonista. Antes de fazer seu serviço militar, participara de um número acrobático-musical com um espanhol chamado Pedro, sob os pseudônimos de **Brick e Brock**." Galante guardava esse nome e Adrien não sabia que nome colocar. Queria manter o som "rock" e ficou tentando nomes com todas as letras: Drock, Crock, Frock, até que... **Grock**!

Assim nasceu **Grock**, em 1 de outubro de 1903, em Nimes.

**Brick e Grock** ficaram com Schmidt até outubro de 1904, viajando por toda a Europa. De volta a Genebra, ele vendeu o circo. Eles procuraram aprimorar sua apresentação, buscando renovar o figurino e melhorar os instrumentos.[47]

No circo *Bureau*, em Lyon, logo depois da estréia, foi procurado por um

---

[44] Ibid, p. 59.

[45] A qual estava noiva de um artista do Circo Nacional Suíço.

[46] Jenny e seu marido aconselharam-no a procurar como parceiro um artista que já havia trabalhado no Circo Nacional, mas que havia se separado de seu parceiro para fazer o serviço militar -já terminado.

[47] Segundo Grock (*op. cit.*, p. 69), seu número ganhou a reputação de ser o melhor no gênero. Pierre Robert Levy (LEVY, 1999, pp. 197-201) diz que, após 3 anos, seu número de burlescos musicais não deixou grandes lembranças. Tristan Rémy (*Les clowns*, p. 391) diz que, segundo pessoas que assistiram ao número de cômico musical apresentado então por Brick e Grock, a atração não era nada brilhante e a dupla deixava o picadeiro na indiferença geral.

representante do circo *Medrano*, de Paris. Nesse momento já fizeram seu primeiro contrato com um dos primeiros circos de uma capital européia, onde se apresentaram em dezembro de 1904. Brick era único, diz Grock. Fizeram sucesso; dois anos de turnê por Paris, Bélgica, Tunísia, Itália e Espanha.

O encontro com **Antonet**:

Em fevereiro de 1906, Brick e Grock apresentaram-se em Buenos Aires, no teatro Saint Martin, transformado em circo. Ali Grock conheceu **Antonet**, o melhor clown de então, o primeiro clown de Paris.[48]

Havia duas duplas de clowns engajadas no circo *Saint Martin*: **Palisse** e **Cerato**, e **Antonet** e **Walter**. A primeira dupla, de renome mundial, apresentava-se na primeira parte do programa e Cerato foi uma revelação para Grock. Mas, ao ver Antonet e Walter, ficou profundamente impressionado. Havia uma **precisão** extraordinária no número, que denotava uma vida de treinamento e trabalho intensos.

Grock foi ao camarim de Antonet e pediu a ele para ser augusto entre os números - *augusto de soirée*- no circo *Saint-Martin*. Apresentou-se como um augusto músico, tocando a cada entrada um instrumento diferente e fazendo piruetas e cabriolas. Fez sucesso e Antonet abordou- o, dizendo nunca ter visto um augusto músico e considerar tal iniciativa uma boa idéia. Grock lhe contou que tocava violino, clarinete, bandolim, xilofone, piano, guitarra, flauta e concertina- o instrumento mais difícil de manejar, segundo Grock. Dias depois, Antonet convidou-o para trabalhar com ele, no futuro, depois que cumprisse todos os contratos junto com Little Walter.

Logo Brick e Grock brigaram e ele voltou para a Europa. Trabalhou só, como augusto, em vários circos da Europa e, finalmente, foi trabalhar com Antonet.

Umberto Guillaume era seu nome, descendente de uma ilustre família de clowns italianos. O dia em que conheceu Antonet foi, sem dúvida, o mais importante de sua vida, diz Grock.[49] **Foi uma escola para ele**. Antonet não conhecia a fadiga. Só paravam de

---

[48] Aqui um breve parênteses para registrar que Tristan Rémy (*op. cit.*, p. 392) conta que eles se conheceram no navio em que Grock voltava da América do Sul, mas *Ma vie de clown* –livro que utilizamos como referência, em termos de autobiografia- é posterior à sua primeira biografia: *Grock raconté par Grock*, edição Victor Attinger, 1931 –que é edição desta obra utilizada por Rémy (Ibid, p. 385, nota de rodapé 1). Ele também se refere, às vezes, a *Clowns and Pantomimes*, de Disher (Disher, M. W. *Clowns and Pantomimes*. London, Constable, 1925).

[49] Grock, op. cit., p. 80.

trabalhar para comer rapidamente e para que ele cumprisse seus deveres no circo. Dormiam seis horas. Foi com ele que Grock **aprendeu a precisão**. Nada era deixado ao acaso.

Era chegada a hora de criar um "**tipo pessoal**". Experimentou roupas, mas nada o agradou muito, até que encontrou em um brechó a roupa que conhecemos, ou seja, –calça xadrez bem larga, casaco xadrez também grande, de outro padrão e de cor verde. Quanto ao penteado, o que melhor lhe pareceu foi uma "calota" lisa que cobria seus cabelos, fazendo-o parecer careca. **Era um conjunto novo para um clown.**

Quando Antonet precisava ausentar-se, **Grock ia ao circo estudar o trabalho de Little Walter.** Evidentemente não pretendia copiá-lo, diz Grock, mas é sempre útil seguir os bons exemplos.[50] Ao mesmo tempo em que fala em criar um tipo pessoal, fala do "exemplo a ser seguido". Sabemos que copiou Little Walter. Tristan Rémy critica Grock por não ter apresentado em seu livro de memórias -totalmente controlado por ele; quando não escrito, foi por ele ditado– uma contribuição ao conhecimento da arte clownesca, pois em vez de tratar do clown Grock, o livro trata mais das anedotas de sua vida. Diz também que devemos manter certa reserva frente às suas informações; por exemplo, quando substituiu Little Walter, ao lado de Antonet, Grock teria copiado magistralmente tudo que Little Walter fazia e não disse uma palavra sobre isso no livro.[51] Como vimos, no livro por nós utilizado ele diz que ia assistir Walter, para seguir os bons exemplos.

A respeito de Little Walter, Tristan Rémy diz que foi o **primeiro augusto a ser notado por sua originalidade independentemente do clown.** Nasceu em Liège, na Bélgica, em 1879, numa família de cavaleiros e iniciou seu trabalho no circo como acrobata.

Little Walter afirmava que teve a revelação do seu personagem quando interpretava, numa pantomima em Londres, o papel de um filhinho de papai ignorante enviado para a Índia como embaixador.[52] O augusto de Little Walter, empolado e pretensioso, era o oposto de Chocolat, que era submisso. Ele mudou também a roupa inicial do augusto, o traje a

---

[50] Ibid., p. 78.

[51] Rémy, op. cit., pp. 392-393. Tristan Rémy refere-se ao primeiro de seus 3 livros de memória: *Grock raconté par Grock*, ditado ao escritor suíço Edouard Behrens; livro datado de 1931. O segundo *Sans Blague*, foi escrito por Grock e corrigido pelo cunhado Georges Bessire, professor de francês. Nesse livro ele procura reagir aos ataques que recebeu, conforme nos conta Laurent Diercksen, em *Grock: un destin hors norme*, uma biografia e álbum de fotos, de 1999. O terceiro é *Ma vie de clown*, memória ditada a Ernst Konstantin (conforme Diercksen, p. 133) Foi editada em 1957, Paris, Edition Pierre Horey. E depois, em 1960, pela Hachette. Trabalhamos com este último.

[52] Ibid., p. 144.

rigor, que ele substituiu por uma roupa mais "casual", menos formal. Adotou o tecido xadrez e lançou modelos diferentes de roupas. Por exemplo: uma "calça cruzada", que dava a ilusão de pernas trançadas; uma calça com fundilho caído até o joelho, a camisa com mangas intermináveis, sapatos com pregos na sola enorme.[53]

"Graças a Walter, os augustos passaram a compor um traje que fosse para eles como que o cenário das suas ações, o quadro de sua personalidade."[54] Entre tais augustos, Rémy menciona Alex, Ceratto, Rhum e Porto. Suas ações passaram a ser referência para os augustos, de modo que se dizia, por exemplo, ter as calças à *la Walter*, os sapatos à *la* Walter. Segundo Rémy, nem se importava com os seus numerosos imitadores, pois sempre inventava coisas novas.

Uma interessante anedota a respeito de Little Walter é que usava diamantes incrustados nos dentes, era amigo pessoal do rei de Portugal, recebendo honras militares dos guardas do palácio, ao atravessar seus portões. Primeiro cômico em Lisboa, ele tinha sido reverenciado como uma majestade. Foi, entre outras coisas, diretor de circos e gerente de negócios industriais na América do Sul. Sempre segundo Rémy, amargurado pela perda da fama, voltou a Portugal, onde ganhou o primeiro prêmio da loteria nacional e comprou um circo ambulante.

Voltando a Grock, utilizamo-nos, para nosso trabalho, do último livro de memórias de Grock –ver nota de rodapé 31-, cujo tom não difere muito do utilizado por ele no primeiro: ou seja, conta proezas, sem preocupação em detalhar como criou seu clown, ou em oferecer informações que ampliem consideravelmente o conhecimento da arte clownesca de sua época –apesar de ter acrescentado aos livros anteriores, ao que parece, algumas informações a respeito da criação de seus números, por exemplo. O modo como as proezas são contadas parece ser um pouco fantasioso. Mas **há alguma coisa ali**. No começo eu não percebi. Só fiquei mesmo incomodada com um livro no qual eu esperava encontrar aulas de como se construiu esse fabuloso clown. Depois, relendo e escrevendo a partir dessa biografia apresentada por ele, fui observando, nesse livro que me parecera vazio, alguns momentos de encontro com a magia do clown e do circo –como sua busca tátil na caixa de acessórios do circo, seu fascínio diante da roupa que encontra, seu contato com o primeiro clown. Seu encanto com o xilofone. Dentre uma luta desesperada pela

[53] Ibid., p. 149.
[54] Ibid., p. 150.

sobrevivência mais elementar e uma descrição de proezas, escapa um menino encantado com o mundo mágico do clown. Passei a ver também no contador de proezas a manifestação, entre outras coisas, de um menino que brinca com a gente, que brinca até de inventar uma vida. Há também um aspecto vaidoso. Adrien, aos 29 anos de idade, gastava todo dinheiro que ganhava na produção de uma imagem rica e respeitável.[55] Mas se acompanharmos um pouco a respeito dos modos de outros clowns da época que se tornaram famosos, podemos encontrar também em vários deles uma postura semelhante. Tal atitude pode ser vista como um lado empresarial, de marketing pessoal, como analisa Diercksen. Mas há também uma grande vaidade. Vaidade, aliás, elevada a um patamar sublime com o palhaço Xuxu: ***Eu tô bonito?*** Começamos a ver, nessa construção do seu livro, nos aspectos selecionados para apresentar ao público o que teria sido a sua vida, o clown Grock. **É também, sob este aspecto, o clown contando a história do clown: uma grande exposição de seus aspectos ridículos, entre eles, a vaidade humana.**

Diercksen diz que Grock foi um precursor em marketing clownesco. "Adrien vai aos poucos se distanciando do clown para melhor dirigi-lo, aperfeiçoá-lo e promovê-lo. Grock torna-se a alegoria de sua aspiração profunda 'ser artista, ser dono de sua vontade, elevar-se acima de tudo que é pequeno, mesquinho, repugnante. Transpô-lo ao grandioso, ao extraordinário.'... Adrien: menino sonhador e vulnerável... Grock: artista carismático, superdotado, hiperativo... Wettach: homem de negócios intransigente, implacável... Três identidades, três funcionamentos bem diferentes, uma para estimular a outra, a terceira para proteger as duas outras... Três perfis que precisam ser dissociados para serem compreendidos – e não será fácil!..."[56] Para Diercksen[57] Adrien era um homem ordinário, Grock, música e fantasia e, entre os dois, Monsieur Wettach, para os diretores e notáveis, inflexível. Mas também, Grock, a estrela mundialmente aclamada, Monsieur Wettach, o sério, que procura a respeitabilidade que faltaria ao clown, num mundo em que não se levava a sério "fazer o clown" e Adrien, a criança incontrolável, causadora de inúmeros acidentes de trânsito devido a sua paixão pela velocidade, de natureza simples e confiante.[58]

---

[55] Em 1909, grande amante de automóveis, compra seu primeiro carro, um *Grégoire*, com o qual desfila em frente às janelas dos diretores. Argumento publicitário eficaz na época, diz Diercksen. (Como essa cena clownesca lembra aspectos do cotidiano brasileiro!)
[56] Diercksen, *op. cit.*, p. 41.
[57] Ibid., p. 8.
[58] Ibid., pp. 141-142.

Ao perceber esses **três funcionamentos** em Adrien, Diercksen entende-os como identidades separadas. Mas também podemos pensar nos **mundos que coexistem em nós**, nos **vários eus que nos povoam** e que surgem em nós nos processos de subjetivação, nos vários lugares que ocupamos, como por exemplo, o artista, o filho, o padrasto, o marido de Inês, o amante de carros e de velocidade, o empresário... E nas várias linhas que constituímos nesses processos. Linhas nem sempre tão distintas, separadas, como, por exemplo, ao pensarmos nessa estratégia de exibir-se, dirigindo um carro caríssimo, para que os diretores vejam, quem passeia? Grock? Adrien? Wettach?

Existe um dado interessante –e, por vezes, assustador-, a respeito do funcionamento das duplas na época do circo moderno, do início do século XX. **As duplas funcionavam com o clown (branco) mandando e o augusto obedecendo, dentro e fora do picadeiro**. (A dupla **Foottit e Chocolat** poderia ser vista quase que como uma caricatura de tal relação.) Antonet era o chefe e não gostava de mudanças. Não admitia que nada mudasse em suas gags, impondo a Grock a roupa, a maquiagem, o texto e a mímica de seu ex-parceiro.[59] Como ele era o primeiro clown de Paris, na época, o poder exercido por ele sobre o augusto seria inquestionável.

Não sabemos exatamente quando e como Grock foi conseguindo libertar-se da exigência de Antonet de que copiasse Little Walter, de como foi criando e impondo seu estilo. Indícios seguidos por mim, para tentar descobrir esse período, foram fotos que constam do livro de Diercksen: *Grock un destin hors norme* (*Grock: um destino fora da norma*). Encontra-se ali uma foto de Little Walter e uma outra de Grock, lado a lado, vestindo uma roupa idêntica, assim como cabelo, luvas, chapéu e trejeitos –muito diferentes da que usaria depois. Lembremos que Tristan Rémy afirmara que, embora Grock não falasse disso no seu primeiro livro de memórias, a iconografia não deixava dúvidas do quanto, no início, imitou perfeitamente Little Walter.[60]

Apresentaram a paródia, no piano e violino, de "Kubelick e Rubinstein" -entrada que Antonet apresentava com Walter- e fizeram grande sucesso, com a crônica salientando a interpretação do novo parceiro.[61] Aos poucos, Grock foi ganhando a simpatia do público. Vemos um cartaz de publicidade, de 1908, com Antonet e Grock; este veste a calça, camisa e casaca como a de Walter, só que com um pouco mais de elegância na postura. Numa foto

[59] Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 392.
[60] Ibid., pp. 392-3.
[61] Diercksen, *op. cit.*, p. 43.

na sala de descanso do circo Medrano, datada de 1909, ao lado de Antonet, já apareceu vestido de Grock, como o conhecemos, com seu grande casaco xadrez.

Quanto ao seu **figurino**, sabemos que não usava roupas extravagantes. Foram duas até o final de sua carreira: entrava sempre com o ar beato e satisfeito, flutuando dentro de um vasto casaco xadrez e o crânio coberto com uma simples calota de pano. Voltava depois com o "traje de gala" do concertista, um fraque, apertado, roupa tradicional do augusto de circo.[62] Conforme Diercksen[63], adotou, desde 1913, definitivamente, esses dois modelos de figurino, variando apenas as formas e os tecidos.

Ele e Antonet começaram em Marseille, em 1907. Depois partiram em turnê, para a Espanha –a pátria dos clowns, segundo Grock. A primeira exibição deles foi em Barcelona, onde ficaram seis meses. Grock conquistou o público, com seu augusto que escapava do augusto de então, sendo menos "idiota", mais humano e enriquecido de uma nova dimensão poética. Seu figurino aproximava-se de sua forma definitiva e seu crânio careca causou sensação –inspirando copiadores.[64] Foi ali que **Andreff**, da dupla **Pipo e Andreff**, copiou sua roupa e sua máscara, até sua careca.[65]

Em janeiro de 1909,[66] voltou ao circo Medrano, onde havia iniciado com Brick, mas agora com Antonet. Sua bagagem, diz Grock, compunha-se de trinta e seis baús cheios de acessórios e roupas.[67] Desde 1898, Jerome Medrano senior era o diretor do circo mais memorável de sua época, situado na esquina da *rue des Martys e* do *boulevard Rochechouart,* em Montmartre. Passagem obrigatória dos grandes artistas do mundo, buscando consagração e fortuna em Paris. Era grande a concorrência ali, mas tudo correu muito bem e obteve, pouco a pouco, mais risos que Antonet.[68] Diercksen nos apresenta algumas crônicas do jornal *Le Fígaro,* do período entre 16 de janeiro e 10 de abril de 1909, com a programação do circo Medrano. Nela, vemos a crescente importância atribuída à dupla Antonet e Grock.[69]

---

[62] Conforme Pierre Robert Levy In: Diercksen, *op. cit.*, p. 201.
[63] Ibid., p. 50.
[64] Ibid., p. 44.
[65] Grock, *op. cit.*, p. 82.
[66] Conforme Diercksen, *op. cit.*, p. 44.
[67] Grock, *op. cit.*, p. 94.
[68] Ibid., p. 95.
[69] Diercksen, *op. cit.*, pp. 44-45.

**Como Grock criava os números?**

Podemos perceber o papel do acaso, do imprevisto, na construção dos números. Ao mesmo tempo, Grock afirma que será o público quem dará o aval, mostrando-lhe o valor de uma nova gag.

**O número do pequeno violino na mala grande:**

Era 1911 e ele trabalhava com Antonet no circo Medrano, em Paris. Não eram os únicos clowns do programa, havia grande concorrência com Tonitoff e Seiffert, artistas excelentes. Ele e Antonet buscavam novidades, pois não se sabia o que os outros inventariam a cada noite, para suplantá-los.

Um clown não representava um papel determinado, estando livre para, a cada noite, fazer um novo número. Certo dia, ele foi ao circo, procurar inspiração. Começou a mexer em suas coisas, instrumentos musicais, acessórios, abrindo malas e baús. Nada que surgia lhe dava uma idéia. Até que restou uma enorme mala, que ele abriu, encontrando ali apenas "um minúsculo violino abandonado em um canto".[70] Percebeu a maravilha da descoberta e começou imediatamente a tocar, o que não era nada fácil. Exercitou-se muito tempo e obteve êxito executando o prelúdio de *La Traviata.* Esse número o acompanhou toda sua vida.

**A gag do piano:**

A maioria de seus números de sucesso nasceu por acaso. A "gag do piano de cauda e da cadeira"[71] deve muito a quatro meninos que arranjavam as coisas no picadeiro, em Madri, em 1908. Ele trabalhava num picadeiro de areia e precisava instalar uma espécie de estrado para o piano e a cadeira. Um dia, ele percebeu que o piano estava mal colocado. Dois pés da cadeira estavam colocados sobre a tábua e dois na areia. Ele poderia puxar a cadeira, aproximando-a do piano, ficando com os quatro pés na tábua. Mas, sem demora, repeliu a cadeira e puxou o piano -o que provocou uma explosão de risos no público.[72]

---

[70] Ibid., p. 99.
[71] Diercksen (p. 55) nos descreve essa *gag* apresentada com Max van Embden, no *Coliseum* de Londres, em 1916.
[72] Ibid., p. 101.

Robert Beauvais refere-se a Grock como quem conseguiu transpor triunfalmente para o espaço cênico, para o *music-hall*, o número de clown com parceiro criado para o circo. Comentando o trabalho de Grock, Beauvais também nos ensina a respeito do surgimento do termo ***gag***: "Clown musical, Grock coloca em seus números jogos de cena que mais tarde farão a fortuna do cinema e que dotaram o vocabulário francês de um novo termo: 'gag' (o qual surgiu pela primeira vez em 1922, em um artigo de *Cinémagazine*)."[73] O *music-hall* ignora as fronteiras geográficas, sociais, culturais. A gag é um meio de comunicação universal, diz Beauvais.[74]

Grock diz que deve uma outra idéia a Antonet, ou à paixão dele pelo jogo, ao seu azar perpétuo:

Numa noite estava extremamente mal humorado por haver perdido no jogo, e apresentava-se de forma não convincente. Grock era mais aplaudido do que Antonet, o que o irritava e, então, ele fez o que Grock mais detestava nesse mundo: parou de atuar, cruzando os braços e lhe perguntando a cada dois minutos: "Você se acha cômico?"

As três primeiras vezes Grock reagiu de modo engraçado. Mas Antonet não parava, o público ia esfriando lentamente, sentindo uma real divergência entre eles. E Grock disse que se ele repetisse ainda uma vez, golpearia sua cabeça ali, diante de todo mundo. E Antonet novamente: "Você se acha cômico?"

Então, Grock precipitou-se sobre o piano, arrancou-lhe a tampa para quebrá-la na cabeça de Antonet. Ele fugiu para os bastidores, acreditando que, tomado pela cólera, Grock não brincaria mais.

Maquiado e vestido, deveria estar muito engraçado na manifestação de sua nobre fúria, pois os espectadores gritavam de alegria. Ele retomou seu sangue frio, abandonou a perseguição e voltou ao piano com a tampa. Estava sozinho em cena, precisava agir, mas que fazer? Colocou a tampa em pé, à esquerda do teclado. Parece uma pista de gelo. Teve a idéia, então, de utilizar essa encosta inclinada para seu chapéu, que escorreu até o solo, dócil. Grock queria recolocá-lo. Para retomá-lo, por que não fazer o mesmo caminho que ele? Ele escalou o piano, se instalou sobre sua pista de patins e escorregou para juntar-se ao chapéu. Rearrumou seu cabelo e, digníssimo, deixou o lugar. O efeito foi prodigioso, diz

[73] Robert Beauvais, Les excentriques. In: FABRI, J. e SALLÉE, A. (orgs.) *Clowns & Farceurs,* p. 58.
[74] Ibid., p. 59.

Grock.[75] Vemos aqui em ação um exemplo do desenvolvimento da lógica do clown, a saída que ele encontrou para aquela situação, sem perder o clown, sem quebrar o jogo.

**O número do salto da cadeira com a concertina:**

Nasceu por acaso, em 1913, quando se apresentava com Antonet, no *Royal Orpheum*, em Budapeste. Estava "sentado, como sempre, no encosto de uma cadeira e procurava a melhor posição para tocar a concertina. Mas bruscamente, o assento afundou e eu me encontrei com as duas pernas passadas através da cadeira."[76] O público sabia que isso não estava previsto e esperava para ver como Grock sairia da cadeira. Ele também não sabia como fazê-lo. "Deveria sair cerimoniosamente do assento afundado? O mais simples seria sair com um pulo. Eu me concentrei, saltei, cruzando as pernas 'em pleno vôo' e me encontrei, as pernas sempre cruzadas, sentado sobre o encosto."[77] Pensou que era fácil de fazer esse número e foi repeti-lo na apresentação da noite, machucando-se. Após ter se recuperado, o salto tornou-se parte de seu número, executado por ele até os 74 anos de idade. "Sem impulso, só os músculos dos tornozelos podem ejetar os setenta e oito quilos de seu corpo, fora do círculo de quarenta centímetros da cadeira. Um golpe do sapato bastaria para derrubar tudo!"[78] Grock diz que ninguém conseguiu imitá-lo.

**Grock e Antonet no *music-hall*:**

Trabalhando no circo de Schumann, em 1910, negociou um contrato para o ano seguinte, com o empresário Marinelli, para apresentarem-se –ele e Antonet- por dois meses em Berlim, no *Wintergarten* e também para apresentações durante o ano, nas maiores casas da Alemanha, Áustria, Praga e Budapeste. Não queria continuar trabalhando toda sua vida no circo, explica-se a Schumann. Queria tornar-se muito conhecido e famoso, para isso precisava viajar e apresentar-se no teatro, num espetáculo de variedades, que, inclusive, pagava bem melhor.[79] Grock era um excelente empresário de si mesmo, sabia negociar, impor-se, impressionar os diretores de circo e empresários. Para um augusto de circo,

[75] Grock, *op. cit.*, p. 103.
[76] Ibid.
[77] Ibid., p. 104.
[78] Diercksen, *op. cit.*, p. 46.
[79] Grock, *op. cit.*, p. 107.

conquistar o music-hall era algo totalmente incomum. E ele chegará a impor suas criações e seu preço.

Grock transformou suas entradas clownescas, unindo as pequenas gags de cinco minutos, apresentadas entre os números de circo, formando um só número, mais longo. Essa nova fórmula foi testada em Berlim, 1911.[80]

Ele definiu sua primeira aparição no *Wintergarten* como uma **catástrofe**. E ao contar isso, diz que ainda treme, só de pensar nela. Acostumados a fazer rir, não estavam preparados para encontrar-se diante de uma sala sem reação -o que nunca lhes acontecera até então.[81]

A sala estava cheia, contando com pelos menos dezessete diretores de trupes de variedades do mundo inteiro, vindo assisti-los, pretendendo "roubar-lhes" os melhores números. Grock diz que sabia que o trabalho no circo era diferente daquele do teatro de variedades, mas ignorava a dimensão dessa diferença. O número começava com a entrada Kubelick e Rubinstein e eles foram recebidos pelo público com total indiferença. Os berlinenses não reagiam, durante toda a entrada.

Grock diz: "Perturbado, eu olhei a sala. Fora combinado? Na semi-obscuridade, eu olhei milhares de manchas claras de tantos rostos frios e hostis. Sim, perfeitamente, hostis."[82] Do palco era possível perceber claramente as nuances de simpatia ou de antipatia do público. E o que quer que fizessem, era o mesmo silêncio terrível.

Terminaram o número completamente humilhados. Quando a cortina caiu, não houve nenhum aplauso. Grock diz que decidira abandonar para sempre sua vida de artista. Conseguiram chegar ao camarim e Grock começou a chorar como um bebê, no que é seguido por Antonet, uma oitava mais alto.

Seu empresário Marinelli surgiu e chamou sua atenção para a diferença entre o circo e o teatro de variedades. Grock entendeu imediatamente e resolveu tomar a iniciativa, com muito tato, pois sentiu que Antonet era um rei no circo, mas era menos feito para o *music-hall* do que Grock. Este, então, reduziu todos os gestos da dupla, as mímicas, "levantar um dedo onde agitavam a mão toda. Era preciso ultrapassar a palhaçada propriamente dita. Não foi fácil. Mas nós conseguimos."[83]

---

[80] Diercksen, *op. cit.*, p. 46.
[81] Grock, *op. cit.*, p. 113.
[82] Ibid., pp. 114-115.
[83] Ibid., p. 118.

Na terceira noite, os primeiros risos, na quarta, ganharam o público, recebendo os aplausos mais calorosos do programa. Um mês depois estavam em primeiro lugar nos cartazes. [84]

Em 18 de setembro de 1913, Grock e Antonet separaram-se, no *Palace* de Londres, após várias querelas. [85]

Em *La planète des clowns,* Alfred Simon acusa Grock de ter abandonado Antonet assim que pode passar sem ele. Com Antonet, Grock teria matado o clown branco. Simon diz que Grock nunca deixou um clown branco conduzir o jogo, nem mesmo exprimir-se a seu lado. "Quando, em 1947, durante sua passagem pela *Etoile*, toma Maïss por parceiro, os cronistas influentes o acusaram de ter conscientemente reduzido um dos últimos grandes clowns brancos ao papel humilhante de *faire-valoir*, [de escada], um simples *Loyal* vestido de preto."[86] Grock, no entanto, permanecera ligado a Antonet e, em 1933, encontraram-se novamente, para uma noite de gala. "Em 1949, Grock pede a Maïss que faça o papel de Antonet, morto em 1935, no filme *Au revoir Monsieur Grock.*"[87]

Depois de desfeita sua parceria com Grock, Antonet formou uma dupla com Beby, na qual obteve enorme sucesso. Beby, de família circense italiana, aprendera cedo a trabalhar com a trupe eqüestre de seu pai. Este não queria saber do desejo de Beby de se tornar clown. Bem mais tarde, deixou a família, ao ser contratado por Antonet para atuar como seu augusto. Henry Thétard referiu-se a Beby como alguém que fora sucessivamente "acrobata, malabarista, cavaleiro e, quando a idade começou a endurecer seus músculos, clown, ou melhor, augusto, segundo a tradição."[88]

O próximo parceiro de Grock foi Georges Laulhé, conhecido como Géo Lolé.[89]

---

[84] Depois do fracasso da estréia, todos os contratos que Marinelli havia conseguido para eles foram anulados. Então, Marinelli enviou aos diretores as críticas da imprensa muito elogiosas e eles voltaram para revê-los, querendo refazer os contratos. Grock, então, disse ao empresário que agora o preço era outro: duzentos e cinqüenta marcos por dia, não voltando atrás. Uma semana depois os contratos estavam assinados. (Ibid., p. 119)

[85] Grock atribuiu a Antonet a iniciativa de separar-se dele, apresentando o conteúdo de uma carta –dirigida a Antonet, aberta, por Grock, por engano, levando-o a descobrir que o parceiro planejava voltar a trabalhar com Walter. (idem, pp.140-1) Tristan Rémy, em *Les clowns,* ignora essa carta, que provavelmente não constava da primeira biografia de Grock. Cumpriram o restante dos contratos, mas mal se falavam, depois de terem trabalhado seis anos juntos. Segundo Grock, na última noite se abraçaram. Sabia muito bem o que devia a Antonet e lhe seria sempre grato. (Ibid., p. 153)

[86] Alfred Simon, *op. cit.*, pp. 174-175.

[87] Ibid.

[88] Henry Thétard, *Mémoires, apud* Rémy, *op. cit.*, p. 166.

[89] Marinelli, que permaneceu empresariando Grock, aconselhou-o a encontrar um novo parceiro, vestindo fraque da moda, para contrastar com a roupa de Grock.

**Grock começa a desconstruir a dupla, ou cria uma dupla onde quem manda é o augusto:**

Os papéis se inverteram e o augusto, como diz Grock, era o chefe. Com 33 anos, Grock estava pleno de energia e espírito empreendedor. Viajaram em turnê, obtendo grande sucesso: Paris, Copenhague, Budapeste, Viena, Rússia etc. Diercksen chama a atenção para o fato de, após um ano trabalhando com Grock, Lolé abandonar os paetês do clown branco para aparecer em fraque de concerto, formal e elegante: seguiram o conselho de Marinelli.[90] O que acentua a "roupa de Grock – em calça xadrez, imenso casaco e com uma calota de feltro na cabeça; depois esquelético na segunda parte, apertado em um fraque de segunda mão, cartola ou chapéu coco na cabeça lisa. Única coisa constante, seus enormes sapatos em espátula e as luvas brancas, fruto de um outro de seus 'acasos'... Com efeito, apareceram em Berlim, 1912, para cobrir uma grave ferida na mão esquerda; uma feia verruga originou um tratamento com raios X. Muito expostas, as costas da mão e uma parte do punho foram queimados. (...) Enquanto o público ria às gargalhadas, admirando sua agilidade manual – com luvas – ao violino, Grock sofria atrozmente, a luva branca terminando o espetáculo às vezes vermelha de sangue... Mas, há males que vêm para bem, tocando piano e violino com luvas, Grock vai, desde então, reservar-se todos os efeitos espetaculares e cômicos do número, aos quais o parceiro apenas assistirá."[91]

Durante **25 minutos** apresentava suas composições musicais com uma dúzia de instrumentos, em quatorze línguas diferentes. O parceiro era realmente apenas uma peça secundária, mas com apresentação garantida nos melhores music-halls do mundo e com excelentes salários. Ser parceiro de Grock era o melhor cartão de visitas, abrindo todas as portas, uma vez que ele se tornou um monstro sagrado do *music-hall*.[92]

Em 1914, com a guerra, a turnê foi interrompida.[93] Grock trocou algumas vezes de parceiro[94], contratempos que justificavam, observa Diercksen,[95] a simplificação do segundo

---

[90] Ver nota anterior.
[91] Diercksen, *op. cit.*, p. 50.
[92] Ibid.
[93] Aqui pegamos Grock inventando uma vida sem o seu primeiro casamento furtivo, ocorrido em 20 de agosto, em Copenhague com uma artista parisiense, Louise Bullot. Grock e Lolé ficaram presos na Rússia, no início da guerra. Cada artista tentava seus meios de ser repatriado. Lolé consegue escapar pela Suécia. Grock era suíço, portanto poderia sem perigo ir até Bienne. Mas como deixar Louise, com quem mantinha certo relacionamento amoroso, à mercê dos alemães? Foi assim que se casou com ela, garantindo-lhe a cidadania

papel. Mudou, também, de agente, passando a trabalhar com Percy Riess, o melhor deles, com quem ficou até a morte de Percy, em 1927. Riess conseguiu um contrato com o *Coliseum* de Londres, considerado, na época, o templo de uma consagração mundial. Grock precisava trocar de parceiro novamente, em 1916 -de Hayem para Belin-Fante e deste para Max van Embden. Este último, holandês, excelente violinista, com 21 anos, tinha experiências cênicas, mas só falava inglês. Grock, com 36 anos, o ensinaria rapidamente. Segundo Grock, com Max ele vai afinando seu número que, em alguns meses, **já durava 45 minutos.**[96]

Foi em 1918 que ele lançou o famoso ***sans blâââgue***! (sem brincadeira!), um de seus alegres refrões. Devido ao sucesso dessa expressão, procurava colocá-la em seus diálogos.

Um outro refrão seu era: ***Pourqoooâââ***. Grock atribui a Max van Embden a sua invenção, ao exagerar o sotaque inglês.

Esses dois refrões tornaram-se legendários, sendo traduzidos em todas as línguas, apresentados sempre como o refrão de sua malícia.

---

suíça. (Ibid, p. 48) Grock não se refere a ela em sua biografia. Ao contrário, inventa um casamento feliz e eterno, com Inès, que conhecera em Paris, em 1908. (Grock, *op. cit.*, pp. 154-5) Ela tinha 18 anos quando se conheceram e, para ele, era a moça "mais bela, mais amável e mais inteligente do mundo. Uma orgulhosa romana de cabelos negros e com voz maravilhosa." (Ibid, p. 154) Segundo Diercksen, ele conheceu Inès em 1908 (com 18 anos), quando ela apresentava-se com seu marido no circo Medrano, formando o duo *Les Takinès*. Depois se reencontram em 1919 e ele a ajuda a divorciar-se. (Diercksen, *op. cit.*, pp. 59-60) Louise havia morrido em 1918 de tuberculose e Grock deprimira-se profundamente, sofrendo também de uma nevrite aguda que o impedira de mover o braço. (Ibid, p. 57)

[94] Em fevereiro de 1915 apresentou-se no *Olympia*, em Londres, com Moretti, um violinista italiano; depois trabalhou com um violinista inglês: Hayem Friedma.

[95] Com a guerra, era difícil encontrar rapidamente um parceiro. A nova razão social de "Grock & Partner", julgada por alguns como orgulho de estrela, permitia publicidade por longo tempo, sem o risco de ter que mudar a cada mudança de parceiro.

[96] Em 1918, surgiram impostores passando-se por Grock e Max. Apresentando-se na abertura da *Folies-Bergère*, em Paris, Grock foi avisado que Siegrist Peresof, conhecido como Noni, teria sido preso ao apresentar-se no Victoria Palace, em Londres. Grock moveu uma ação na justiça contra ele. Noni foi condenado a pagar multa e o número foi interditado. Grock foi assistir sua imitação. Ele estava caracterizado como Grock, roupa, chapéu. Só o nariz era diferente. Copiava tudo, a entrada da mala grande com o pequeno violino, dizia as mesmas palavras, todas as gags, mas não obtém o mesmo efeito. Não se consegue fazer corretamente o que não vem do coração, diz Grock. E continua: Não era um ser humano, era um clown que se queria engraçado. Tristan Rémy, no capítulo que trata de Grock, em *Les Clowns*, fala de Noni. Para Rémy, a arte clownesca parte de uma cópia de números de outros clowns para se criar algo novo; ou seja, o novo tem como ponto de partida a imitação de algo já existente. Sendo assim, ele diz que Noni criou algo diferente. Mas Rémy diz que Noni foi praticamente banido do mundo dos espetáculos por ter sido acusado de copiar Grock, o que o autor considera uma enorme injustiça, visto o grande talento de Noni. Penso que é possível que quando Grock afirma que a cópia não ficou igual, pode tratar-se disso que Rémy diz: ele criou algo diferente. Por outro lado, Grock diz que o clown de Noni não convencia, faltava-lhe humanidade ...

Segundo depoimento de seu médico, marido de uma neta de Grock, seus "pourquoâ?" eram os porquês de nossa vida (de onde viemos, para onde vamos, quem somos). E sua maior alegria, sua felicidade mais intensa, era fazer o público rir. Para o médico, havia em seu trabalho um fundo filosófico que Grock ignorava. A construção de seu número era instintiva. Ele não era consciente da lógica do desenvolvimento de seu número.[97] Nem sempre os artistas têm a dimensão de seu trabalho, em termos que extrapolem a qualidade do fazer artístico.

Grock foi um dos poucos clowns que enriqueceram no oficio. Construiu, em Oneglia, na Itália, uma moradia monumental para si e sua família, um castelo branco, cercado por um parque, conhecido como Villa Bianca. Em toda parte, a presença de Grock, em caricaturas, bustos, esculpido na pedra, forjado no fogo, o rei dos clowns era onipresente. Fantasias extravagantes, possibilitadas pelo seu renome mundial e fortuna conseguida trabalhando como clown.

Na Villa Bianca havia uma oficina, na qual Grock exercitava seus talentos de *bricoleur*, inventando objetos e mecanismos. Os palhaços –principalmente os que trabalham com acessórios- costumam pesquisar e construir seus próprios equipamentos. Luiz Carlos Vasconcelos contou-nos como pesquisou o choro que faz jorrar água, como construiu esse equipamento.

Grock exercitou, desde 1916, outro talento: o de compositor. Compôs mais de 2.500 melodias. Neste ano fundou, associado com o violinista Lloyd Silberman, a casa de edição musical "Silberman and Grock", instalada em Londres. Escrevera músicas para o *music-hall* e vaudeville da época. As partituras venderam-se a milhões de exemplares, durante 10 anos.

Alguns clichês que a publicidade lhe conferiu foram: "poeta clownesco", "filósofo do riso", "irmão de Carlitos", "clown shakespeareano". Grock ganhou, na Universidade de Budapeste, o título de "Doutor Honoris Causa" em filosofia, a mais alta distinção jamais atribuída a um clown, diz Diercksen.[98] Ele diz gostar de saber a impressão que produz, mas nem a arte nem a filosofa o interessam. "Eu sou muito simples para essas coisas. Só vejo e só sinto o imediato, o que está dentro do solo, o que sai dele, eu não sou um intelectual! Eu nunca freqüentei muito os livros. Tudo que se diz a meu respeito nesse sentido é muito

[97] Diercksen, *op. cit.*, p. 142.
[98] Ibid., p. 84.

gentil, mas não é verdade! É propaganda obviamente inventada que meus amáveis amigos e protetores espalham sem más intenções. Eu não me queixo disso; um clown 'intelectual' faz mais sucesso hoje que um simples clown de todos os dias... Senhoras e senhores, eu sou apenas um simples Jurassiano do Jura bernese, que apenas fala e entende completamente sua língua materna, o francês. Não se zanguem comigo! Um sistema filosófico? Eu não tenho. Não depender de ninguém é, se quiser, meu sistema... É preciso explicá-lo com muitas palavras?" No entanto, diz Diercksen, evoca com prazer seus autores favoritos: Plutarco, Tristam Shandy. Para, mais tarde, confessar, sem rodeios: "Eu contei vantagem para parecer interessante!" E "a família confirma: nunca foi visto lendo qualquer coisa, a não ser o jornal... Os esportes, em primeiro lugar, o resto em diagonal!"[99]

Grock deixou a Inglaterra em 1924 -após brigar com o diretor do *Coliseum* por descobrir que ele pagava bem mais aos Marx Brothers[100] do que a ele- e, como Max van Embden não o acompanhou, ele voltou, depois de uns tempos de férias, a trabalhar com Lolé, que se tornara seu cunhado. Ele aprendeu seu papel em alemão e apresentaram-se no *Scala*, em Berlim, ainda em 1924. Fizeram turnê pela Alemanha. A seguir, foram a Buenos Aires, Santa Fé, Córdoba, Montevidéu, e também ao Brasil, onde se apresentaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltando a Paris em janeiro de 1927.

Max Van Embden lhe escreveu pedindo para trabalhar com ele de novo, o que agradou a Grock, pois Lolé já não estava bem.

Grock **ficava uma hora em cena**, nessa época. Seus efeitos cômicos têm a ver com o natural e com a simplicidade, ganhando mais em valor artístico. Seus esforços deram frutos. Ele tirava os melhores efeitos, os melhores momentos, de pequenos acessórios. Não precisava falar com seu parceiro. Um olhar, um leve sorriso, diziam mais. Aumentou a necessidade de encontrar o gesto adequado, mas ele havia estudado a humanidade por meio século, aprendido a encher os tempos de pausa e os artistas conhecidos da Comédia Francesa iam assistir suas apresentações para aprender a fazer bem.[101]

---

[99] Ibid., p. 79.
[100] Conhecidos como Irmãos Marx no Brasil.
[101] Grock, *op. cit.*, pp. 199-200.

Tornado o artista mais caro da Europa, foi convencido por um diretor a financiar um filme que o tinha como protagonista, chamado "Grock, clown de génie", de Carl Boese. Diz que todas as falências de seu pai não eram nada perto da que teve com o cinema.[102]

Grock pretendia parar de apresentar-se, mas, com a falência, precisou voltar a trabalhar.[103] Totalmente estressado, ele dispensou Max em janeiro de 1932, após treze anos de colaboração – cinco anos desde sua volta, em janeiro de 1927, e oito anos, de junho de 1916 a abril de 1924. Brigaram, inclusive com Inès, mulher de Grock, tomando partido contra Max. Insultaram-se, agrediram-se, com uma terrível raiva.[104] Depois da segunda guerra, uniram-se pela terceira vez. Max van Embden não era apenas o parceiro ideal, diz Grock, mas também um violinista excepcional e a história de sua vida não seria completa se não o mencionasse e reconhecesse o que lhe devia. E Max disse, em 1979, a respeito de Grock: era um pai e me considerava como um filho... Era o homem mais generoso do mundo. Graças a ele ganhou muito bem em sua vida. Se tornou-se um bom artista e, depois da morte de Grock, um bom clown, devia isso a sua doutrina e sua instrução. Mas, em uma entrevista em 1987, com 93 anos, conforme afirma Diercksen, ele deixa sua raiva explodir, um ano antes de morrer.

Como sabemos, Grock foi uma das grandes vedetes internacionais do período entre as duas guerras. Idolatrado pelo povo alemão, como antes fora pelos ingleses, parecia não querer saber do que acontecia fora dos palcos. Em 1933, ano em que atingiu grande sucesso na Alemanha, o país começava a superar a crise econômica e a ingressar lentamente no nazismo. Em abril de 1939, Grock despediu-se do público alemão, no *Scala* de Berlim. E no mês seguinte, voltou com sua mulher e Alfred para Oneglia. Apresentou-se, em 1941 e 1942, em hospitais e enfermarias alemãs, para feridos de guerra de todas as nacionalidades, o que lhe rendeu depois acusações de ser simpático ao nazismo. Em 1944 apresentou-se, também para feridos de guerra, em cidades italianas e suíças. Diercksen levanta essa questão de Grock ter recebido tais acusações para desmenti-las. Segundo todas as

---

[102] Seus primeiros cabelos brancos datam desta época, diz ele. Mais de três meses de trabalho interrompido. Deveria receber as contas em julho de 1931, da agência que faria a difusão do filme, mas ela foi à falência.Grock nunca mais viu os setecentos e cinqüenta mil marcos que colocou no filme.
O enredo do filme, que não pretendia passar de uma ficção, apresentava conflitos da família de Grock –na qual a enteada é sua mulher etc-, o que acabou confundindo e parecendo, aos espectadores menos avisados, com uma história real. (Diercksen, p. 85)

[103] A imprensa insinuou que ele inventara que se aposentaria, apenas como golpe publicitário.

[104] Diercksen, *op. cit.*, pp. 88-89.

informações e depoimentos recolhidos por Diercksen, não se tratava de simpatizante do nazismo, inclusive, Grock era maçom.

Lembremos que o trio Fratellini apresentou-se na Alemanha em 1938[105] e Charlie Rivel justificou-se em sua autobiografia, dizendo ter sido obrigado a se apresentar na Alemanha ainda mais tarde, na década de 1940, por ter contratos a cumprir. Catarina Valente diz que os artistas que se apresentaram na Alemanha até a guerra eram taxados de nazistas. Os seus pais trabalharam, pois não havia contratos em outro lugar, diz ela. Como seu pai era italiano e sua mãe falava russo fluentemente, a família foi presa em Breslau e jogada num campo de concentração até o fim da guerra. Maria Valente, sua mãe, trabalhara com Grock em Berlim e, em 1953, Caterina Valente chegou no circo de Grock como assistente de seu marido Eric von Aro, um malabarista. Grock lhe propôs que se apresentasse como cantora. Ela estreou em Zurique, gravou várias músicas que chegaram nas rádios alemãs, tornando-a conhecida como cantora. Disse dever tudo a Grock.

Diercksen, após apresentar as circunstâncias que renderam a Grock as acusações de simpatia pelo nazismo, traça quase que um retrato dele como resistente. Talvez Grock tivesse mesmo um jeito muito próprio de fazer as coisas, inclusive de combater o nazismo, jeito que extrapolava os maniqueísmos, o encaixe automático das pessoas e situações conforme classificações pré-estabelecidas, fazendo-nos pensar. Na Itália, depois da ocupação alemã, Grock solicitou à embaixada suíça um atestado de sua nacionalidade, enquadrou-o, colocando-o na entrada de Villa Bianca. Esta passou, então, a ser considerada território neutro entre os combatentes. Com isso, Grock transformou Villa Bianca em um refúgio para pessoas perseguidas pelos nazistas. Salvou inúmeras delas, fazendo-as passar por seus parentes ou amigos. Conforme Antonella Vialle, Grock reiteradamente, a cada blitz nazista, escondia uma menina judia em sua casa, apresentando-a aos oficiais como sua neta.[106] Sisto Lorenzoni, que foi seu parceiro, esteve entre os italianos salvos dos nazistas por Grock.[107]

Estamos procurando trazer, em vários momentos desta tese, não apenas o que é fácil de ser mencionado, mas também as contradições, os paradoxos, ali onde as coisas escapam. Esse foi Grock, o grande clown que construiu um castelo que foi vendido com suas cinzas dentro, pela enteada, que ele tornara sua herdeira.

---

[105] Pierre Robert Levy e Michel Serrault, *Les Fratellini: trois clowns légendaires*, p. 105.
[106] Diercksen, *op. cit.*, p. 119.
[107] Ibid., p. 117.

Mas isso foi depois. Continuemos...

Conforme o que podemos entender a partir do livro de Diercksen, Inès brigava com todos os parceiros de Grock. Em dezembro de 1935, em função de novas confusões com ela, Lolé deixou Grock em plena turnê. Mas, em 1 de janeiro do ano seguinte, Grock já encontrara outro: Alfred Schatz –que, aliás, caiu nas graças da senhora Inès. Excelente no violino e no saxofone.

Nessa época Grock tornou-se único no seu gênero. Fez imenso sucesso no palco e vendeu inúmeros discos, distribuídos pela Odeon, dos seus números e de sua orquestra. Jerome Medrano foi seu novo empresário, seguido por Dante Ospiri e René Chapon, o chefe da orquestra.

Medrano organizou para o ano de 1937, uma grande turnê pela França. Pela primeira vez, desde que se separou de Antonet, Grock iria trabalhar num circo itinerante. Medrano propôs substituir Alfred Schatz em algumas cenas, ou melhor, reorganizá-las, porque o sotaque alemão de Alfred não convinha em Paris.

Grock criou novas seqüências para compensar sua inexperiência e preparou uma música apropriada (Jerome era músico). Foi assim que surgiu uma nova cena -a do clarim: Sob o princípio da repetição, Grock pedia a seu parceiro um clarim (em muitos tons de voz), para desespero de Jerome. Sempre voltava essa situação. Schatz, nos bastidores, tocava saxofone enquanto Medrano fazia de conta que tocava no picadeiro; e ninguém reparava o truque. Nem mesmo Tristan Rémy, ao que parece, pois em *Les clowns*, ele relata acreditando ser Medrano quem tocava. Encerrando o número, Schatz entrava para o trio musical.

Para Diercksen, sua "**diferença cultivada ao extremo**, será a substância mesma de seu renome mundial. Desde o começo, mesmo mostrando-se exuberante, anuncia já seu jogo sutil de contraste. Burlesco, ele será virtuose. Pesado e desajeitado, quando ele se move executará cada uma de suas acrobacias com flexibilidade e leveza."[108]

Adrien nos conta que seu primeiro passo em cena o transformava imediatamente em Grock e vivia na pele dele. Voltando ao camarim, Grock desaparecia quando ele tirava a maquiagem, a tal ponto que esquecia completamente seu papel.[109] A **roupa e a maquiagem como uma segunda pele do clown** é uma idéia - também colocada por

[108] Ibid., p. 33.
[109] Ibid., p. 142.

Ricardo Puccetti - que nos remete ao universo dos xamãs. Vestir a pele da onça para tornar-se onça é o modo como os xamãs se exprimem para dizer sua metamorfose, conforme alguns estudos antropológicos apontam. Voltaremos a esse assunto posteriormente.

Depois da guerra, novamente arruinado, pegou sua grande mala e voltou a trabalhar, com 67 anos de idade... O espetáculo continua.[110]

Grock precisou interromper algumas vezes seu trabalho, por ter se tornado cardíaco. Mas sempre retomando-o. Com 70 anos, voltou a apresentar-se, com Alfred Schatz.

Como se não bastasse a vida que levava, comprou e reconstruiu um gigantesco circo de 4 mil lugares, o *Circo Grock*, que estreou em março de 1951, em Hamburgo. Durante três anos e meio foi o diretor do circo.

Antes de apresentar-se na Alemanha, para a (nova) turnê de adeus de Grock, apresentando-se em Vevey ocorreu o seu encontro com outro grande clown do século XX: Chaplin, que morava então na Suíça, como Grock, após a guerra. Conhecera-o em Birmingham em 1912, quando ainda não era famoso. Conforme depoimento de seu filho Michel, eles tinham uma admiração mútua e também uma rivalidade. Os dois tiveram a mesma vida dura. Chaplin conheceu a miséria: pai alcoólatra que morreu jovem, mãe internada em asilos psiquiátricos. Iniciou sua carreira no music-hall, onde encontrou os meios de obter reconhecimento e consagrou a isso toda sua energia. Precisão, disciplina e trabalho de titã e muita sorte, como dizia Chaplin.[111]

A Suíça é conhecida pela precisão, pelo trabalho rigoroso que faz os grandes engenheiros, banqueiros e cientistas. Saberia, pergunta Diercksen, um clown desafiar a ordem estabelecida e ganhar as honras? Não foi tão reconhecido na Suíça como no exterior.[112]

---

[110] Em 1947 uniu-se a seu melhor parceiro, Max van Embden, apresentando-se com sucesso no *Cirque d'Hiver*, depois em Estocolmo, Suécia. Depois voltaram a Paris e Bélgica. Em 1948, Grock foi convidado para fazer um filme sobre sua vida: *Au revoir Monsieur Grock* -filme francês de Pierre Billon, preto e branco. Outra vez questões financeiras o afastarão de Max. O clown Maïss – seu 14° parceiro- fez o papel de Antonet no filme, como já mencionamos. O Filme estreou em 31 de março de 1950, em Lausanne. E, em junho, foi a vez de Paris, onde teve as dimensões de um grande acontecimento, no Teatro dos Champs Elysées, com o patrocínio do presidente da república Vincent Auriol, mobilizando também o corpo diplomático de vários países, como Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Finlândia, Canadá francês, Grã-Bretanha, Grécia, Índia, Itália, Países-Baixos, Polônia, Portugal, Tailândia, Turquia... (Diercksen, *op.cit.*, p. 151) Honras de chefe de estado para ver um palhaço.

[111] Diercksen, op. cit., p. 165.

[112] Ibid., pp. 158-9.

Sua última apresentação foi em 30 de outubro de 1954, em Hamburgo, obtendo grande sucesso. Quando parou de trabalhar, Grock fumava sem parar, de 60 a 80 cigarros por dia. Morreu de ataque cardíaco, na madrugada de 13 para 14 de julho de 1959.

Aqui terminou a história de sua vida. Mas há um episódio relatado por Diercksen, que nos interessa até para entendermos certa "desorganização" de objetos pertencentes a Grock, depois de sua morte. Bianca, sua enteada, fora adotada oficialmente por Grock. Com a morte deste, Inès tornou-se a herdeira. Após a morte de Inès, foi a vez de Bianca, que se tornou a legatária universal. Grock queria duas coisas quando morresse: ser cremado (e foi enterrado), e que não houvesse cerimônia religiosa em sua morte (ela ocorreu, na igreja luterana. O pastor fez as orações fúnebres). Aberto o testamento no dia seguinte, decidiram, então, incinerá-lo e a urna foi guardada na Villa Bianca, na sala de jantar, sobre uma cômoda.

Inès sofria de mal de Parkinson e piorava dia após dia. Encontrando dificuldades para pagar as inúmeras despesas da Villa, vendeu relíquias de Grock. Em 1972, Bianca e seu marido voltaram a Oneglia para cuidarem de Inès, impotente e acamada. Despediram todos os empregados e impediram o acesso de qualquer pessoa da família à Inès. Em 1974, ela foi internada em uma clínica, na qual voltou a ter contato com os familiares. Bianca a transferiu, então, para um hospício miserável, instalando-a num subsolo sem janela. Quando finalmente os parentes conseguem ver Inès, não havia mais tempo. Ela morreu em segredo, em 31 de outubro de 1974, nesse hospício. Bianca e seu marido a enterraram no local, terra dos pobres e sem-teto.

O neto de Grock conta que, dois dias após a morte de Inès, Bianca telefonou para a casa dele, avisando-o da morte de sua tia e de sua partida para a América. Vendera tudo: a casa e todo seu conteúdo. Evocamos aqui a cena deleuzeana do "parente abusador que figura no cortejo de cada 'pensador maldito'." Referindo-se à irmã de Nietzsche, que teve grandes méritos, como o de difundir a sua obra, mas realizou "a traição suprema: tentou por Nietzsche a serviço do nacional-socialismo." [113]

Em 1980, foi criada a Associação Amigos de Grock na Suíça, em sua cidade natal, com o objetivo de perpetuar a memória do clown, encontrar seus documentos e objetos. Em 1995, em Bienne, cidade onde ele iniciou sua carreira artística, criou-se a Fundação Grock,

[113] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 16.

com o objetivo de comprar, restaurar e dar vida à Villa Bianca –maior fantasia de Grock-, abandonada e pilhada.

Grock, como cada grande clown, foi uma escola para os iniciantes. Conforme Fredy Knie senior, do Circo *Knie*, Grock inspirou 80% dos clowns. Referência não só para os clowns, mas para artistas de teatro e cinema. Era um precursor. "Sua elegância que nos remete à infância, seu refinamento musical, sua inteligência cênica iniciaram um novo tipo cômico."[114] Segundo ele, Pipo e Rhum, os Fratellini e outros seguiram seu movimento.

Knie diz que ele apresentava sempre o mesmo número, mas que não era o mesmo. A cada vez, uma nova nuance. Cada vez diferente. "Desde sua entrada, ele analisava o público e desencadeava os risos através de efeitos diferentes. Os gestos e as palavras da véspera não voltavam no dia seguinte, porque o público tinha mudado. É isso a criação do grande cômico, além do que ele se adaptava à mentalidade de cada país que atravessava. Ele conhecia a psicologia das pessoas para conduzi-las exatamente onde ele queria: ao riso. E acredite-me, isso não é fácil..."[115] A importância desse olhar inicial para o público, tentando observá-lo, analisá-lo, buscando também elementos para, depois, cativá-lo, foi também destacada por Ricardo Puccetti em um dos encontros que tivemos. Retomaremos mais adiante tal assunto.

Pierre Robert Levy –autor e cronista de circo- observa que quando Grock começou a trabalhar com Antonet, em 1908, no *Grand Cirque Alexandre*, em Marselha, o circo florescia –havendo pelo menos dezessete circos nas províncias e três famosos em Paris (o *Medrano*, o *Nouveau Cirque* e o *Cirque de Paris*, sendo que, até 1923, o *Cirque d'Hiver* estava consagrado ao "Cinématographe"), além dos inúmeros construídos nas cidades durantes as feiras. A cada semana mudava o programa dos circos que trabalhavam sem descanso. Cada circo possuía duas equipes de clowns que trabalhavam forçosamente concorrendo. E os clowns, além de numerosos eram excelentes e tinham largo conhecimento do repertório. Quase sempre formados pela família. Levy pergunta: Como então ele conseguiu, nas condições que acabamos de mostrar acima, após sete anos de sucesso com Antonet, impor tão rapidamente seu clown e trabalhar sozinho no palco dos maiores music-halls?

---

[114] Diercksen, *op. cit.*, p. 188.
[115] Ibid.

Não houve outro exemplo tão excepcional, diz ele. Charlie Rivel e Charlie Cairoli, grandes vedetes do riso, quase sempre precisaram de parceiros clowns para tornar apreciável um número que só é plenamente valorizado no picadeiro. Os imensos augustos como Rhum, Beby, Porto, interpretaram toda sua vida numerosas entradas do repertório, sem pensar em apresentar-se sós no music-hall com uma criação única que coroasse uma carreira.[116]

Então, a que se pode atribuir a ascensão de Grock que, em menos de dez anos, explode o quadro e as tradições do circo para ficar, sobre o picadeiro e o palco, mestre só de um jogo clownesco que ele conduz, ano a ano, a uma perfeição inigualável?

Aprendeu muito com Antonet, podendo experimentar ativamente todas as possibilidades que o repertório podia oferecer a seu temperamento e a seus meios pessoais. Após esse percurso inicial, pode trabalhar o virtuose concertista, herança da entrada *Kubelick II e Rubinstein*.

Foi, segundo Levy, o primeiro augusto a pensar que um cômico de picadeiro pode passar sem clown de paetê, substituído por um *faire-valoir*. Solução que dá ao augusto o comando da ação. Exemplo seguido depois pelo clown francês muito popular Achille Zavatta, confirmado pelo sucesso dos cômicos solitários vindos da U.R.S.S. e dos países do Leste. Grock, como escreveu o crítico Legrand-Chabrier, foi "o verdadeiro emancipador do augusto".[117]

Pierre Robert Levy afirma que, antes de estar com Antonet, Grock já sabia saltar, cair, fazer malabarismo e dançar, além de ser excelente músico, muito mais do que os clowns ditos musicais. "Talvez seja inexato qualificar Grock –como eu mesmo fiz [*Les clowns et la tradition clownesque*. La Gardine. Sorvilier. Suisse. 1991] – de excêntrico musical"[118] Ele não se utilizava dos instrumentos utilizados pelos excêntricos (como buzinas de carro, apitos etc), mas do piano, violino, saxofone soprano –que batizará de clarinete-, ou concertina –todos usados pelos clowns e tocava-os de modo tradicional –mas excepcionalmente bem. A única excentricidade musical que se permitiram Grock e seu parceiro foi "a curta fantasia com dois arcos no mesmo violino."[119] Os mini-concertos dos números não eram prolongados.

---

[116] Pierre R. Levy, *op. cit.*, p. 197.
[117] Ibid.
[118] Ibid.
[119] Ibid.

O mutismo foi por muito tempo uma das grandes leis do circo. Quanto menos um clown falava, mesmo se ele era considerado um "clown falante", mais seu jogo no picadeiro era convincente e expressivo. Grock nunca abusou da fala. Foi reduzindo a importância dos diálogos, sempre engraçados, que serviam no início do número para situar e apresentar os dois protagonistas do esquete. (Lembremo-nos da descrição da primeira apresentação de Grock e Antonet no music-hall, com o número Kubelick e Rubinstein.) "Os críticos afirmaram que Grock, no curso de suas passagens sucessivas pela França, reduziu a sua importância. Foi também o caso dos famosos 'Pourquoâ' e 'Sans blaague' que tinham no início agradado tanto ao público. Graças à discrição e eficácia do diálogo, a comédia dos dois concertistas, escolhida por Grock para realizar o número de toda sua vida, tinha grandes chances de ser acolhida com sucesso na maior parte dos países da Europa. Afinada longamente, trabalhada no curso das apresentações e servindo para as notáveis qualidades de seu intérprete, essa comédia ultrapassou de longe a primeira versão de 'Kubelick II e Rubinstein', que fora um dos maiores sucessos de Antonet e de seus parceiros. Grock tirou todos os efeitos grosseiros e notadamente aqueles que diziam respeito ao cômico de acessórios."[120]

Sua graça não era baseada em exageros, nem no figurino, nem na maquiagem –cuja máscara valorizava suas expressões. Talvez seja esse o segredo de Grock, diz Levy: **sob a imagem multifacetada do grande clown, os espectadores tinham a impressão de encontrar a verdade do homem, com seu ímpeto, sua generosidade, mas também sua fragilidade, suas fraquezas e suas loucuras.**[121]

Ele apresentava sempre o mesmo número, mas "com tal frescor, uma tal vitalidade, que ele podia, como os grandes criadores, dar a cada vez, a impressão de improvisar."

No prefácio ao livro de Diercksen, Bernard Haller, humorista, comediante e mímico suíço conta quando, aprendiz de comediante, em 1953, foi assistir a Grock pela primeira vez. Muito ansioso, com as mãos úmidas, entrou no esplêndido circo com pista redonda que se levanta e gira em torno de si mesma. Grande inovação para a época. Na primeira parte do espetáculo, a belíssima cantora Caterina Valente, a grande revelação do Circo Grock em 1953; a seguir, assistiu a uma fabulosa demonstração de entrada clownesca, de uma diversidade inédita, de um profissionalismo extraordinário. Tocando violino, sax soprano,

[120] Ibid.
[121] Ibid., p. 201.

piano, concertina, unindo simplicidade e eficiência. Fica petrificado. Impressiona-se com a flexibilidade impensável desse senhor, que dança, cai, salta fora de sua cadeira furada. Um fogo de artifício! -diz ele.[122]

Voltou na noite seguinte, Grock pisou em falso, caindo pesadamente logo na entrada, com a mala na mão. Esta se abriu e o pequeno violino saiu. Seu parceiro e os ajudantes do picadeiro correram para levantá-lo. O público aplaudiu, sem perceber nada. "Grock está zonzo, apóia-se em seu cúmplice, que lhe diz: Bem, mas você caiu! Grock replica depois de dois segundos: *_Sans blâââgue*... Está feito! Ninguém percebe a gravidade que poderia ter o incidente. Aplaudem-no loucamente. E o espetáculo se desenvolve tão forte, tão potente como na véspera. Mais nenhum instante de fraqueza. Apresentação admirável uma vez mais. Que magistral lição para o aprendiz de comediante que eu sou."[123]

Em *La planète des clowns*, Alfred Simon, ao tratar de Grock, afirma que os puristas o consideravam como impuro, reprovando-o por ter escolhido o *one man show* e o *music-hall*. Mas, cada vez que o vemos no circo, nos rendemos à evidência de que assimilou a sua essência, diz ele. No excêntrico, encontra-se o clown em si. Nele, o circo e o music-hall reconciliaram-se. Essa nova aliança, segundo Simon, "depurou o clown de todo lado anedótico, sentimental, contingente."[124]

Ainda segundo Simon, Grock reuniu no seu mais alto nível, os talentos do mímico, do músico, do acrobata e do ator, para, através deles fazer "seu longo e difícil comércio com os objetos (o piano puxado em direção ao banquinho, as luvas de boxe transformadas em bolas de malabarismo, o arco do violino desobediente), sua 'intimidade apaixonada' com alguns dentre eles (o escorregar sobre a tampa do piano, a cadeira furada na qual ele subia de um salto), uma simbiose com seus instrumentos musicais comparável à dos maiores virtuoses (a concertina, o clarinete, o pequeno violino, esse minúsculo recém-nascido tirado do grande estojo do violoncelo, seu avô)."[125]

Tudo começava com a máscara, diz Simon, "essa maquiagem única, que deixava intocado o rosto de Grock, mas que, reduzindo a boca a dois traços pretos colocados sobre um imenso queixo branco e pontudo e arredondando os pequenos olhos risonhos, davam à

---

[122] Ibid., p. 5.
[123] Ibid.
[124] Alfred Simon, *op. cit.*, p. 174.
[125] Ibid.

face hilária do clown um aspecto de sol lunar. Henri Thétard defende que, como Foottit, Grock aprendeu muito com o clown alemão *grimacier* Olibo, o qual podia à vontade tornar-se pálido ou vermelho e adotar a fisionomia de tal ou tal celebridade, sem a menor maquiagem."[126]

As suas caretas abriam-se sempre num sorriso, que "ampliava a estatura do clown no seu imenso casaco xadrez debaixo de sua inenarrável calota de chapéu coco. De um só golpe, Grock colocara um fim no desdobramento do clown (o branco, o augusto) como no desdobramento do augusto (o *pitre* e o *contre-pitre*). **Tinha inventado o augusto no qual ele condensou toda a poesia astral do 'branco', toda a vaidade triunfalista do *pitre* e toda a burrice catastrófica do *contre-pitre*. Do augusto, Grock fez o clown total**. Ora, não era um papel. **Grock não interpretava um personagem, ele era esse personagem.** 'Ele é a história que ele interpreta' (Henri Miller). Mas sem história. As gags não precisam de nenhum fio narrativo para se articular umas às outras. **É a si mesmo que Grock inventa, ao inventá-las**. Se o momento supremo da arte é aquele em que o artista entra em pessoa na sua obra, o número de Grock é feito deste momento, sua entrada é feita desta entrada. Em 1931, Pierre Bost profetizava que se diria um dia um grock como se diz um arlequim, um pierrô, um polichinelo. Pierre Bost enganou-se. Grock não criou nem tipo, nem emprego. Grock desapareceu com Grock e algo do clown em si desapareceu com ele, tornando aleatória a busca da comédia clownesca. Teve imitadores, mas era inimitável. Não veio para fundar uma família. O efêmero era sua eternidade."[127]

Grock reencontrou Antonet, no circo Medrano, depois de mais de vinte anos longe do circo. Durante um mês, Grock retomou, pelo tempo de uma representação, para homenagear seu antigo parceiro, o papel secundário de augusto. Grock e Antonet apresentaram uma entrada com o seu repertório de vinte anos atrás. Tristan Rémy afirma que o confronto entre as duas maneiras de Grock atuar nas entradas –como o augusto tradicional e seu modo original habitual – "permitiu medir os progressos da comédia clownesca com trinta anos de distância, e de estabelecer a distinção formal entre o clown de equipe (...) e a atuação do clown que só depende de si."[128]

Para Rémy, "Grock é esteticamente um augusto. Na série que parte do idiota, passa pelo ingênuo e o indiferente, ele ocupa a extremidade que termina com o excêntrico

[126] Ibid.
[127] Ibid., pp. 176-7.
[128] Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 396.

inteligente. Daí o conflito que o opôs a Antonet, clown que nunca consentiu em ceder seu papel. Ora, para fazer rir um às custas do outro, é preciso que um dos dois se faça de imbecil."[129] Grock "tem sobre seus colegas uma superioridade indiscutível", em função de "seu equilíbrio, sua precisão, seu espírito, sua sutileza."[130]

Deixemos Grock, para nos voltarmos -apenas de passagem-, para alguém que encontrou-se com ele, no final de sua carreira, em um circo na Suíça: Chaplin, que inspirou e inspira inúmeros clowns, palhaços e comediantes.

[129] Ibid., p. 412.
[130] Ibid., p. 413.

**Charles Chaplin:**

Apresentamos aqui alguns aspectos da construção do clown de Chaplin.

Escolhemos um clown do cinema para abordarmos, considerando, no entanto, que trabalhos extremamente importantes, como o da dupla **Laurel e Hardy** (O Gordo e o Magro), o de **Buster Keaton**, o de **Mazzaropi**, de **Oscarito** e de **Grande Otelo**, por exemplo, são igualmente atuações de grande relevância para a arte do palhaço. Mazzaropi[131] conseguiu singularizar brilhantemente a figura do caipira, com seu humor ingênuo, popular -sem caricaturar ou estereotipar.

Michael Chaplin, o filho de Charles Chaplin, afirma pensar em Carlitos como um clown, bem antes de comediante ou cineasta. Seu jogo cômico era físico, diz ele, começando por ser clown. É o ofício de base.[132]

Chaplin, nascido em 1889 e morto em 1979, nos conta em sua autobiografia, como criou Carlitos, em sua primeira cena no cinema. Tinha pouco mais de 20 anos e fora contratado pela *Keystone Comedy Film Company*, nos E.U.A., para substituir Ford Sterling. O diretor era Sennett, o mais importante da *Keystone*. A cena era feita meio de improviso .

O **figurino** para ele não era uma fantasia, mas lembra também a idéia de uma **segunda pele**, ou podemos também dizer que acionava uma verdadeira máquina. Instrumento que cria/liga Carlitos. Diz que não tinha idéia de que caracterização usaria, mas, dirigindo-se ao guarda-roupa, pensou em um figurino onde tudo estivesse em contradição, "calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu coco pequenino, além de uma bengalinha." Como Sennet esperava que ele fosse mais velho, colocou um pequeno bigode, pensando que ele aumentaria sua idade, "sem prejudicar a mobilidade da minha expressão fisionômica.[133] Nada sabia também a respeito de sua psicologia. Foi a segunda pele, a roupa e a caracterização que o fizeram compreender a espécie de pessoa que era, diz ele. "Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. Estava totalmente definido. Quando cheguei em frente de Mack, entrei no personagem, andando em passos

[131] Com uma filmografia bastante extensa.
[132] Diercksen, *op. cit.*, p. 189.
[133] Charles Chaplin, *História da minha vida*, pp. 141-2.

rápidos, girando a bengalinha diante dele. Incidentes e idéias cômicas vinham em tropel à minha mente." [134]

Mack Sennett era pessoa de entusiasmo. Uma excelente platéia, rindo espontaneamente do que achava engraçado. Quando ele viu Chaplin, ria com todo seu corpo se agitando, o que deu confiança a ele para falar com Sennett a respeito do personagem:

> _É preciso que você saiba que este tipo tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarros no chão, ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva! [135]

Chaplin fala que nas "representações cômicas, uma atitude é o que há de mais importante, mas nem sempre é fácil encontrar essa atitude." E depois descreve como conseguiu criar alguma coisa no saguão do hotel: entrou, tropeçou no pé de uma senhora, voltou para desculpar-se, tirando o chapéu. Depois, voltou novamente tropeçando numa alta escarradeira e tirou o chapéu também para ela. [136]

Ford Sterling, que presenciou a filmagem, descreve Carlitos, visto nessa primeira cena:

"_O sujeitinho usa calças-balão, tem os pés chatos e a aparência do mais miserável e enxovalhado bastardo do mundo... Coça-se a todo instante, como se tivesse piolho nos sovacos... Mas como é engraçado!" [137]

Segundo Chaplin –que nos conta como ocorre seu **devir-Vagabundo**-, Carlitos não se aproximava de outro tipo conhecido, por ele ou pelos norte-americanos. "Mas, dentro daquelas roupas, ele se tornava uma realidade, uma pessoa viva. Na verdade, ele me inspirava toda a espécie de idéias malucas, com as quais nunca sonhava senão quando, assim vestido, entrava na personalidade do Vagabundo." [138]

Podemos pensar, conforme os nossos referenciais analíticos, que Chaplin criou uma verdadeira **máquina de tornar-se vagabundo**.

---

[134] Ibid., p. 142.
[135] Ibid., pp. 141-142.
[136] Ibid, p. 142.
[137] Ibid., p. 143
[138] Ibid., p. 144.

Fellini diz que Carlitos não era o homenzinho patético de que tanto se falou, em *O Circo*. "É um gato contente, que simplesmente se sacode e vai embora." [139]

Certa vez, bem mais tarde, Nijinsky, ao visitá-lo, diz-lhe que sua comédia é um verdadeiro *ballet* e que Chaplin é um dançarino.[140] Se observarmos Chaplin atuando, veremos como dança o tempo todo. Podemos verificar o mesmo entre outros palhaços.

Nos tempos da Keystone, diz Chaplin, o vagabundo tinha mais liberdade, não estando tão preso ao enredo. Era mais instinto do que cérebro, voltado para as necessidades essenciais: comida, aquecimento, abrigo. "À medida que as comédias se sucediam, o vagabundo ia se tornando mais complexo. O sentimento começava a se infiltrar em seu caráter. Isso se tornou um problema, porque limitava seus movimentos e iniciativas no terreno da farsa grossa. Pode esta observação parecer pretensiosa, mas a farsa exige a maior exatidão psicológica."[141] Pensando no vagabundo "como uma espécie de Pierrô" conseguiu ganhar a "liberdade de expressão e o direito de embelezar as comédias com um toque de sentimento."

Chaplin diz que, no humorismo, encontra-se o irracional no que parece racional, e o não importante no que parece importante. "Isso também acentua o nosso sentido de sobrevivência e preserva a nossa sanidade. Porque o humorismo nos alivia das vicissitudes da vida, ativando o nosso senso de proporção e nos revelando que a seriedade exagerada tende ao absurdo."[142]

Assim como Grock, que afirmou que, se tivesse uma filosofia, seria a independência, parece que Chaplin também sofria do pecado da independência: Chaplin atribui a ele o fato de ter despertado contra si toda a aversão dos americanos. Ser independente. Sem ser comunista, recusa-se a agir como os que os odeiam, assim como também não quis se naturalizar americano. A liberdade do clown?

---

[139] Federico Fellini, *op. cit.*, p. 111
[140] Charles Chaplin, *op. cit.*, p. 191.
[141] Ibid., p. 208.
[142] Ibid., p. 210.

**Charlie Rivel – como um exemplo de palhaço e de aprendizagem ocorrida dentro do circo:**

Charlie Rivel[143] foi um dos grandes clowns ocidentais, cuja atuação inspirou vários outros. No prefácio à segunda edição de *Les clowns,* de Tristan Rémy, Bernard de Fallois refere-se a Charlie Rivel[144] como sendo, junto com Rhum, dos maiores augustos da história do circo, segundo os entendidos. "Rivel foi nos anos 50 o que Grock tinha sido antes da guerra, o número um. Rivel e seu longo vestido vermelho, sua guitarra, sua pequena cadeira e a intuição genial que teve de expressar a parte essencial, primordial da infância na arte clownesca, o que nenhum artista tinha tomado consciência antes dele."[145] Para nosso trabalho, não vêm ao caso os *rankings.* O indiscutível é a contribuição que seu trabalho trouxe –e traz- para a construção da arte clownesca, inspirando vários palhaços. Charlie Rivel parece trazer consigo um palhaço que tem muito de anárquico. Leo Bassi é um dos seus admiradores e, possivelmente, um estudioso do seu trabalho. Pepe Nuñez trouxe para o Brasil um vídeo no qual vários clowns se apresentam para um tributo a Charlie Rivel. Ali podemos assistí-lo atuando.[146]

*"Diz-se que eu sou*
*o maior clown*
*do mundo.*

*Eu não sei*
*se eu sou o melhor*
*ou o pior.*

*O que me importa*
*é que tenham*
*outros depois de mim."* [147]

Charlie Rivel nos diz que em todos se oculta um palhaço e que este "surge na pista do circo para ensinar-nos as múltiplas facetas da vida humana: assim sou eu e tu és assim.

---

[143] A principal fonte utilizada aqui será sua autobiografia, *Pobre Payaso*, escrita por ele aos 76 anos de idade. As citações em português são traduções provisórias minhas.

[144] Que foi apenas mencionado em *Les clowns*, de Tristan Rémy –consistindo nisto a única lacuna do livro-, porque foi depois da segunda guerra que ganhou celebridade, segundo Bernard de Fallois, p. XXVII.

[145] Ibid. Bernard de Fallois ressalta, no entanto, que outros clowns espanhóis, na mesma época –os anos 50-, tiveram a mesma intuição da infância: os Rudi-Llata, um trio muito talentoso.

[146] Pode ser encontrado também no *Teatro de Anônimo*, no *Lume*, com Adelvane Néia, do *Humatriz Teatro*, mencionando apenas os grupos que sabemos possuírem cópia do vídeo, podendo haver outros.

[147] Pierre Etaix. *Il faut appeler un clown un clown.* Tradução provisória nossa, com a supervisão de Christian Pierre Kasper.

Conta-nos a aventura comum a todos, revelando nossos sentimentos mais íntimos."[148] O palhaço é o sucessor do bufão, acontecendo com o palhaço o mesmo que aconteceu com o bufão: é alvo do riso de todos. O dever do palhaço é fazer rir aos outros com sua própria desgraça. Ao mesmo tempo em que é tido como "o mais desgraçado dos desgraçados", o seu trabalho exige "dele que seja mais inteligente, mais humano, mais sensível do que todos os demais."[149]

Ele nasceu em Cubelles, cidade próxima a Barcelona, em 23 de abril de 1896 - apesar de constar dia 24 em seus documentos-, por acaso, quando seus pais, artistas ambulantes, apresentavam-se na cidade. Seu nome era José Andreu Lasserre.

Seu pai, Pedro Andreu Pausas, nascera em Barcelona, no ano de 1874. (Como não nos lembrarmos aqui de "Os nomes do pai", de Durval Muniz de Albuquerque Jr.[150] e pensarmos que nós também –só que às vezes voluntariamente- estamos reproduzindo os discursos biográficos, ou memorialísticos que se iniciam com o nome do pai. Para quem ainda não leu, lembremo-nos de que sua análise de modo algum se reduz a essa constatação e é bastante enriquecedora.) No caso dos artistas que descendem de família circense, o papel da família é muito importante, como vai aparecendo no nosso texto, e a autoridade do pai, muito forte. Leo Bassi[151] contou em sua aula aberta, que depois de ter decidido deixar o circo dos Bassi -150 anos de tradição circense- para tentar fazer algo, inventar outro modo de ser clown, levou oito anos para conseguir realizar isso. "Para deixar meu pai e deixar o circo, passaram-se oito anos; oito anos e eu trabalhando no circo com o desejo de ir-me, mas sem querer romper a tradição. E nesses oito anos, o circo ia de pior em pior..." Com a família de José Andreu Lasserre, o palhaço Charlie Rivel, por exemplo, o pai coordenava todo o trabalho, mas um dia os irmãos entraram em atrito com Charlie Rivel e ficou toda a família de um lado e Charlie de outro -com sua mulher e filhos pequenos.

Falando dos Fratellini, Pierre Etaix nos diz que tinham muito claro os interesses econômicos, por isso mantinham-se trabalhando juntos, o que não significa que se

---

[148] Charlie Rivel, *op. cit.*, p. 27.
[149] Ibid., p. 28.
[150] Durval Muniz de Albuquerque Jr., Os nomes do pai: a edipianização dos sujeitos e a produção histórica das masculinidades. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz. B. L.; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *op. cit.*, pp. 111-122.
[151] Um fabuloso palhaço italiano, atualmente morando na Espanha – que se apresentou no evento *Anjos do Picadeiro* e, em 2002, apresentou no Brasil seu novo espetáculo *12 de setembro*, no qual entra vestido com seu terno preto, óculos e maleta de executivo, só que desta vez todo empoeirado, como o americano na foto que apareceu no *New York Times, no* dia 12 de setembro, da agência *Reuters*, atribuída a Anderson Schneider, salvo engano.

entendessem bem. A família pode ser também uma prisão –e geralmente o é. Mas isso não significa que sempre se tenha correspondido aos modelos formulados por ela, que se tenha agido como uma mera adequação às expectativas criadas pelos mais velhos. Vemos, em cada um desses grandes clowns, a busca, até o extremo, da construção de uma singularidade, de modos próprios de fazer, de atuar, de viver. Não foi tentando corresponder a uma identidade pré-estabelecida, sendo "o filho de", simplesmente, que chegaram a ser grandes clowns. Lembremos aqui novamente de Leo Bassi, quando diz que é preciso perder a dignidade, ou seja, não agir conforme as expectativas que os outros têm, devir-galinha, fugir...-do esperado-, apostar na sua potência produtora de singularidades. Por outro lado, acompanhando a biografia de José Andreu, o palhaço Charlie Rivel, nos deparamos com a obstinação de seu pai em, tendo passado por inúmeras dificuldades de sobrevivência, procurar levar a família à uma melhor situação financeira, "ainda que às custas de esforços titânicos" impostos a todos.[152] Mas foi através de uma rotina de trabalho extremamente árdua, imposta pelo pai aos filhos pequenos, que José Andreu e seus irmãos aprenderam, na infância, as habilidades necessárias para os números acrobáticos que apresentavam, além das atuações com trapézio e da aprendizagem musical.

Andreu era filho de carpinteiro, trabalhou na profissão de seu pai, para agradá-lo. Mas, certo dia, ele e seu irmão foram embora com o circo *Mila*, pequeno e miserável. Inicialmente, Pedro Andreu trabalhou como trapezista e, com o tempo, foi aprendendo todas as especialidades do circo. O número mais perigoso do circo *Mila* e que lhe trouxera muito êxito em toda parte era um globo propulsionado por ar quente, que era solto ao ar livre, do qual pendia um trapézio. O trapezista amarrava uma corda no pulso para fazer os exercícios no vazio. A cada apresentação a vida estava em jogo, pois não se sabia onde o globo cairia. Depois do espetáculo, todo o pessoal do circo saia procurando o globo.[153] Apenas o filho do diretor do circo e o pai de José Andreu faziam o número, em dias alternados. Certa vez, quando seria o dia do filho do diretor fazer o número, veio um temporal e o globo vomeçou a oscilar perigosamente. O diretor, vendo seu filho correr risco de vida caso subisse com o globo, dirigiu-se ao público anunciando a suspensão do número. Mas o público, implacável, protestou, não aceitando. "O espetáculo não pode parar!", diz a música. E quantas vezes vemos isso, de vários modos, ao estudarmos o palhaço. Como, por

[152] Charlie Rivel, *op. cit.*, p. 82.
[153] Ibid, p.37.

exemplo, no filme *O Circo*, de Chaplin, no momento em que Carlitos, ao acabar de saber que a trapezista por quem era apaixonado ama outro, é chamado para entrar em cena. Você ter que se apresentar, custe o que custar, aconteça o que acontecer; ter que fazer rir quando sente dor, é uma situação recorrente na biografia de Charlie Rivel.[154]

Depois, trabalhando em outro circo espanhol, o *Alegria*, seu pai conheceu uma linda funâmbula francesa chamada Maria Luisa Lasserre, com quem se casou e teve seis filhos: Maria Luisa, José (Charlie Rivel), René, Pablo, Marcelo e Rogério. Maria Luisa –que Charlie chamava de "Nena"- morreu em 1915, com 18 anos.

José Andreu diz que suas lembranças, até onde consegue chegar, são de trabalho, contribuindo para sustentar sua família. Viajavam de cidade em cidade, com seu carroção, apresentando-se nas praças. A avó ia junto. Atravessaram a Espanha. Em julho de 1896 entraram na França, onde conseguiram emprego no pequeno circo *Dusoulier*. Ali nasceu Nena.

Mais tarde, com 2 anos, já aparecia no picadeiro. Seu pai fizera uma couve grande de madeira, oca por dentro, parecendo fechada. Com as costas apoiadas no solo, balançava-a nos pés. Finalmente, tirava uma corda oculta, a couve se abria e José Andreu aparecia, agitando uma bandeirinha francesa em cada mão, ao som da *Marseillaise*. Um dia, quando seu pai abriu a couve, ele apareceu dormindo. O que não era de se estranhar, diz José Andreu, pois a apresentação era de noite, quando uma criança tão pequena deveria estar dormindo em seu berço. O público riu muito.[155]

Essa visão da criança pequenininha, que dorme no momento em que deveria fazer seu número, nos traz um outro menininho, chamado Albert, que virá a ser um famoso clown –aquele que Bario diz que assustava as crianças. Quem nos conta da iniciação de **Albert Fratellini**, o último dos quatro filhos de Gustave, é Annie Fratellini. Foi na Rússia que Gustave iniciou Paul, Albert e François. Este último debutara nos picadeiros russos com 12 anos, com Salamonsky, o mais célebre diretor da época, apresentando um número de acrobacia a cavalo, em 5 de setembro de 1891. Muito apreciados pelo público e pelos diretores, trabalharam dez anos no país. Foi também com Salamonsky que Albert apresentou-se pela primeira vez, em uma pantomima:

---

[154] A conclusão desse episódio de 1894: o filho do diretor tentou fazer o número e morreu. O diretor suspendeu a turnê, anulou os contratos e sumiu. O pai e o tio de José Andreu ficaram na rua.
[155] Ibid., p. 44.

Ele estava fechado em um ovo estofado e devia sair deste, fantasiado de pintinho, quando seu pai, que estava vestido de mágico, batesse três vezes no ovo com sua varinha. Tudo isso fora muito bem explicado a ele por seu pai, que o fizera com sua precisão e seriedade costumeiras. Quando Gustave bateu três vezes no ovo, nada aconteceu. Recomeçou e nada. Acelerou o tempo do esquete, devido à sua preocupação. Levou o ovo aos bastidores, quebrando a fechadura e encontrou, então, Albert dormindo profundamente.[156]

Outro menino dormiu na hora do número e é ele mesmo quem nos conta: Achille **Zavatta**, o popular clown francês. Filho de circenses, iniciou-se no picadeiro no *Circo Zavatta.* Com 3 anos, trabalhava como "augusto de soirée", o clown que ocupa o público entre os números. Fazia pequenos esquetes conhecidos e o mais difícil para ele era ficar acordado. Tinha que trabalhar até o final, como os adultos. Dormia em toda parte e o acordavam pouco antes de suas entradas. Sonhava em poder dormir, esconder-se. Mas sempre o encontravam, chamando-o: "Achille! é você, rápido!" Diz que aprendeu a urgência dessas palavras muito cedo, ao mesmo tempo que os primeiros passos de seu *métier*, e ela o impregnou por toda vida.[157] A prontidão do palhaço, colocada como urgência, mesmo no sono.

Certa vez, na Argélia, encontrou, perto das cortinas, em um canto, um grande baú contendo roupas. O esconderijo estava bom, introduziu-se nele. Depois de baixada a tampa –ninguém o viu-, dormiu profundamente. O espetáculo terminou sem ele e seus pais procuraram-no em toda parte, desesperados, enquanto ele dormia no baú de roupas.[158]

O fio que puxamos, evocando e unindo as três histórias dos pequenos artistas que dormiram durante um espetáculo -Albert Fratellini, Achille Zavatta e Charlie Rivel- pode, talvez, nos falar de coisas heterogêneas. Essas histórias podem nos falar algo a respeito do repertório circense para crianças na época; falam da iniciação desses artistas nos picadeiros circenses; podem lançar outros olhares para a infância em um determinado contexto; podem falar de poesia; podem falar de como as crianças trabalhavam duro nos circos de suas famílias, desde a mais tenra infância; falam do papel do imprevisto e do improviso na construção do palhaço.

---

[156] Annie Fratellini, *Destin de clown*, p. 26.
[157] Achille Zavatta. *Viva Zavata*, pp. 11-12.
[158] Depois, quando acordou de madrugada e saiu do circo, teve que ir até a casa onde moravam –pois nessa época não moravam na caravana. Foi uma das primeiras vezes que se lembra com precisão de ter apanhado, com 3 anos. (Ibid, p. 12)

Voltando a Charlie Rivel, seus pais sofreram nova perda[159], até que, em 1899, um ano depois, encontraram o circo *Cagnac*, cujo diretor ajudou seu pai a reorganizar seu equipamento (roupas e material) para poder apresentar seus números. Charlie Rivel diz acreditar que suas primeiras recordações remontam a esse circo.[160]

Com 3 anos de idade, ele iniciou-se, parodiando um atleta. No circo *Cagnac* havia um atleta muito forte, que levantava centenas de quilos e rompia correntes, tendo um tórax muito potente e exibindo sua musculatura para o público. (Ah! Quem assistiu *A-la-pi-pe-tuá* –palavra inventada por Abel Saavedra quando criança, que dá nome ao espetáculo que o grupo *Seres de Luz* construiu[161] com a direção de outro palhaço de família tradicional de circo italiana, 300 anos de tradição, **Nani Colombaioni**, que atuou em *I clowns*, de Fellini. A respeito dos Colombaioni, **Dario Fo** nos diz que quase tudo "o que fiquei sabendo de e sobre os *clowns* foi por intermédio deles."[162] - inevitavelmente reviu agora a cena em que Tanguito, o clown de Abel, faz o atleta vaidoso, que arrebenta correntes e exibe seus músculos para o público. Enquanto Jasmim, o clown de Lily Curcio, revela ao público o segredo da corrente.) Rivel sonhava ser tão forte quanto ele e, para um público invisível, imitava o número do atleta, levantando pesos. Seus pais se divertiam muito vendo-o, principalmente o seu modo de limpar um suor inexistente. Foi assim que tiveram a idéia de apresentá-lo ao público na paródia do atleta. Ficou muito orgulhoso e ensaiou bastante seu número. Era o ano de 1899. Seu pai preparou-lhe halteres de cartolina, nos quais escrevera 100, 200, 300 quilos e até mais. O curioso, diz Rivel, é que, se para o público era um número cômico, para mim tratava-se de algo muito sério. Vejamos como ele conta seu *début*:

"Entrei no picadeiro, cumprimentei o público e comecei meu trabalho como atleta que, por meio de um violento esforço, levanta pesos enormes. Esforçava-me ao máximo, contraindo minha carinha de menino, com uma tremenda exibição de força, imitava Hércules. Quando mais entusiasmo e aplicação punha no que estava fazendo, chegaram-me

---

[159] Rivel nos relata mais um embate com as forças selvagens da natureza -desta vez a água-, uma terrível enchente arrastando o cavalo e a carroça que seus pais conseguiram comprar com suas economias, ficando novamente sem dinheiro e sem trabalho.

[160] Logo compraram outra carroça e outro cavalo e ele se lembra que viajava no colo da avó, olhando a paisagem pela janelinha. Sonhava em ter uma casinha branca, como a que vira passar pela janela.

[161] O processo de construção nos foi narrado em entrevista e aparecerá nesse texto. E também Ricardo Puccetti, cujo espetáculo *La Scarpetta* também foi dirigido por Nani e construído com ele na Itália, nos conta do processo de trabalho de Nani.

[162] Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, p. 304

as risadas do público. Não podia compreender do que riam. Não conseguia ver naquilo nada cômico. E, ao final, estive a ponto de chorar de raiva. Porém meu número terminou e o público me aplaudia entusiasmado, enquanto eu saudava repetidas vezes em todas as direções. Cada vez que levantava a cabeça, via o diretor Cagnac em pé, fora do picadeiro, atirando-me bombons, caramelos e laranjas, enquanto meu pai, de outro lugar, atirava-me moedas. A vendedora de caramelos não conseguia atender à clientela que tinha ao redor e muitas senhoras iam até lá, para comprar chocolate e fruta que continuavam atirando-me no picadeiro. Eu estava ali no meio, sem atrever-me a acreditar no que meus olhos viam. Recordo-me que nunca havia visto tantas coisas boas juntas. Esqueci-me completamente do público e só pensava em como recolher tudo aquilo. Corri para buscar uma carriola pequena que usavam para outros números e a enchi com toda pressa, entre os risos e aplausos. Às vezes a carriola tombava e toda a carga esparramava-se pelo chão, dando lugar a mais risos e comentários."[163]

Mas vocês pensam que, em um livro chamado *Pobre Payaso,* essa história teria um final feliz?! Na saída, sua avó o esperava para beijá-lo, mas ele gritou que aguardasse para recolherem as guloseimas e o dinheiro. Percebeu, então, que o diretor do circo ordenara a retirada de todas as guloseimas - para que fossem vendidas novamente, na próxima função-, e seu pai recolhia as moedas que jogara.

"Que mundo tão desconcertante! Como é que de repente tinham se tornado tão maus?", diz Charlie Rivel. O dia de sua primeira atuação sozinho foi também o de sua primeira decepção.[164]

**O devir-criança de Charlie Rivel**:

É interessante como ele nos relata seus sentimentos de então, suas perplexidades diante da vida e das pessoas, de um modo que parece muito próximo ao modo de um menino dizer.[165] Como um menino vem junto com ele, quando conta, pelo tom, às vezes por certa intensidade e ênfase colocadas nas tragédias, nas catástrofes. Não quero, com essa afirmação, dizer que elas não fossem trágicas, ou que ele as aumentasse contando assim, apenas estou salientando um modo. Às vezes, é como se ele estivesse tão **atento a certas maneiras como as crianças vivem –e produzem- os acontecimentos.** E, quando o vemos

[163] Charlie Rivel, *op. cit.*, pp. 47-48.
[164] Ibid, p. 48.
[165] Inclusive Sebastián Gasch, que faz o prefácio do livro, diz que a biografia é relatada com pureza e ingenuidade e que Rivel ainda tem muito de criança, com seus 76 anos de idade.

em cena,[166] percebemos nele imediatamente uma gestualidade –mas não só gestos, **uma potência da criança**- que nos remete à uma criança bem pequena, com 2, 3 anos de idade. Nada de infantilismo, nada de uma imitação vazia, mecânica e banal de criança. Mas entrar na dinâmica da criança, na velocidade, na intensidade... Um belíssimo, indescritível, devir criança de Charlie Rivel, profundamente marcado nos seus gestos, no seu corpo. **Produção de sua singularidade** que tanto fascina os outros clowns e todos que o vêem. **Leo Bassi** [167] nos falou de sua admiração por Charlie Rivel, que este –como apenas alguns palhaços, fortes, geniais- tinha muita personalidade e o que Leo Bassi chama de identidade, referindo-se a ser único e diferente, que nesta tese estamos chamando de singularidade. (Veremos mais a respeito de Leo Bassi posteriormente.) Também era o preferido de Slava, dentre os clowns daquela época.[168]

Pierre Etaix nos diz que a arte clownesca nutre-se também –e muito- da observação. E que, assim como há ouvido musical, existe o **olho clownesco**. "Charlie Rivel confessa que aprendeu muito com suas crianças. A maior parte das situações de sua entrada – **cara de emburrado, 'bico', cóleras 'de brincadeira', choros em cascata, amuos, sorrisos confusos** – ele os **observou em seus filhos e sua filha**. Misturou, então, a uma expressão primitiva, uma noção adulta. De onde o sentimento de estranheza que emana de seu número. Para chegar nisso, nessa exatidão na caricatura[169] (que ultrapassa a imitação), ele precisou de toda uma vida, começando pela dança, a pantomima, o equilíbrio. Com 84 anos, ele ainda descobre coisas, mas sempre na mesma linha. Não se desviou do que tinha escolhido fazer. Como **Grock**, que levou uns trinta anos a evoluir sobre uma base única. Como os **Fratellini**, que tinham dezenas de entradas em seu repertório, mas um estilo perfeitamente definido. Esses grandes artistas, atentos a tudo, viviam no seu tempo: mesmo se sua partitura inicial era invariável, os detalhes variam, em função da evolução do público e dos costumes."[170] E também em função, no caso de duos, trios, da complementariedade dos parceiros, finaliza Etaix.

Voltemos ao devir clown de José Andreu:

---

[166] E é possível fazê-lo: como mencionado anteriormente, existe uma fita de vídeo com um encontro de clowns para um tributo a Charlie Rivel.
[167] Na entrevista que fizemos, em Belo Horizonte, 4 de agosto de 2002.
[168] Segundo Gabriela Diamant.
[169] O termo caricatura é de Etaix.
[170] Pierre Etaix, Un engagement à vie. In: FABBRI, J. e SALLÉE, A. (orgs.) *Clowns e Farceurs*, pp. 42-43.

A vida era trabalhosa. Diz lembrar-se de sua infância como uma série ininterrupta de horas de ensaio com sua irmã Nena. Seu pai tinha idéias muito singulares: com 6 anos e Nena com 5 anos, faziam um número em que ela sustentava sua cabeça equilibrada sobre a dele. E os dois vestidos de meninas! Passara de halterofilista a se apresentar como mocinha, com uma peruca ruiva. Até que, antes da função, ele cortou a cola que mantinha a peruca na sua cabeça. Todos riram muito e descobriram o que ele pretendia fazer saber: que era um menino. Por isso foi o primeiro a rir. E o riso do público, que tanto o desgostava em seu número de atleta, agora o divertiu.

Ao sair do picadeiro, levou uma surra de seu pai. Charlie Rivel conta isso e, imediatamente justifica seu pai, nos apresentando o ponto de vista dele: Talvez o castigo tenha sido excessivo, mas, para ele, "o **ofício era algo muito sério** e quis fazer-nos entender que a vida do artista está baseada em uma **disciplina férrea** e **sem concessão alguma**."[171]

Mas foi a primeira vez que impôs sua vontade e nunca mais apresentou-se vestido de menina.

Com 7 anos já trabalhava sozinho como equilibrista, a uma altura considerável. "Mas teria outro campo de atuação, que talvez fosse a origem de minha autêntica arte. Fazia pequenos papéis em pantomimas -que eram parte do final do programa do circo *Cagnac*- e aprendeu a representar comédias, o que lhe foi útil depois, quando atuaria como palhaço. Isso lhe permitiu aprender *ballet* clássico e mímica. "Quiçá estas pantomimas, quase sempre ingênuas, significavam tanto para mim porque precisamente a mímica é fundamental para nós, os palhaços."[172] Afirma que a figura do seu palhaço lhe chegará de diversos ângulos e em diferentes etapas de sua vida.

Contando a respeito de sua difícil aprendizagem escolar, ele nos diz que aprender a ler e escrever produziu-lhe grandes desgostos. Era tratado com preconceito pelos colegas das escolas em que seu pai o matriculava quando o circo se instalava em um povoado. Conta que em cada escola que ia –e foram muitas-, os meninos achavam "oportuno meter-se com o *titiritero*. Eu não era como os demais. Zombavam de mim e me faziam sofrer. A cada momento me mostravam que eu, socialmente, estava muito abaixo deles."[173] Atiravam-lhe bolas de papel molhadas com tinta, que caíam nas páginas de seu caderno, o

[171] Ibid. (Os negritos são nossos.)
[172] Ibid.
[173] Ibid., p. 53.

que lhe rendia más notas. No recreio era o pior momento, "pois tinha que lutar com os outros alunos que queriam por todos os meios molestar-me, sem deixar-me um momento em paz. Creio que naquelas escolas aprendi tudo sobre a maldade humana. Inteirei-me de que éramos pobres, de que minha mãe dançava no arame, coisas que até então havia considerado com toda naturalidade. Sentia-me extremamente só e indefeso quando me rodeavam gritando: Títere[174], títere! É difícil entender que os meninos possam às vezes ser tão malvados. Como me alegrava mudar de povoado, esperando sempre encontrar melhor acolhida que no anterior!"[175]

Escondia da família o que acontecia na escola. Às vezes encontrava algum menino simpático e mesmo quem o ajudasse nas lições. A instrução escolar para as pessoas do circo era secundária, diz ele, pois o fundamental era ganhar a vida e, para isso, era preciso viajar.[176]

Alguns circos contratavam professores que seguiam com eles, ensinando as crianças a ler e escrever. Achille Zavatta, por exemplo, orgulhava-se de ter garantido no seu circo que as pessoas soubessem ler, escrever e também aprendessem música. Contratara um mestre escola e um professor de música para isso. Enquanto ele mesmo só aprendeu a ler e escrever, a duras penas, com 22 anos e de forma meio autodidata. Para seu pai só contava o trabalho no circo. Ir à escola era um luxo, diz.[177] Entretanto, os circos em que José Andreu passou sua infância eram pobres e quando não estavam engajados em um circo, trabalhavam por conta própria, com menos condições ainda de contratar um professor com esse objetivo.

Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, nos conta que, no circo do seu tio Roberto, tinha um professor de ensino primário, "um senhor que meu tio havia contratado para dar aulas aos dezesseis meninos que eram filhos dos artistas, inclusive que eram dois seus próprios filhos. Eu não fui bom aluno... Gostava de fazer gazeta e, no fim do dia, em casa, *pegava o meu*, pois meus irmãos levavam a queixa do professor... e minha mãe não me

---

[174] no verbete *títere* de meu dicionário de espanhol-português, por Júlio Martínez Almoyna, da Editora Porto, 3ª ed., s.d.: *s. m.* boneco que se faz mover por meio de cordéis ou engonços. Bobo, truão. Fantoche. Louco. Palhaço. Indivíduo de figura ridícula. Sujeito néscio e mal formado. Idéia fixa que preocupa muito. *pl. fam.* Espetáculo público de saltimbancos.
[175] Ibid., pp. 53-54.
[176] Ibid., p. 54.
[177] Achille Zavatta, *op. cit.*, pp. 206-207.

perdoava."[178] Fazia parte dos aprendizados das crianças circenses as "primeiras letras com os professores contratados pelos donos das companhias".[179]

Já na época da infância de seu pai, aprender a ler e escrever fazia parte da rotina de trabalho das crianças do circo. Waldemar lembra os relatos de seu pai a respeito de sua rotina, quando criança. Ela era mais dura do que a rotina da época da infância de Waldemar:

"_ Nossa manhã era assim, dura e trabalhosa. Voltávamos para almoçar, lá pelo meio-dia. Depois do almoço, tínhamos lições para fazer e livros para estudar; esse trabalho era assistido por minha mãe, que era quem nos ensinava a ler e a escrever. Três vezes por semana tínhamos lições de música e meu pai era o professor. Além de tudo isso, ainda tínhamos o dever de arrumar a casa e, às vezes, até de limpar a cozinha... e sem nenhuma queixa!"[180]

Mas deixemos a família Seyssel e voltemos à de José Andreu, no circo *Cagnac*, para lembrarmos que, como costuma ser a vida das famílias circenses, eles eram nômades, viajando continuamente. Certo dia de inverno, o circo fora destruído pela neve que se acumulara nas lonas, arrastando tudo quando caíram. O diretor arruinado em um instante, o circo que de repente deixara de existir e a família de Charlie Rivel tendo que novamente procurar trabalho. Ele pensava que "o ofício mais duro de todos é o do artista."[181]

Então, seu pai montou um programa:

1° : José Andreu e Nena em dança acrobática;

2° : Pedro Andreu com seu mono amestrado;

3° : José Andreu, equilibrista no pedestal;

4° : Nena, bailarina na corda bamba;

5° : Pedro Andreu e José Andreu no número da percha.

Continuando, Pedro de malabarista e, por último, rifa de um pato e uma garrafa de vinho.

Seu pai vendeu esse programa por três dias para um pequeno teatro. Contratou também um músico para tocar acordeon durante os números.

---

[178] Waldemar Seyssel, *Arrelia e o circo*, p. 7.
[179] Ibid., p. 78.
[180] Ibid., p. 131.
[181] Charlie Rivel, *op. cit.*, p. 58.

Em outro povoado, fizeram, na rua, o número de equilíbrio com a percha, para atrair público para seu espetáculo em uma sala que arrumaram: o pai sustentava a percha de cinco metros sobre um ombro, enquanto ele trepava até o mais alto, onde equilibrava-se primeiro com as mãos, depois com a cabeça. Número difícil e perigoso. Tais exercícios de equilíbrio exigem uma concentração que não combina com a rua. Corria risco de vida. Mas, em 1904, com 8 anos, não tinha medo, diz ele. E novamente justifica a atitude de seu pai, de expô-lo ao perigo, pela necessidade de fazer algo.[182]

Depois foram para o circo *Caron*, em Grenoble, onde aprendeu a montar a cavalo e a dar voltas. Aprendeu a girar na garupa, cujo segredo, segundo ele, é seguir o ritmo e o compasso dos movimentos do cavalo. Sempre tinha algo novo para aprender: um japonês lhe ensinava o malabarismo –o que não gostava tanto, talvez por não ser tão fácil como ser cavaleiro. O malabarismo exige uma tal paciência, que os meninos demoram a ter. Diz admirar muito essa arte do malabarismo e que ela requer um incrível trabalho prévio.

Destacamos aspectos da vida de José Andreu que mostraram um pouco do seu processo de aprendizagem, ao mesmo tempo em que salientamos um traço singular do palhaço Charlie Rivel, que é o dessa criança anárquica. Continuemos, então, esse percurso, no qual vai surgindo o palhaço.

No circo *Austrália*, José Andreu e seus irmãos Nena e Polo apresentavam, como *Los Pepitos*, um número de acrobacia. Depois seu pai ensaiou incansavelmente com eles um novo número de trapézios volantes, que foi apresentado no circo *Lambert*. Neste número ele fazia a figura cômica do trio, voando de um lado a outro entre o trapézio de Nena e o de Polo, enquanto fazia toda espécie de tontices. Estava feliz com aquele papel, **porque sempre quisera ser clown**. Foi esse mesmo número que mais tarde lhe valeu o nome de Charlie Rivel, diz ele.[183]

Toda tarde assistia ao diretor do circo, Lambert, atuar como clown, junto com Carletto, seu parceiro. Encantava-se com os palhaços e sonhava tornar-se um deles. Certo dia, Carletto adoeceu e o diretor chamou-o para substituí-lo em uma gala que fariam num circo de Paris. Tinha 9 anos e saiu-se bem.

Do circo Lambert apresentaram-se no teatro de variedades e depois foram para a Espanha, que deixara ao nascer. Em Barcelona estrearam o número de trapézios volantes.

---

[182] Ibid., p. 59.
[183] Ibid., p. 82.

Seu pai já não trabalhava, sendo José Andreu, Polo e Nena os responsáveis pelo sustento da família. Atuou ali também em uma pantomima cômica.

Na Bélgica, em um teatro de variedades, conheceu Charles Chaplin, em início de carreira, atuando no mesmo programa que eles, num esquete chamado *Tingel-Tangel.*

Com a primeira guerra, voltaram para a Espanha. Ali aconteceu o encontro de José Andreu com vários dos clowns famosos da época. Trabalharam no circo *Valencia,* num programa que agrupava grandes artistas. Devido à guerra, "todas as grandes estrelas européias haviam se refugiado na Espanha", um dos poucos países nos quais se podia trabalhar. "Entre eles figuravam os famosos palhaços Grock, Antonet, Little Walter, os Fratellini, Rico e Alex e Gregorio Busto."[184] Fez amizade com os palhaços, freqüentando os filhos de Gregorio Busto, que eram de sua idade. Tinham uma irmã mais nova chamada Carmem, por quem se interessou e com quem se casará mais tarde.

Em 1915, sairam em turnê com seu próprio circo, o *Rainha Vitória.* Foi também o ano em que perdeu sua irmã e companheira de trabalho, Nena.

O primeiro filme de Chaplin assistido por ele foi *Carlitos, campeão de boxe.* À noite procurou caracterizar-se como ele, apresentando-se assim no picadeiro para o número cômico de trapézio. Seu pai, após esta apresentação, proibiu-o de continuar parodiando Chaplin.

Em 1916, em Madri, o circo *Price* anunciava como atração Chaplin em pessoa. Na noite de estréia, José Andreu foi assistir e tratava-se de um imitador, que foi expulso do picadeiro pelo público. Ter assistido a esta atuação levou-o a valorizar sua própria paródia e seu pai, desta vez, permitiu que a apresentasse novamente, por uma sessão apenas. Conseguiu grande sucesso e passou a ser anunciado em cartazes especiais: *Pepe Andreu em sua prodigiosa imitação de Carlitos.*

Além de números de acrobacia, trapézio etc, atuava também em pantomimas.

**Como surgiu o seu nome artístico**: Um dia propôs ao pai que preparassem um número de palhaços. Para não aparecer apenas o nome Andreu em todo o programa, sugeriu ao pai que mudasse o seu nome. Foi embaralhando ao acaso letras escritas em um papel que chegou à combinação R I V E L. No entanto seu pai decidiu que, para o número de palhaços, ele usaria o nome Bobby e seu irmão Polo manteria seu próprio nome.

---

[184] Ibid., p. 91.

Tempos mais tarde, os Andreu revêem o clown Gregorio Busto, que fora célebre e apresentara-se nos picadeiros de vários países, empobrecido e sem trabalho. Passou a trabalhar com eles e, em seguida contrataram também sua filha, que era bailarina amazona e acrobata, com quem José Andreu se casará, em 1920. O casamento mudou completamente sua vida, diz ele, tendo encontrado em Carmem uma companheira sempre presente. Esta morreu em 1972, segundo Gasch, provocando-lhe autêntico desespero.[185] Tiveram quatro filhos: Paulina, Juan, Valentino e Carlitos.

Provavelmente em 1923, os Andreu conseguiram um contrato com o *Cirque d'Hiver*, de Paris. Como não possuíam roupas adequadas para o número de trapézio, precisaram solicitá-las à gerência do circo, que lhes respondeu que as daria, para que não atribuíssem o seu fracasso à falta de vestuário.[186] Era como se não estivessem à altura do lugar.

Mas foi justamente a partir dali que conseguiram inúmeros contratos. Naquele momento, havia muitos artistas famosos apresentando-se em Paris. Grock destacava-se em toda parte, diz José Andreu. Na primeira apresentação, os Andreu conseguiram grande êxito, segundo ele, e logo convertera-se na estrela máxima do *Cirque d'Hiver*, parodiando Carlitos no trapézio. No teatro *Alhambra* de Paris, a figura era o célebre Grock, de quem mais tarde, tornou-se amigo íntimo.[187]

No ano de 1925 apresentaram-se em locais importantes, como o circo *Olympia* de Londres e o *Scala* de Berlim. Seu pai controlava o dinheiro.

Chegando ao *Scala* de Berlim, para uma segunda temporada, o diretor lhe comunicou que recebera uma carta do advogado da companhia cinematográfica United Artists, notificando que Charlie Chaplin exigia a proibição de seu número de trapézio volante, dizendo que Charlie Rivel fazia-se passar pelo próprio Chaplin. Conseguiu continuar apresentando o número, pois as instâncias que julgaram o pedido concluíram que se tratava de uma paródia e não de uma imitação.

Mais tarde, em Paris, no *Empire*, ocorreu o mesmo. José Andreu menciona um artigo de Tristan Rémy, então crítico do jornal *Le Monde*, no qual Rémy explica que

[185] Sebastián Gasch, no prefácio ao livro de Charlie Rivel, p. 20.
[186] Charlie Rivel, *op. cit.*, p. 134.
[187] Ibid., p. 135.

Charlie Rivel não se fazia passar pelo autêntico Chaplin, o parodiava no trapézio - algo que o próprio Chaplin não realizaria.[188]

A paródia era uma homenagem a Chaplin, cujo gênio nunca pretendeu questionar, diz ele, e acredita que o público via em sua figura o profundo respeito por Chaplin.

Em 1930 estiveram na América do Sul. Ficou oito meses em cartaz em Buenos Aires, no teatro *Casino.* Depois saíram em turnê, tendo se apresentado no Brasil.

Tornara-se famoso, recebera inúmeras medalhas e condecorações e sua vida continuava sendo viajar de um lugar a outro, sem parar.

Administrar uma equipe, mantê-la unida, apesar das diferenças e divergências, requer grande habilidade por parte de todos. José Andreu nos conta a respeito da disputa familiar que levou à separação dos irmãos. Entre parentes, as disputas podem levar também a outros contornos.[189] No caso, tratava-se, segundo o relato de José Andreu, de uma disputa contra o irmão mais velho, que se destacava no grupo.

As desavenças duram anos e vão se explicitando e ampliando, até chegarem ao tribunal.

Em 1932, seu irmão René casou-se e queria, como tivera José Andreu depois de casado, e depois Polo –que também se casara e tinha quatro filhos nessa época- receber a sua porcentagem na bilheteria. Como já foi mencionado, o pai controlava todo o dinheiro e José Andreu conseguira receber uma porcentagem sobre a venda de ingressos, o que depois estendeu-se a Polo e a René. Segundo José Andreu, nesse momento já começara a ser explicitado o atrito.

José Andreu diz ser aclamado como "o rei dos palhaços", afirma que os cartazes destacavam Charlie Rivel, e os irmãos Polo e René ficavam em segundo plano, além da crítica referir-se apenas a Charlie Rivel. O que ocorria apesar dos irmãos serem excelentes artistas, diz ele.

Tal situação exacerbou as rivalidades deles com José Andreu, provocando sentimentos que ameaçavam destruir a todos, diz ele. Os irmãos exigiram que fosse

---

[188] Ibid., p. 144.

[189] A rebelião dos filhos contra o pai, por exemplo, tem sido tema de vários estudos, aparecendo inclusive como uma violência fundadora da civilização em René Girard, *A violência e o sagrado*, inspirado inicialmente em *Totem e Tabu*, de Freud. Neste caso específico, não se trata de uma rebelião contra o pai, mas contra o irmão mais velho, o líder do grupo, a figura de destaque. Rebelião que acaba tendo o pai como aliado, contra o filho mais velho; ou a favor dos mais novos. Nossas informações a respeito deste fato restringem-se ao que foi relatado por José Andreu, na sua biografia.

incluído, como cláusula no contrato, que a sua publicidade não poderia destacar Charlie Rivel, mas apresentar todos como os três Rivels, ou como os irmãos Rivels.[190] Foi o que ocorreu. No entanto, as revistas continuaram destacando Charlie Rivel. Ele diz entender os motivos dos irmãos e ficou muito abalado com tudo que aconteceu.

Em agosto de 1935, Polo exigiu que os filhos de José Andreu fossem retirados do programa. Ele concordou, para manter a família unida.[191] Em setembro, se apresentariam no *Wintergarten*, de Berlin e o diretor queria seus filhos no programa. Ele ensaiou, em quinze dias, um número novo para eles, que se apresentaram com grande êxito, como os quatro *Charlie Rivels Babies.*

Mas parece que, uma vez deflagrado o processo de ruptura, nada o detinha. No mês seguinte, seus irmãos René e Polo lhe comunicaram por carta que pretendiam separar-se dele, para fazer o número com seus outros irmãos, Marcel e Roger, com o nome *Os quatro Rivel.* O pai apoiou os irmãos e José Andreu - que dedicara "36 anos de luta e trabalho incessante para que toda a família saísse da mediocridade"[192]-, justamente quando conseguiram sucesso e boa situação financeira para todos, se vê deixado sozinho, com a mulher e os quatro filhos.

No dia 17 de novembro trabalharam juntos pela última vez.

Os irmãos o levaram ao tribunal. Ele descreve a cena, na qual vemos de um lado ele, a mulher e o advogado e, do outro, seus pais, seus irmãos, suas cunhadas e o advogado deles. Fizeram um acordo no qual José Andreu teve o direito de usar seu nome artístico Charlie Rivel –o que os irmãos pretendiam impedir- e de atuar nos números que criou, como o do trapézio volante e o dos palhaços.

Cedeu os contratos que tinham para os seus irmãos, mas os diretores os cancelaram e devolveram a José Andreu. Apesar do desgaste, procurou novos parceiros.

Em 1937, esteve novamente no Brasil, apresentando-se em São Paulo, na Bahia e no Rio de Janeiro. Depois continuou sua busca por trabalho na Bélgica, Holanda, Alemanha, Suíça e Itália. No ano seguinte, em Berlim, ocorreu, no *Scala,* uma grande gala em homenagem ao seu 40° aniversário como artista.

Em agosto de 1939, foi para Dresden cumprir um contrato. Em setembro, começou a guerra, o circo no qual se apresentaria fechou, os dois artistas italianos que trabalhavam

[190] Ibid., p. 154.
[191] Ibid.
[192] Ibid., p. 155.

com ele voltaram imediatamente para seu país. Restaram ele, sua mulher e filhos e, da sua trupe, dois artistas, um francês e outro inglês. Conseguiram atravessar a fronteira para a Suécia, escapando dos alemães. Em Estocolmo, encontrou substitutos para os artistas que se foram e conseguiu um contrato para a Itália. Antes cumpriram um contrato na Dinamarca e, ao dirigirem-se para a Itália, foram detidos na Alemanha, para, segundo afirma, cumprir todos os compromissos que fizeram quatro anos antes da guerra.

Em 1942, estavam em Berlim. No final do ano de 1944 chegaram a Estocolmo, onde apresentou-se para refugiados de guerra. No ano seguinte, ainda na Suécia, Juanito casou-se com uma sueca, Brita Johanson e, pouco mais tarde, Paulina casou-se com Albert Schumann.[193]

Voltaram para sua casa na França, para descansar, em 1947. Estavam afastados dali há nove anos. Sua casa estava praticamente em ruínas e todo o dinheiro que depositara no banco desvalorizara-se a tal ponto que estava arruinado. Teria que recomeçar.

Seus filhos, atuando como *Los Charlivels* fizeram grande sucesso.

De 1950 a 1952 permaneceu em sua casa, perto de Paris. Passou por momentos de grande tristeza, sem conseguir afastar-se das desgraças da guerra. Certa vez acabou cedendo às pressões de Carmem e foi com ela assistir a Grock no circo *Medrano* em Paris. Após o espetáculo, foi recebido de braços abertos no camarim. Estavam felizes pelo reencontro e Grock[194] insistiu para que voltasse a trabalhar. Ele narra um diálogo no qual podemos acompanhar as dores do palhaço diante da guerra. Diz que só quando acabada a guerra é que as pessoas se deram conta das dimensões de sua catástrofe. Feridos e inválidos por toda parte, ruínas, mortos, campos de concentração, sirenes de alarme soando sem parar nos ouvidos, mesmo terminada a guerra... Quem riria nessas circunstâncias? O "que pode fazer um pobre palhaço como eu?"[195] Todas as pessoas que vira feridas, independentemente de sua nacionalidade, tinham "um coração como cada um de nós e como cada um de nós sabiam rir e chorar. E, como palhaço, tinha a obrigação de fazer rir a todos, eu que só tinha ganas de chorar. Não, Grock, deves compreender-me."[196]

Grock lhe disse que o compreendia perfeitamente e precisamente por isso, repetia-lhe que deveria continuar trabalhando.

---

[193] Ibid., p. 180.
[194] Eles não se chamavam pelo nome civil, mas pelo nome artístico.
[195] Ibid., p. 193.
[196] Ibid.

Além deste encontro, foi fundamental o apoio de seus filhos e de sua mulher, para que voltasse a trabalhar. Esta consegue vários contratos para ele, que começa a treinar no trapézio, após cinco anos de ausência dos palcos e picadeiros. Com 56 anos, era muito duro voltar a trabalhar no trapézio volante, diz ele. Valentino e Juanito o ajudaram a preparar sua reaparição, que aconteceu em Munique, em setembro de 1952. Ao ver toda a publicidade que envolvia seu retorno, pensou se conseguiria fazer o público rir e ficou com medo de não ser querido como antes. **Preferiria morrer do que não ser querido pelo público**, diz ele.[197] Seu retorno foi um sucesso. Apresentou-se em Paris, em novembro do mesmo ano, obtendo grande sucesso e a tristeza foi-se embora, sentindo-se reviver e recobrar o bom-humor.

Depois seus três filhos, os *Charlivels,* que para esse regresso, foram seus parceiros, voltaram para os Estados Unidos, onde tinham contratos a cumprir e ele encontra novos parceiros.

Fez a temporada de 1953-1954 com o circo *Schulmann.* Encontrou-se em Copenhague, com sua filha Paulina, seu marido Albert Schumann e seus filhos Benny e Jacques. Todas as crianças da família iniciaram-se no picadeiro com ele, todos com a mesma caracterização que ele, e o público, como fizera com seus filhos, há 23 anos e com ele, em 1899, jogava-lhes doces.

Continuou viajando, em 1954 voltou para Paris, no verão foi para a Finlândia, depois para Barcelona, ocasião em que voltou a Cubelles, inteirando-se das circunstâncias de seu nascimento. Tornara-se a máxima atração das capitais européias, diz ele. A sua última atuação com trapézio foi com 61 anos, em Graz. Depois dessa longa turnê, atuou com seus filhos, os *Charlivels.* Eles apresentavam-se fazendo uma variedade de atuações (bailarinos, acrobatas, saltadores, cômicos, cantores, etc.) e também dando a réplica na entrada de palhaço de Charlie Rivel.[198]

No início dos anos 1960, realizou filmes para a televisão. Em 1963, voltou a Cubelles, onde inaugurou uma rua com seu nome. Em 1964, atende ao chamado de Serge, para participar na Itália de um festival internacional de *clowns,* que ofereceria o troféu Grock ao ganhador. Participou sem concorrer. O festival foi um grande sucesso,

[197] Ibid., p. 195.
[198] Ibid., p. 214.

retransmitido pela televisão para vários países. Protagonizou o filme *El aprendiz de clown* filmado em Cubelles, em 1967.

Depois voltou a trabalhar com o modesto e clássico circo Moreno, na Dinamarca, o que o encheu de alegria. Fez mais um filme, desta vez na Espanha: Nasce um palhaço. No verão de 1967, volta a atuar no circo Schumann de Copenhague, encontrando-se com sua filha e marido. Paulina convertera-se em uma amazona maravilhosa, uma das melhores *écuyères* do mundo, segundo o pai.

Charlie Rivel ganhou inúmeras medalhas e condecorações. Um tributo a Charlie Rivel, reunindo vários clowns históricos, está filmado em vídeo, no qual podemos ver seu número com o violão, atuando com sua filha Paulina.

Charlie Rivel morreu em 26 de julho de 1983, tendo inspirado inúmeros artistas, por seu jeito anárquico, maravilhoso. Leo Bassi nos disse que chegou a trabalhar com ele.

Bernard de Fallois diz que Charlie Rivel, com "seu vestido longo vermelho, seu violão, sua cadeirinha e a intuição genial que teve de exprimir a parte essencial, primordial, da infância na arte clownesca", fez o que outro artista não tivera a consciência antes dele.[199] Segundo de Fallois, essa mesma imitação da infância foi o segredo de outros clowns espanhóis, também nos anos 50, os **Rudi-Llata**. Eles formavam um trio composto de dois augustos e de um clown branco e foram uma equipe que podia ser comparada aos grandes trios do passado, como os Fratellini, dos quais não tiveram a reputação, mas o talento.

Sebastián Gasch, o crítico catalão, afirma, no prefácio da biografia de Charlie Rivel, que Grock "levou a arte do augusto a um alto grau de perfeição."[200] Para Gasch o augusto é sempre o idiota e o excêntrico é a variação do augusto que pensa, que não é só um tolo, que é astuto, sempre vencendo todas as dificuldades e atuando sempre sozinho. Sua definição em alguns momentos encontra-se exatamente do mesmo modo que escreveu Tristan Rémy, em *Les clowns,* mas tal citação –apenas traduzida para o espanhol-, não se utiliza de haspas ou sequer menciona Rémy.[201] O excêntrico está ligado ao augusto tradicional, mas difere totalmente dele. O excêntrico apóia-se sobre um acessório como os augustos sobre o clown, diz Rémy.[202] Solitário, não precisa de ninguém para afirmar-se, sendo autor e intérprete ao

[199] No prefácio da reedição de *Les clowns*, p. XXVII
[200] Sebastián Gasch, no prefácio de *Pobre payaso*, p. 18.
[201] Conforme a página 369 de *Les clowns* e a página 18 de *Pobre payaso*.
[202] Tristan Rémy, *Les clowns*, p. 378.

mesmo tempo, Sendo também seu próprio *faire-valoir*[203]. Rémy apresenta três exemplos de excêntricos: Carl E. **Bagessen**, que apresenta, durante mais de 20 anos, com o mesmo sucesso, em todos os estabelecimentos de variedades do mundo, um número no qual quebra pratos. Sua primeira apresentação foi em Chicago, em 1893. Outro exemplo de excêntrico solitário é Harry Ralph, conhecido como **Little Tich**, que começou na França, no *Folies Bergère, em* 1881. Suas atuações mais famosas eram paródias, vestindo-se de mulher, de cantoras e de dançarinas. Obteve enorme popularidade e morreu em Londres, com 60 anos, em 1928. O terceiro excêntrico mencionado por Rémy é **Joe Jackson**. Se o jogo de Bagessen organizava-se em torno do massacre dos pratos e o de Little Tich com a paródia de danças e dançarinas, o de Joe Jackson era o de ladrão de bicicleta.[204] Este pertencia, segundo Rémy, à linha "do excêntrico americano sob seu aspecto mais característico, o 'tramp', produto típico da sociedade onde ele vive."[205] A pantomima do ladrão de bicicleta deu celebridade a Joe Jackson, que morreu durante a guerra, nos Estados Unidos.[206]

Para Gasch, o excêntrico é um augusto inteligente. Por isso, diz que Rivel era augusto e, ao atuar sozinho, era um augusto convertido em excêntrico. Este atua sempre só e o augusto, por mais genial que seja, precisa sempre de um parceiro para lhe infundir energias.[207] Charlie Rivel é, para ele, um dos augustos e um dos excêntricos, meio a meio, mais originais e sutis que já viu.

Renato Ferracini e Jesser de Souza, do *Lume*, fazem um número de palhaço chamado *A, E, I, O, U*, no qual, se Renato não faz propriamente uma referência ao número de Charlie Rivel com o violão –que Charlie Rivel chama de paródia do virtuose com violão-, nos faz lembrá-lo pela temática e pelo seu figurino, mas o desenvolvimento do número é bastante diferente.[208]

Charlie Rivel termina suas memórias dizendo que sua missão, por ser palhaço, é converter a tristeza humana em alegria. O circo, diz ele, "abarca o riso e a diversão, as lágrimas e os sofrimentos para todos os homens, quaisquer que sejam sua nacionalidade e cor da pele."[209] É como um barco que navega por todos os ventos, com bom e mau tempo,

---

[203] Ibid., p. 370.
[204] Ibid., p. 378.
[205] Ibid.
[206] Ibid., p. 379.
[207] Ibid., p. 19. Tristan Rémy, p. 370.
[208] Renato garante que não conhecia Charlie Rivel quando escolheu um vestido vermelho como figurino de seu clown e depois criou o número.
[209] Charlie Rivel, *op. cit.*, p. 234.

cuja tripulação está envolvida em uma luta sem fim.[210] Ao chegar a um novo país, as pessoas olham-no com curiosidade, por ele não ser como eles. E é verdade, diz ele. Não sou como os outros, sou um palhaço e devo fazer os homens felizes.[211]

[210] Ibid.
[211] Ibid.

Dois clowns norte-americanos: **Emmett Kelly e Dan Rice**

**Emmett Kelly**:

Conforme Pascal Jacob, a uniformidade dos augustos exageradamente maquiados dominava qualquer singularidade visual, quando Emmett Kelly surgiu nos picadeiros americanos, com a figura do *tramp*. Nascido com a guerra de secessão, encontrado freqüentemente nas estradas dos Estados Unidos, simbolizava o sofrimento do povo. No circo, ele errava tristemente vestido de farrapos, com nariz grande, engraçado ou patético. Passeava em volta do picadeiro durante todo o espetáculo, fazendo rir ou sorrir, suscitando ternura ou escárnio. Emmett Kelly nasceu em 1898 e morreu em 1979.

Em 1929, a crise econômica atualizou esse personagem, encenado por Emmet Kelly, imagem viva do vagabundo desiludido, indiferente ao luxo que o rodeia. Indo de fileira em fileira, roendo um pedaço de pão, um miolo de repolho que ele adorava. [212]

**Dan Rice:**

Segundo Henry Thétard, em *La merveilleuse histoire du cirque,* o primeiro grande clown americano foi Joë Pentland, que se apresentou em torno de 1840. Dan Rice –nascido em 1823 e morto em 1901- e Pete Conklin depois adquirirão glória e fortuna.

"Dan Rice conquistou uma popularidade sem precedentes na América e fez fortuna várias vezes e perdeu tudo no jogo. Era o ídolo do público, o qual perdia a seriedade quando o via entrar, as pernas apertadas dentro de um *collant* cinza pérola listrado de preto, vestido de um maiô listrado, com uma cartola monumental na cabeça e cantarolando, com sua barbicha de tio Sam, a famosa cantiga:

*Weather it's cold*

*Or weather it's hot...*" [213]

Thétard evoca um palhaço de antigamente, o palhaço Rousseau, que divertia os transeuntes do *boulevard du Temple* com uma outra cantiga burlesca que se tornou célebre. Compara o tipo de humor de Dan Rice com o do bobo da corte shakespeareano, no modo como dizia piadas sem pé nem cabeça, como cantava músicas burlescas etc.

Segundo Pascal Jacob, o clown se tornou "um personagem chave dos espetáculos do Novo Mundo. Num país que busca desesperadamente sua identidade cultural, ele representa

---

[212] Pascal Jacob, *La grande parade du cirque*, p. 50.
[213] Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque,* p. 451.

uma forma de espírito totalmente diferente das tradições teatrais herdadas da velha Europa e da Inglaterra em particular. Ele acessa rapidamente um estatuto de vedete toda poderosa, capaz de assegurar a fortuna do circo onde ele trabalha. Ou seu infortúnio. Dan Rice foi um especialista das interpretações burlescas de Hamlet e de Othelo."[214] Era um artista genial, capaz de improvisar uma canção em público.

"A glória desses clowns falantes e cantantes foi, no entanto, de curta duração. Quando, em 1880, Phineas Taylor Barnum dá os três sinais do circo de três pistas, ele assina na mesma ocasião a sentença de morte desse tipo de cômico."[215] Nos Estados Unidos, jogado numa arena muito grande para ser entendido, ele voltará a ser mudo. O ritmo imposto por esse circo transforma as entradas clownescas em um número que visa provocar o riso rápido, com um máximo de efeitos visuais, diz Jacob.

Os clowns cantores tiveram um papel importante na cultura musical americana.[216] Em meados do século XIX, antes da invenção do rádio e do fonógrafo, clowns cantores difundiam canções populares por toda a América, vendendo folhas com as letras e música das canções depois dos shows.

---

[214] Pascal Jacob, *op. cit.*, p. 48.
[215] Ibid.
[216] Conforme o site *Clownplanet,* organizado pelo espanhol Alex Navarro. O site não indica a fonte, neste caso.

**No Brasil:**

Ermínia Silva destaca o papel dos palhaços cantores brasileiros, no final do século XIX e início do século XX, na divulgação dos principais ritmos musicais, na venda de publicações com letras de modinhas, lundus etc. Vários dos palhaços históricos brasileiros eram cantores, além de tocarem instrumentos, dançarem e atuarem em cenas cômicas. Cantavam lundus, chulas, modinhas etc. Alguns deles, além de cantores, eram também compositores. **Benjamin de Oliveira**, no final do século XIX, apresentava-se tocando violão e cantando. Outros palhaços cantores que atuavam na cidade de São Paulo no início do século XX eram **Caetano, Santos e Serrano**, além de Benjamin.[217] **Eduardo das Neves**, artista bastante popular no período de 1890 até 1910, também foi um palhaço cantor.[218]

O palhaço **Benjamin de Oliveira,** nascido em 1870, na cidade de Pará, em Minas Gerais, era filho de escravos, tendo sido alforriado ao nascer.[219] Seu pai era um "capataz", encarregado de recuperar os escravos fugitivos, extremamente violento com Benjamin. Este vendia bolo na porta dos circos que passavam pela sua aldeia. Uma noite, fugiu com o circo *Sotero,* onde aprendeu acrobacias e saltos, tendo se tornado o "palhaço-cartaz" do circo, percorrendo a cidade montado a cavalo, com o rosto enfarinhado, cantando chulas.[220] Manteve-se como palhaço-cartaz mesmo após ter se integrado ao espetáculo como artista, com números acrobáticos, com corda indiana e trapézio.[221]

Permaneceu quase três anos nesse circo, mas, como era espancado pelo dono, fugiu novamente, desta vez com ciganos.[222] Estes tinham como projeto trocá-lo por um cavalo. Antes que isso ocorresse, ele fugiu novamente. "Meu destino era fugir. Destino de negro..."[223]

---

[217] Ermínia Silva. *op. cit., p.* 187. Maiores detalhes a respeito do palhaço Benjamin de Oliveira podem ser encontrados nesta tese, que acompanha sua trajetória artística.
[218] Para detalhes a respeito da carreira de Eduardo das Neves, conferir Ermínia Silva, pp. 194 –203.
[219] Ermínia Silva, As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, p. 75.
[220] Ibid., p. 81.
[221] Ibid., p. 82.
[222] Ermínia aponta, na página 82, a existência de uma outra versão, menos comum, para sua fuga: uma "suspeita infundada" de Sotero de que sua mulher o trairia com Benjamin.
[223] Revista da semana, p. 14, *apud* Ermínia Silva, *op. cit.,* p. 83.

Benjamin de Oliveira iniciou-se como palhaço no picadeiro quando o palhaço da companhia -Antônio Freitas, o Freitinhas- adoeceu, precisando de um substituto. Segundo Benjamin, neste momento, "vários se despediram com medo de serem escolhidos."[224]

A substituição foi discutida durante o jantar. Benjamin não estava sentado à mesa com os outros. "Eu estava ao lado, comendo no meu prato de folha –como negro eu não me sentava à mesa com os outros." [225] Foi o escolhido.

Na primeira noite, recebeu vaias, na segunda, batatas e ovos.[226] Foram para Santos, onde lhe atiraram um patacão na cabeça. Diz ter sido retirado do picadeiro de cabeça quebrada.[227] Benjamin pediu a Frutuoso para deixar de ser palhaço, mas este lhe disse que não era possível, pois ele já se constituíra o *clou* do espetáculo.[228]

Freitinhas recuperado voltou a trabalhar. Benjamin continuou como palhaço, pois a sua falta de graça acentuava as graças do outro. Ruiz cita uma entrevista com Benjamin, na qual, perguntado se ele era sem graça de propósito, responde: "não tinha graça mesmo... Sentia-me mal na profissão e daí redundava o meu fracasso no picadeiro."[229]

Uma noite lhe jogaram uma coroa de capim e ele reagiu, dizendo: "Deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma de capim?"[230]

Foi com esta reação verdadeira, que ele conquistou o público pela primeira vez como palhaço.

Benjamin foi melhorando sua performance e conquistando mais e mais o público. Segundo Ermínia Silva, tal conquista foi mais evidenciada quando passou a se apresentar tocando violão e cantando e dançando chula e lundu. Posteriormente, atuou em pantomimas, tendo também escrito e dirigido peças representadas no circo.

**Chicharrão** foi outro grande palhaço brasileiro. Filho de José Queirolo, acrobata, nasceu no Brasil, mas foi criado na Argentina. Em 1915 chegaram ao Brasil e, em Bagé, o acrobata José Carlos criou o palhaço Chicharrão, de modo improvisado, como costumava acontecer com os palhaços do circo, para substituir o palhaço oficial.

---

[224] Revista da Semana, p. 14, *apud* Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 119.
[225] Roberto Ruiz, *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*, p. 31.
[226] Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 120.
[227] Ibid.
[228] Ibid.
[229] Roberto Ruiz, *op. cit.*, p. 35.
[230] Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 120.

O nome veio de uma revista humorística argentina. "Chicharrão é a denominação dada pelos portenhos aos pedaços de toucinho frito que entre nós chamamos torresmo, o que foi exatamente o nome de guerra adotado pelo filho de Chicharrão, ao iniciar-se, a seu tempo, na carreira do pai."[231] Torresmo (morto em 1996) conseguiu grande popularidade, depois, com a televisão. O neto de Chicharrão conseguiu manter um nome semelhante: Pururuca.

Chicharrão usava um colarinho largo, de sua criação, o chapéu coco, a bengala grossa e os sapatões. Mesmo figurino –com a mesma calva vermelha com pestanas brancas, rugas pretas e luvas bem grandes- que Piollin usaria ao substituí-lo no circo da família, após um desentendimento que levou Chicharrão a ir embora. Até criar seu próprio estilo, **Piollin** adotou inclusive números de Chicharrão, como a "barata sorumbática" e o "idílio dos sabiás" –números muito imitados no país. Mas Piollin suplantaria seu mestre, diz Roberto Ruiz. Chicharrão já conta outra história: que o pai de Piollin tinha um circo e contratou os Queirolo. Que dias depois Chicharrão foi para o teatro República no Rio e puseram Piollin no seu lugar. Era um iniciante e o imitou. Nunca criou nada e quando criou fama passou a evitá-lo.[232] Rivalidade que continua por muito tempo. Piollin confirmou parte das declarações de Chicharrão: que seu pai, Galdino Pinto, tinha um circo, armado na avenida São João, no qual Piollin atuava como acrobata, ciclista e até palhaço, com seu irmão Faísca. Chicharrão trabalhou lá. Depois, no circo Queirolo "foi contratado para ocupar o lugar de Chicharrão, tendo como *clown* Harris, irmão de Chicharrão, o mesmo que atuava com o Queirolo ausente."[233]

Abelardo Pinto, o palhaço **Piollin**, inspirou vários artistas que vieram depois dele, tendo emprestado seu nome à várias escolas, principalmente de circo. Piollin nasceu no circo, em 1897, tendo sido palhaço de 1918 até sua morte, em 1973. Os modernistas brasileiros, no início da década de 1920, viram nele uma espécie de emblema da arte que defendiam.[234]

---

[231] Roberto Ruiz, *op.cit.*, p. 56.
[232] Ibid., p. 57.
[233] Ibid., p. 58.
[234] Além do livro de Arruda Dantas, existe o filme de Suzana Amaral, que, segundo nos contou Hugo Possolo, encontra-se na ECA-USP. Os *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* utilizaram-se deste filme durante sua pesquisa para a construção do espetáculo que fizeram homenageando Piollin.

Felizmente dispomos de material para contar algo a respeito de como Waldemar Seyssel, o palhaço **Arrelia** –com quem tanto nos emocionamos- construiu seu palhaço: o início no picadeiro, a maquiagem, a voz, etc.

Ele alcançou grande sucesso trabalhando no circo, na televisão, sendo sua marca -ou uma delas- a marchinha: "Como vai, como vai, como vai?" começou como grande parte dos palhaços de circo: pela necessidade de substituir um outro palhaço. Waldemar Seyssel nasceu em 1906. Neto de um palhaço francês que chegou no Brasil em 1886, em excursão do Circo *Fernández*. Augusto fugira com uma bailarina de circo que passara pela cidade.[235] Ficaram no Brasil, com seu próprio circo. Seu filho Fernando era o palhaço Pingapulha e trabalhava com seu irmão Puxa-Puxa. Arrelia descreve seu pai, que trabalhava como "cômico de dupla" – ou "augusto", segundo a linguagem que utilizamos neste trabalho. No circo, diz ele, o palhaço é o que pinta o rosto de branco, usa roupa de lantejoulas e usa chapéu em forma de cone –que seria o clown branco, seguindo a terminologia do *Lume* e alguns dos autores pesquisados. Assim diz ele: "Mas, o que eu quero é falar da personalidade do meu pai, é sobre a forma em que ele se apresentava ao público daquele tempo. Piadas picantes jamais contava. Seu tipo, criado por ele mesmo, era engraçado. Sua pintura era interessantíssima! Tinha um nariz grande como uma batata. Seus olhos davam a impressão de estar saindo das órbitas, sua boca tinha um jeito de criatura abobalhada e, no pescoço, tinha uns riscos que pareciam veias sempre esticadas, querendo rebentar! Sua roupa também era exótica; um paletó marrom listrado de verde, calças largas e curtas, pouco abaixo dos joelhos, e umas meias vermelhas listradas de branco em sentido horizontal. Usava camisa branca, um colarinho grande com uma gravata vermelha bem pequena e luvas enormes! Por fim, um bengalão feito de um velho cipó, sempre engastado em seu braço..."[236]

Arrelia aprendeu as artes circenses, mas não demonstrava grande interesse em segui-las. Seu pai deixou-o em Campinas, estudando e acompanhando a mãe, que fazia tratamento de saúde e não podia excursionar com o circo. Nas férias escolares, ou quando o circo estava em Campinas ou São Paulo, a família se reencontrava.

Certa vez, em 1927, no Largo do Cambuci, em São Paulo, quando Arrelia chegava ao circo para passar as férias escolares, encontrou seu pai doente, procurando um substituto

---

[235] Roberto Ruiz, *Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil, p.* 75.
[236] Waldemar Seyssel, *Arrelia e o circo,* p. 10.

para Pingapulha. Testara todos os filhos e nenhum lhe agradara, nem ao público. Foi sua vez. Vejamos como ele mesmo conta: "Pintaram meu rosto, deram-me uma roupa grandalhona, umas calças muito largas e uns sapatos enormes. Eu não queria entrar, pois ninguém ensaiara nada comigo! Todavia, essa falta de ensaio também fazia parte da prova e do papel que eu ia representar; ia ser o improvisador da noite, o chamado 'Tony de Soire'[sic]."[237] Jogaram-no no picadeiro, em meio à grande confusão e ele caiu de mau jeito. Levantou-se "capengando", provocando muitas risadas no público e procurou, discretamente, saber com um de seus irmãos -que armava um aparelho para o próximo número-, o que fazer. Este lhe sugeriu que derrubasse o Benedito, um "amarra-cachorro", que estava no picadeiro enrolando um tapete. Então, ele derrubou o Benedito, que tentou continuar com a cena, empurrando-o também, mas foi forte demais e Arrelia caiu em cima de uma família que ocupava a primeira fila de cadeiras bem em frente ao picadeiro. Derrubou a família toda. O público se deliciando. Desculpou-se com o chefe da família, que o empurrou, chamando-o de palhaço bobo. Caiu e ao levantar quis acertar as contas com o Benedito, dando-lhe uma "claque", que é um tapa construído assim: "o que dá a bofetada leva a mão no rosto do outro e este -fingindo receber o tapa– recua a cabeça para trás e dá uma palmada embaixo, com as próprias mãos. O efeito é o de uma verdadeira bofetada."[238] Mas Benedito não conhecia as artes circenses, não sabendo, portanto, que tinha que bater com as duas mãos, para reproduzir o som de bofetada. O que fez Arrelia dar um segundo tapa, só que para valer. Quando conseguiu recompor-se do tapa, Benedito levantou-se, pegou um pedaço de pau e começou a perseguir Arrelia, que fugiu pelo meio das arquibancadas, saltando, com Benedito atrás e o público morrendo de rir. Até que Arrelia conseguiu aproximar-se do irmão mais velho e pedir que segurasse Benedito. Então seus irmãos perceberam que não era de brincadeira e carregaram Benedito para dentro.

Aquela cena entrou para o espetáculo, tornando-se uma das atrações da noite e a família das cadeiras da frente passou a ser uma família de pessoas do próprio circo.[239]

O nome Arrelia já era o apelido de Waldemar, dado a ele por seu tio quando saiam da cidade de Pitangueiras, em São Paulo, na qual ele arrumara uma briga. Seu tio, zangado,

---

[237] Ibid., p. 24.
[238] Ibid.
[239] Ibid., p. 25.

procurou-o no vagão do trem onde estava com a rapaziada do circo, chamando-o de arreliento e mandando que parasse com as "arrelias". O apelido pegou.[240]

Vejamos como ele aperfeiçoou sua **maquiagem:**

No dia seguinte ao que fora jogado no picadeiro, Waldemar começa a estudar uma maquiagem para si, uma vez que não se lembrava a do dia anterior, que fora feita às pressas. "Começou pela cabeleira. Não recorda como era a original, mas escolheu os desenhos e cores pelo rosto em função dele [rosto]. O nariz começou enorme e ele foi diminuindo-o sempre, até chegar à atual ponta arrebitada. Depois vinha a boca. Estudando sua própria fisionomia, notara a necessidade de um ponto móvel no rosto que servisse de atração imediata para o público. Seu lábio superior é longo. Falando diante do espelho, percebeu que movimentava-o exageradamente. Então era por ali- se bem valorizado pela pintura- que forçaria o público a prestar atenção à sua figura cômica. Aumentou o beiço com tinta branca. Com um pouco de cor roxa, alargou o lábio inferior também. Os olhos são pequenos. Para destacá-los, precisava levantar as sobrancelhas. Inventou uma, curta, loira, com os pelos eriçados no meio da testa. Duas manchas laterais vermelhas na face, unindo os olhos, orelhas e quase chegando ao beiço branco e estava pronta a cara." [241]

**E o seu figurino:**

Inicialmente, usava "colarinho grande, luvas enormes e grossa bengala." Tais acessórios tradicionais o incomodavam e o seu humor não dependia muito deles. Como seu pai gostava deles e Waldemar não queria feri-lo, adotou a estratégia de ir deixando-os aos poucos, reduzindo o seu tamanho, até que "passou a usar ternos comuns. A bengala foi trocada por uma de tamanho normal. Ficou somente a gravata de boêmio do século passado, porque Waldemar sente na personagem do Arrelia uma ingênua vaidade fora do tempo." [242]

---

[240] Ibid., p. 23.
[241] Roberto Ruiz, *op. cit., p.* 77. Conforme uma reportagem de Roberto Freire, de outubro de 1966, que mostra a gênese de um palhaço passo a passo.
[242] Ibid.

**As ações e a fala**:

"Os gestos, curtos, rápidos, acompanhavam a mímica facial –Arrelia está sempre em movimento, como os meninos, inquietos, levados."

Contudo, sua maneira de falar é o que mais o caracteriza. Pretendia dizer algo banal e fazer rir. Foi em 1930, em Piraçununga, que descobriu como fazê-lo: "Andava por uma rua quando passou sobre a cidade, em vôo baixo, um teco-teco. Uma mulher saiu correndo para a calçada e começou a gritar:

_Vem Veulta! Veulta! Vem ver o orolplauno! Vem Veulta! Noulssa Senhoulra, pareulce um urulbulzão!

Waldemar achou tão gozado e riu tanto do jeito da mulher falar que tratou logo de travar amizade, só para ouvi-la. E conseguiu, mas era difícil disfarçar o riso ouvindo-a contar *caulsos*. A forma de falar marcou o palhaço definitivamente." [243]

Um detalhe cômico não planejado "é aquele em que Arrelia interrompe subitamente sua própria fala e sorve o ar intensamente, de boca aberta". Ele não estudara dicção e não respirava corretamente, tomando fôlego no meio das frases. Depois, começou a treinar dicção mas, quando começou a falar comumente, um amigo e admirador questionou-lhe sobre ter parado de fazer as engraçadas engolidas de ar no meio das palavras e Arrelia deixou a dicção.[244]

O irmão de Arrelia, Paulo, o Pimentão, foi o clown de dupla de três dos maiores palhaços brasileiros do século XX: Chicharrão, Piollin e o próprio Arrelia.[245]

---

[243] Ibid.
[244] Ibid., p. 78.
[245] Antonio Torres, *O circo no Brasil, p.*199.

## Trajetórias:

Apresentamos trajetórias de construção de alguns palhaços contemporâneos - linhas de vida e de trabalho- como mostra da grande variedade de possibilidades existentes e da falta de regras a respeito de como fazer. Ao mesmo tempo, cada um deles nos leva a destacar alguma coisa, como a construção do corpo do clown, na improvisão, na rua; a trajetória muito especial de Leo Bassi, do circo para a rua, para todos os palcos, com sua decisão refletida – juntando pensamento, intuição e desejo- de como deveria ser o seu palhaço.

Ao falarmos em formação, muitas vezes pensamos em forma, em colocar na forma. Um palhaço não é uma forma. Nem o modo como vivemos e somos tocados pelos encontros que estabelecemos se dá sem um combate entre forças. De tudo que já experimentamos, do que desejamos, do que não queremos. De como compomos com as forças que se apresentam para nós, do que atraímos e do que repelimos, do que transformamos. Não existe um processo linear.[246]

### Leo Bassi, o adestrador de culos:

*Hay que crear tensión!* [247]

Nascido em 1952, de nacionalidade incerta... Nasceu nos Estados Unidos sem nunca ter vivido ali. Viveu na França, na Itália e agora, mora na Espanha. Considera-se latino.[248]

Em sua aula aberta[249] Leo Bassi contou um pouco da sua visão da história do circo e do palhaço. Seus antepassados começaram o trabalho como palhaço, os primeiros Bassi, disse ele, em 1850, na Itália, em Firenze. Naquela época não havia nem televisão, nem rádio, nem telefone, nem internet... As viagens da Europa à América do Sul levavam meses. Nesse mundo, conforme Leo Bassi, o maior espetáculo era o circo. "Um espetáculo maravilhoso, que não era só espetáculo de divertimento com os palhaços, malabaristas. Era

---

[246] Esperamos que, ao contrário de inibir um palhaço leitor, este texto não o paralise -como muitas vezes um modelo muito idealizado pode fazer conosco-, mas ajude-o a preservar sua intuição e sua liberdade de fazer. Não estamos lidando com modelos, mas com potências. Esperamos que afetem o leitor de modo a possibilitar que ele conquiste a liberdade de procurar seus caminhos, lembrando que ser palhaço é também jogar com o erro, com as falhas.

[247] Disse Leo Bassi, em sua aula aberta. Belo Horizonte, agosto de 2002.

[248] Leo Bassi, entrevistado por Shirley Britto e João Artigos. *Revista Anjos do Picadeiro.* nº 3, p. 33.

[249] Belo Horizonte, 3/08/2002. Gravada em fita cassete.

também um lugar para descobrir o mundo, para as pessoas que não tinham meios de comunicação, nem tampouco possibilidade de viajar. Então, quando alguém ia ao circo era pra ver os elefantes, os leões da África, ou para gostar de ursos russos e conhecer os papagaios da América do Sul. Isso era o circo, um lugar de conhecimento científico, de surpresa, de novidade. Era muito mais do que a televisão de hoje. Era um lugar político."

Os palhaços não eram só para crianças. "Eram cômicos, fortes, inclusive políticos e com muito de anarquia." Estavam ligados a esse universo da liberdade, da política e da anarquia. O circo era um espetáculo para todos os sentidos, provocava riso, choro, surpresa, medo. Falava-se de tudo, de guerras, da política. Havia muitos tipos de circo, mas todos tinham muita vitalidade. Seu pai e seu avô sempre lhe falavam desse circo do passado, que era uma aventura contínua.

Com as mudanças do mundo, Leo Bassi, que passou a infância no circo com seu pai, decide procurar outro caminho, trabalhar nas ruas. Queria inventar outro modo de fazer o palhaço, voltar ao instinto, diz ele. Recuar era impossível, querer voltar ao tempo em que se vivia sem televisão, sem rádio.... Então como? A idéia era de explorar a psicologia humana. Queria despertar no ser humano as mesmas energias, a mesma adrenalina, a tensão do mistério de antes. Redescobrir o significado do palhaço. O nariz vermelho do palhaço "estava ligado ao nariz do bêbado, porque naquela época as classes pobres bebiam muito, o que desagradava as pessoas de poder. E assusta um pouco o poder, porque um homem bêbado é um homem que não tem controle. Eu quando era pequeno me lembro de muita gente sem sapatos na rua, em Roma, em Itália." As famílias com muitos filhos, compravam sapatos grandes, para que todos pudessem usar o mesmo sapato. Os pequenos punham jornais dentro e usavam também. Segundo Leo Bassi, o símbolo da pessoa pobre era ter sapatos muito grandes. Já as crianças ricas usavam sapatos pequenos. O palhaço, então, "contra o poder, usa o nariz vermelho de bêbado e os sapatos grandes de pobre. Com trajes, calças demasiado grandes também, porque a calça vai de um irmão a outro. Então é sempre grande. (...) Esse traje é de ter orgulho de ser pobre, orgulho de ser do povo, orgulho de não ter aparência." Os ricos querem parecer belos. A força do palhaço estava em "tocar as pessoas em sua contenção da aparência."

A partir desse momento, na aula aberta, Leo Bassi afirmou que daria uma pequena demonstração da força do palhaço, do que significa não ter medo de perder as aparências. Ao som de *The Doors: The End*, ele preparou a demonstração, criando já uma tensão

incrível, com o público rindo um riso nervoso. Brincou com a possibilidade de alguém receber uma torta na cara, o que o levaria a perder sua dignidade. Passeou na arquibancada, entre as pessoas, com a torta de espuma de barbear nas mãos. O público ria, cada vez mais tenso. E esse era o jogo. Leo Bassi disse, então, que "na Itália se chama isto, as pessoas que estão aqui (apontando uma pequena região em torno dele): muita angústia, muita tensão. Stress. Em Itália se chama *el culo estreito. El culo restringido*. Isto dessa gente está assim: (e faz gesto com mão fechada, de cu apertado) Porém, se volto aqui (e deu um passo acima na arquibancada do lado do público onde estava), o que acontece é muito interessante: cu esprimido, aqui; e aqui culo relaxado. Só movendo uns metros e eu posso fazer abrir ou fechar o cu."

Este é Leo Bassi, um palhaço que exerce um fascínio incrível sobre o público, levando-nos a sentir medo mesmo sabendo que nada de grave pode acontecer. Ou pode?

A força dos palhaços é que eles não têm medo de perder a dignidade, afirmou Leo Bassi. "Talvez porque os palhaços, eles não têm dignidade. Somos livres. O palhaço não pensa no que os outros pensam dele. Ele é igual. Esse é um dos problemas das pessoas importantes. A força do palhaço é de ter a liberdade de não ter aparência. Mas também o da publicidade, a imagem, a marca. O palhaço não."

Pedimos para Leo Bassi falar do papel político dos palhaços e dos bufões. Ele nos disse que ele varia conforme as épocas, sendo mais ou menos político. Nos últimos sessenta anos, o papel dos palhaços de circo foi menos político porque o circo era considerado um espetáculo também para crianças. Mas nem sempre foi assim. Há oitenta, cem anos, "o palhaço era a alma e o espírito do circo; era ele que podia falar. Porque os malabaristas não falavam, os acrobatas não diziam nada tampouco. Porém o palhaço falava diretamente e interpretava as opiniões, as idéias políticas também, de seu público. Público popular, público da rua, público de classe pobre e o público amava o palhaço, porque interpretava suas opiniões. Era a voz do pobre, era a alma, o espírito do povo. Eu venho desta tradição antiga do circo como lugar de informações e o palhaço como olho irônico e divertido sobre o mundo, com opiniões políticas. É sempre difícil, hoje, falar disso, porque a maioria do público fica com a imagem do clown com nariz vermelho e sapatos e com as crianças. Hoje em dia, se você fala da função política do clown, as pessoas te olham um pouco estranho porque não associam a idéia." Nessa época, a "classe baixa tinha seu porta-voz, tinha seu

líder em certos aspectos, na voz do palhaço, a voz do riso, a voz da ironia, de cinismo também, às vezes. De total desconfiança com a classe política."

O uso da cartola e do chapéu coco era para ironizar o rico, disse Leo Bassi. "Porque muitos palhaços se vestem de pobre e usam o chapéu do rico. Também para ironizar quem procura se parecer com rico. Mas hoje não é mais assim que quem tem dinheiro se veste. Usa um terno. (...) A essência do palhaço era ironizar sobre sua realidade, mas se o palhaço esquece isso e põe este chapéu só porque é tradicional fazê-lo, perde a intensidade da mensagem, perde a intensidade de sua crítica social. Por isso eu não ponho o chapéu e não ponho os sapatos grandes." Veste-se como um homem de poder de hoje, um banqueiro, um político. "Nem mais, nem menos: igual. E assim eu volto à mesma crítica, porque fazendo coisas divertidas com este traje é um ato de acusação também, contra todo o mundo sério."

A respeito de sua formação, disse que a primeira coisa é ter nascido em uma família de circo. "Então aprendi as coisas, acima de tudo o malabarismo e certas coisas de clown da tradição. Porém, já jovem, já há vinte anos, tinha a impressão de que tudo que tinha aprendido era inútil, porque era de uma época passada. O malabarismo era bom, porque você pode fazer malabarismo hoje, ou malabarismo há cem anos, é sempre a mesma coisa. Mas na tradição de palhaço, como eu disse antes, o mundo mudou muito e então eu cheguei a ser também muito agressivo contra minha família, pensando que era muito mau terem me ensinado uma tradição, quando a época era diferente. Então, eu tive que fazer minha própria educação. Deixei o circo tradicional e fui atuar na rua, com todos os problemas de falta de atenção, a rua não é um bom lugar, é difícil para atuar. Porém, de outro lado, também dava muita liberdade, porque aí não havia tradição na rua. A única coisa importante era fazer algo que o público gostasse e depois ter dinheiro no chapéu. O dinheiro era a conseqüência de quanto o público gostava do que eu fazia. Então, nos anos de trabalho na rua, eu aprendi muito mais do que no tempo que passei no circo tradicional."

Mas conhecera, no circo tradicional, "alguns palhaços importantes: Charlie Rivel, Don Saunders, um inglês; Annie Fratellini, conheci também; seus pais Fratellini. E estes palhaços eram velhos, ou vinham de outro mundo, porém tinham muita personalidade. E isto me interessava. Esta personalidade. A identidade. Porque o clown não é um ator cômico. Um ator cômico pode um dia fazer o papel de um rei e outro dia o papel de um escravo, porque um ator pode entrar e sair de personagens. Porém um clown é sempre o mesmo. É único. E o clown é uma identidade que pode chorar ou pode rir, mas é uma

pessoa. E esta pessoa não muda em toda a vida. E gostei disso: a idéia de uma identidade. E não só de uma tradição, não só de uma maneira de fazer rir, mas esta identidade. E só alguns palhaços -fortes, geniais-, tinham uma verdadeira identidade. A maioria dos palhaços era imitação de outros. Mas alguns tinham uma identidade tão forte de ser diferente de todos."

Como é o caso de Leo Bassi hoje. Aprendeu a produzir essa singularidade olhando esses outros. "E aprendi não na forma, porque a forma é minha, mas me deram a confiança de que existe a possibilidade de haver uma identidade; e me deram também a idéia de que o público gosta disso. Quando vi o Charlie Rivel com sua identidade tão forte e que todo o público lhe amava, eu me disse: 'Um dia quero ter uma identidade tão forte também.' Era jovem, então admirava. Eu não imitei nada de Charlie Rivel, porque ele fazia outras coisas. Mas me ajudou para ver o que significa ter uma identidade, me ensinou. Então esta foi a lição dos grandes palhaços: quanto era importante encontrar uma identidade e desenvolvê-la."

Como ele chegou a esse jogo que ele propõe: *hay que criar tensión!* : Disse-nos que de duas maneiras: uma delas totalmente racional, pensando o que significa um espetáculo e o que o público quer ver. E a segunda maneira foi instintiva. "Também porque eu gosto de fazê-lo. Eu gosto da tensão." Além disso, "tenho uma leitura sociológica e política: creio que, por exemplo, hoje, a maioria dos espetáculos que as pessoas vêem, o vêem na televisão e em suas casas. Gente pobre ou gente rica, agora todos têm uma televisão. Inclusive os mais pobres, inclusive as pessoas que, às vezes, não têm dinheiro para comer, mas têm a televisão. E quando você vê um programa na televisão, você é observador e não participa. Porque é algo que é em duas dimensões, sobre uma tela; a informação da televisão é uma informação bidimensional. Nunca o ator ou o apresentador vai sair da televisão e dizer: 'Olá, que tal?' e te dar a mão, porque a televisão é ilusão de espetáculo, está dentro de uma capa. Então, pensei que, possivelmente, as pessoas que têm a força, hoje, de sair de suas casas, de pegar o carro, ou o ônibus, ou o táxi, para ir até o teatro, para gastar dinheiro, para ver um espetáculo, por que o fazem? Porque, acredito, querem mais da vida do que só o espetáculo de uma televisão. E que é o mais? É a **sensualidade do contato** humano, de ver uma outra pessoa a poucos metros. Então, pensei: possivelmente o público quer de mim tensão, adrenalina, surpresa, inclusive agressividade. Porque senão, podiam ficar em casa, não gastar dinheiro saindo e ver um programa de cômico na televisão. Não.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Minha teoria é que **querem viver algo comigo**. Então, minhas provocações são, de um lado, incentivo natural –gosto de fazê-lo-, mas também uma eleição cultural do que o público quer ver e o que o teatro pode dar e a televisão não pode exercer: sensualidade, contato, presença de pessoas, em um mundo –pelo menos na Europa- mais solitário, onde as pessoas trabalham oito horas sem falar nada, depois voltam às suas casas sem falar e assistem televisão sem falar tampouco. Então é um lugar onde há mais contato humano. Esta é a natureza de meu espetáculo. Também uma maneira para criar emoções, vibrações, excitação no público."

Afirmou que não considera bom fazer, no teatro, coisas banais para todos. Faz coisas que gosta, esperando que a maioria das pessoas o entenda e também buscando o seu público. Seu público na Espanha agora, são pessoas que vão aos seus espetáculos sabendo de sua atitude, de seu humor e os que não gostam não vão. Seu público é bem jovem, diz ele. Um público entre 18 e 25 anos. O que o agrada e o faz orgulhar-se. "Não tenho um público de pais com seus filhos. Raramente vêm. O que é interessante para um palhaço, porque normalmente em um espetáculo de palhaço um jovem de 18, 20 anos não vai." Isso o agrada porque vê nisso uma volta à tradição de antes do palhaço se tornar para crianças.

**Dimitri**: ***O clown é o mais nu dos artistas.***

Dimitri é um clown suíço que atuou em teatros e ganhou destaque apresentando-se no circo *Knie*. Após ter aberto, em 1971, um teatro em Verscio, na Suíça italiana, fundou, com sua mulher Gunda, em 1975, uma escola de teatro única na Suíça, procurando atender a demanda de jovens por aprender diferentes disciplinas teatrais, voltadas para o trabalho corporal. Ali trabalha-se também a arte clownesca.

A formação de Dimitri foi feita com grande perseverança. Foi construindo um modo próprio de aprender a ser clown. Havia decidido que queria ser clown, mas seus pais não sabiam como e onde poderia aprender esse ofício, diz ele. Terminados seus estudos secundários, começou sua aprendizagem de poteiro, em Berne; profissão que sustentou seus estudos posteriores para a formação de clown.. Freqüentou conservatório musical, aprendeu violão com músicos flamengos, teve lições de balé e acrobacia. Em Paris, estudou na escola de Etienne Decroux, foi membro da trupe de Marcel Marceau e atuou no circo com o clown Maïsse.

Dimitri, com uma formação que não era basicamente circense, não sendo de família tradicional de circo, construiu ao menos dois números famosos utilizando-se do universo técnico que costuma relacionar-se ao circo: o equilíbrio sobre o arame e o adestramento de animais. Conforme Pierre Robert Levy, ele encontrou "um modo espetacular de renovar a tradição do adestramento cômico"[250]: apresentava, no circo Knie –a primeira vez foi em 1970-, um número no qual dava banho em um elefante.

Dimitri diz conhecer bem os elefantes; esculpiu-os, desenhou-os, colecionou-os: é sua loucura. Há centenas deles na sua casa, vindos de todos os lugares. Enfim, tomou-o como parceiro. Mania de grandeza, talvez. Ele também gostaria de ser grande, ser conhecido, forte em seu domínio. Animal de grande bondade, diz ele, dotado de memória excepcional e de sensibilidade extraordinária. O nome de sua parceira era Sandri, uma fêmea. Ensaiou durante um ano esse número. Sandri e ele apresentavam no picadeiro a relação de potência e fragilidade. Ele imaginara uma história, na qual os donos do circo procuravam alguém para lavar Sandri, escová-la, fazer sua toilette. Ocorre um mal-entendido e ele acaba envolvido nessa tarefa. Atua com ela, escovando suas costas, seus dentes, senta-se sob ela para lavar sua barriga. Então Sandri deita-se sobre ele, de modo que o público só enxerga seus braços e pernas. Depois ela pega-o com sua tromba como quem carrega uma criança nos braços e o faz sair de cena.[251]

A propósito do número feito todo sobre o fio de arame –no qual ele apresenta vários de seus antigos números, com malabarismo, com música, colocando uma cadeira sobre o fio e tocando violão etc-, ele diz que, no início, sonhava com um clown que queria deixar o mundo, a cotidianidade difícil, o barulho, a violência, para se retirar, longe de tudo, sobre um fio, "onde ele continuaria a viver assim, no ar, sobre zero metro quadrado de superfície. Eu preferiria fazê-lo voar, esse clown, mas isso não é possível. Então, restava-me o fio."[252]

Foi em 1935, na Suíça italiana, em Ascona, que ele nasceu, num domingo, na própria casa dos pais. Casa sempre repleta de pintores, escultores –colegas de seu pai, Werner Jacob Müller, arquiteto de formação, que trabalhava como pintor e escultor, construindo uma casa de vez em quando, para a família sobreviver-, escritores e astrólogos. Maya, sua mãe, amava as "coisas do mundo espiritual" e estava sempre lhe contando

[250] Pierre Robert Levy, *Clowns & Farceurs*, p. 119.
[251] Patrick Ferla, op. cit., pp. 87-88.
[252] Patrick Ferla, *Dimitri clown* p. 49. Trata-se de uma biografia autorizada, organizada pelo jornalista a partir de entrevistas e depoimentos de Dimitri.

estórias. Filho de artistas, viviam uma vida bastante modesta, ele e sua irmã vestindo-se com roupas usadas, mas não sentia as agruras da vida, pois comida seus pais sempre souberam providenciar. E amor. A pobreza não foi um problema, até que, ao ir à escola, as crianças riram dele por ser o único a usar cabelos longos. Como seu pai nascera em Berna, eles falavam alemão em casa. Na escola era discriminado por isso pelos colegas, até que a situação tornou-se intolerável, num dia em que ele e a irmã entraram correndo em casa para escapar das crianças que lhes atiravam pedras.

Lembramo-nos aqui da infância de Charlie Rivel, ao contar que era humilhado por crianças nas escolas pelas quais passava, sendo apontado como *titiritero,* e da própria juventude de Grock, que em certos momentos rondou a marginalidade. Querendo ou não, vários desses artistas conheceram desde muito cedo um grande desconforto em suas relações com o mundo. Se não o familiar, ao menos o que ultrapassava os limites da família. Dois palhaços brasileiros entrevistados por nós referiram-se a esta questão: Márcio Libar, do *Teatro de Anônimo,* que contou como foi salvo da marginalidade em sua juventude pelo trabalho artístico e Sérgio Bustamante Filho, o palhaço Bicudo, que, segundo ele, foi ser palhaço para sair de Manaus e parar de apanhar da família.

Voltemos aos embates de Dimitri, que também encontrou aliados, entre eles um colega seu da escola, que procurou defender o seu direito à diferença, provocando-lhe grande alegria. Seus pais o mudaram várias vezes de escola, procurando um lugar adequado para um menino bilíngüe. Desde pequeno ele era um grande sonhador e com 7 anos sabia que se tornaria um clown.[253] Diz que vivia procurando novas e novas maneiras de fazer as pessoas rirem.

Todo ano iam ao circo e foi no circo *Knie* que viu, pela primeira vez na vida, um clown. O que mais gostou foi Andreff, um grande clown, com uma presença incrível, diz Dimitri. Fazia poucos gestos, quase não usava maquiagem. Vendo-o atuar, Dimitri descobriu que clown poderia ser uma verdadeira profissão e começou a se perguntar o que precisaria fazer para se tornar um clown. Impressionou-se com os Cavallini.

Antes do circo, seu contato com o espetáculo tinha sido o teatro de marionetes, que ficava próximo à sua casa, animado durante 25 anos por Jakob Flach. Dentre os personagens geniais que ele criara, o que Dimitri mais gostava era Grapa, um clown. Além de Andreff, de Jakob Flach, houve também o encontro com uma dançarina chamada

[253] Ibid., p. 15.

Charlotte Bara, que o marcou como artista. Os contos populares também foram importantes. Gostava muito de assistir, próximo ao Natal, a representação de antigas peças teatrais populares, na escola de antroposofia que sua mãe freqüentava. Adorava o personagem do diabo.

Segundo Dimitri, o clown pode se permitir tudo, na condição de que seja no estilo clown, que seja engraçado, ou tocante ou emocionante ou poético, que seja ele mesmo e não uma cópia de qualquer coisa ou de alguém.[254] Dimitri diz que ele e muitos de seus colegas **são totalmente eles mesmos, na vida, no palco ou no picadeiro, não havendo diferença**. Dizendo de outro modo, "nós *somos* clowns". **Cada clown tem seu modo de falar, seu caráter, que não se compara a nenhum outro.**

O clown é bastante aberto, *inimitável* também, na medida em que ele tem uma personalidade forte e possui uma maneira própria de se expressar.[255]

**Cômico quer dizer contato com as pessoas**. No palco como na vida, diz ele.

Dimitri afirma que todos os artistas têm mestres, os clowns, os músicos, os pintores etc, e aponta os seus: Yehudi Menuhin, com sua maneira de interpretar a música, de tocar, foi um mestre para ele. A criança foi o mestre mais maravilhoso para o clown que ele é. Observar como fazem ao cair, como se mexem etc. Os grandes cômicos, como Chaplin e Buster Keaton são mestres. Assim também Popov e Grock e as marionetes, que ele assistiu. Dimitri, com 17 anos, viu Grock apresentar-se em seu próprio circo. Depois assistiu ao filme, estudou sua vida, foi seu maior mestre, "era um clown".[256] Em Nova York conheceu Philippe Petit, um funâmbulo realizador de incríveis façanhas. A revelação de Philippe Petit para ele foi sua maneira de fazer teatro na rua, jogando com as pessoas.

Para Dimitri, a atuação do clown não está ligada aos fatos da época, da atualidade, salvo exceções. Embora exista clowns cujo humor está ligado a situações políticas bem concretas, geralmente eles são independentes de um lugar.

Diz ter conhecido grandes clowns que trabalham sem maquiagem: os Colombaioni. Eles o encorajaram a atuar de rosto nu. Dimitri tentou, mas para ele, seu clown precisa de maquiagem branca, pois é mais próximo do mímico. Os Colombaioni são clowns que falam, herdeiros de uma arte clownesca mais direta, inspirada na comédia popular.[257]

---

[254] Ibid., p. 37.
[255] Ibid., p. 72. (Grifo do autor)
[256] Ibid., p. 75.
[257] Ibid., p. 48.

Assim, cada um procuraria o que mais estaria de acordo com seu modo de atuar, suas referências, seu estilo. Sem deixar, com isso, de admirar o trabalho dos outros.

Para os clowns o que conta antes de tudo é amar o público e ser amado por ele, senão o cômico, o engraçado, o humor não acontece, diz Dimitri.

Dimitri diz que sua vida e seu ofício estão juntos. "**Eu não represento um papel: estou nu; o clown é o mais nu de todos os artistas porque ele coloca a si mesmo em jogo, sem poder trapacear.**"[258]

Defende a simplicidade como uma postura vital. Diz fazer seu trabalho como um simples artesão e que os artistas deveriam ter consciência de que não são mais do que os outros, mesmo se são aplaudidos, mesmo se têm o nome escrito no jornal.

De todos os artistas, o clown é o que menos depende da idade, ou ainda, quanto mais velho, melhor. Charlie Rivel, por exemplo, com 80 anos (na época), é sempre o clown por excelência, diz Dimitri.

No circo, trata-se de todo um espetáculo que está em jogo e não apenas a atuação daquele artista. Os números devem passar rápido, é preciso surpreender, sem cessar. Nessa criação cada um tem um papel preciso a desempenhar. Que consiste em fazer coisas que não se pode fazer no teatro, como atuar com um elefante, com uma vaca. É pleno de possibilidades, é o sonho, verdadeiramente, diz Dimitri. Por outro lado, apresenta dificuldades próprias, não há como se salvar, se der errado.

A sua primeira apresentação foi em Berne, a capital. Apresentava-se com os estudantes, em salas pequenas, fazendo números curtos. Aos poucos foi se apresentando mais, começou a estudar em Paris, depois passou a integrar a trupe de Marcel Marceau, que apresentou um novo estilo para a mímica.[259] Aprendeu muito com essa equipe. E afirma: "É sempre a mesma coisa: se você é aberto, se aceita a crítica, você avança rápido." Apresentara pequenos espetáculos em vários lugares, escolas, internatos.

A partir de 1959, criou números solo, atuando em Ascona, no teatro de marionetes, no qual tornou-se profissional. Depois viajou por vários países. Começou a desenhar e a pintar. Mais tarde publicou livros, gravou discos e fez exposições. Atuou no Circo *Knie* em 1970, 1973 e 1979, e no *Big Apple Circus*, em Nova Iorque, em 1985 e 1986.

---

[258] *Clowns & Farceurs*, p. 37.
[259] Ibid., p. 64.

Começou a atuar no circo com o clown branco Maïsse, com quem se apresentou em festas natalinas, festas de bairro e no circo Medrano. Maïsse o chamou para trabalhar como seu augusto. Diz admirá-lo por ter sido parceiro de Beby e de Rhum, mas ele era muito autoritário e Dimitri não estava acostumado a "levar bronca". Um dia disse a Dimitri que iria ensiná-lo a ser engraçado, explicando-lhe que, para tanto, precisava falar pelo nariz e andar com os pés virados para dentro. Se tivesse seguido seus conselhos estaria desempregado, afirma Dimitri. "Em troca, o que Maïss me ensinou foi a autoridade."[260]

**Chacovachi:**

O palhaço argentino Chacovachi nos conta que vários palhaços o ensinaram. O primeiro deles foi Dimitri. Perguntou a ele como se fazia um número de palhaço e Dimitri, "com muito tino", lhe disse: "Fazer um número de palhaço é como jogar com o público. É um jogo, todo mundo sabe como se joga, todo jogo já existe; se você pensa que está inventando algo, está equivocado. Você não inventa, descobre, porque já existe. Todo humor já está inventado, então você tem seus peões, que são suas piadas, seu rei, que é sua dignidade, sua rainha, seu melhor número, o cavalo, que são os pequenos números que movem você e movem o público. Se um número comove o público, comove você; por isso não pode haver apresentações iguais de um mesmo palhaço. Esse conceito me abriu a vida: eu trato de fazer minha função segundo o público; se o público está cansado, eu agito mais meu número, porque não suporto que eles não participem; se estão muito alegres e agitados, eu paro, porque o palhaço sou eu. Cada função tem que ser distinta, isso foi o que descobri."[261]

Outro palhaço que mudou sua vida foi Tortell Poltrona e, depois, Leo Bassi. Conheceu-os no Brasil, nos eventos *Anjos do Picadeiro 2 e 3*. Chacovachi, certamente, também contribui para mudar a vida de vários palhaços brasileiros.

Nascido em 1962, em Buenos Aires, Chaco, como gosta de ser chamado, passa alguns meses do ano em Buenos Aires e o resto do tempo viajando com seu circo: *Circo Vachi*. Considera-se um palhaço de rua. Mesmo quando trabalha com seu circo, o espírito é o de rua, diz ele. É suficientemente agressivo para estar na rua e trabalhar para todo tipo de

---

[260] *Clowns & Farceurs*, p. 142.
[261] Chacovachi. Revista *Anjos do Picadeiro*, nº 3, pp. 20-21.

público. Cita Leo Bassi: "Os palhaços nunca vão mudar o mundo, mas podem mudar a si mesmos."[262] Ele foi mudando porque sempre foi mudando seu palhaço. E afirma : "Não sou um ator cômico, sou um palhaço; então, a única forma de mudar meu palhaço é mudando minha pessoa." A idéia da inseparabilidade do palhaço com o artista, defendida pelo *Lume*, é retomada aqui. Chacovachi, no entanto, tem uma temática própria. Diz que as coisas que seu palhaço faz, como malabarismo, tocar trompete etc, são pretextos para estar em cena com as pessoas e falar a respeito da hipocrisia humana, hipocrisia sobre as drogas, a religião, o poder.[263]

Chacovachi nos conta que, quando menino, queria ser cantor de rock ou jogador de futebol. Dos 14 aos 18 anos de idade, foi músico de uma banda de rock, que se apresentava em um bar. Diz que depois de muito cantar, percebeu que o que queria era a popularidade. Não ser famoso, mas ser popular. Aos 18 anos, cumprindo o serviço militar, esteve na Guerra das Malvinas. Mesmo sem estar lutando, experimentou "o sentimento da guerra, da morte, da pátria, do nacionalismo, da estupidez humana." Essa experiência lhe fez muito mal, endurecendo-o, mas "um palhaço tem que saber perder", diz ele. Ganha-se outras coisas, como compromisso, energia, presença, credibilidade.

Foi o encontro com um mímico que atuava nas ruas de Buenos Aires, sem cenário, só com uma mala, que o levou a procurar uma escola de mímica para estudar. Ainda não pensava em ser artista, mas queria pertencer a algo, diz ele. Apresentou-se em uma praça, enviado pela escola, mais pelo compromisso social, do que pensando que pudesse trabalhar na rua. Ao descobrir a praça, "com meninos, famílias, gente de todo tipo, a roda e o riso ao redor", passou a voltar para apresentar-se, sem eventos e, muitos meses depois, descobriu que podia viver disso -economicamente e espiritualmente. Foi assim que começou a buscar seu palhaço. Inicialmente fazia um personagem, muito maquiado, com roupa espalhafatosa, voz fininha. Então começou a buscar o palhaço, foi tirando o bigode que usava, a maquiagem, mudou a roupa, colocando uma "mais humana" e começou a se transformar no palhaço que se tornou 19 anos depois.[264]

---

[262] Ibid., p. 18.
[263] Ibid.
[264] Momento da entrevista concedida a Shirley Britto.

**Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu:**

O palhaço Xuxu é um dos pioneiros nesse processo de construção do palhaço fora da família tradicional circense, no Brasil, no final dos anos 1970. Seu trabalho serviu e serve de inspiração para vários palhaços, alguns deles entrevistados por nós.

As próprias circunstâncias que envolvem o surgimento do palhaço Xuxu dizem muito a respeito do palhaço e explicitam algumas de nossas teses. Em 1977, ele e seu grupo de teatro ganharam um prêmio em dinheiro com a apresentação de um espetáculo, no Festival Nacional de Teatro, na Bahia. Com o dinheiro, resolveram encontrar uma sede para o grupo e criar uma escola. Ocuparam um antigo convento barroco e criaram a Escola Piollin. Luiz Carlos, que já trabalhava como professor de teatro para crianças, no Teatro Municipal de João Pessoa, transferiu o curso para a Piollin, que passou a atender as crianças daquela comunidade.

Luiz Carlos buscou, então, uma proximidade, a criação de um vínculo, entre ele e os colegas que estavam dirigindo a Escola Piollin -localizada no Baixo Roger, no centro de João Pessoa, bairro de "classe média baixa", que depois de uma via expressa, tinha várias favelas -, com aquela população. Como ser aceito e não ser visto como alguém que não seria daquele meio? Os espetáculos de rua que faziam não conseguiam quebrar totalmente essa distância. Foi então que pensou no palhaço: "Ninguém quer saber quem está por trás da máscara do palhaço. Um palhaço pode transitar aqui." Assim, foi com a fundação da Escola de Teatro Piollin, em 1977, que fez esse projeto de criar um palhaço que passeasse pelas ruas do bairro.

Conseguiu, ao longo de anos de trabalho, desenvolver relações muito especiais de Xuxu com pessoas dali. O palhaço como a abertura de mundos possíveis... Mundos abertos, por exemplo, para seu Pereira –um morador do bairro- através de Xuxu; para Xuxu por meio de seu Pereira; abertos por Xuxu para Luiz Carlos...

Talvez o que mais nos chame a atenção no modo como Luiz Carlos nos contou a respeito da construção de Xuxu, seja a presença de tanta gente. Não é uma história de alguém que se isola, ou ensaia para se apresentar, ou planeja minuciosamente o que vai fazer, separado do fazer. Luiz Carlos aprendeu a fazer o palhaço fazendo, num processo que também foi doloroso para ele. Uma história povoada de cumplicidade com os outros,

com pessoas que conviveram com Xuxu, ensinando-o –ao se relacionar com ele- a se tornar palhaço, ao mesmo tempo em que se tecia um vínculo forte, afetivo, entre essas pessoas e o palhaço. Uma trajetória forjada na intuição, na busca, no contato com os outros, na persistência. É bastante peculiar, próprio no discurso de Luiz Carlos a respeito de Xuxu, referir-se constantemente a pessoas dessa comunidade por onde Xuxu passeava, às crianças da favela, que o seguiam grudadas na barra de sua calça, às pessoas que lhe mandavam cartas etc. A construção do palhaço Xuxu –que Luiz Carlos ressalta que não está acabada, finalizada- envolveu um trabalho muito árduo de experimentação, sem um diretor, um mestre, alguém indicando um caminho, mas, ao mesmo tempo, não se pode dizer que aprendeu sozinho, pois o tempo todo sua trajetória fala de pessoas com as quais ele se encontrou, se envolveu, criou algo junto. Fala-nos de encontros, com palhaços de circos pequenos que assistiu, da vivência da cultura popular da sua região, na Paraíba, dos passeios aos sábados, realizados durante quatro anos, pelas ruas do Roger, em João Pessoa, ou dos passeios de ônibus no Rio de Janeiro, do Xuxu com carteira de identidade e tudo, da animação de festas de aniversário de crianças que viu crescer e com as quais também aprendeu muito. Ao mesmo tempo, Luiz Carlos se diz reservado, de poucas palavras, tendo sido o palhaço Xuxu quem conduziu essa abertura, a qual chegou, com o tempo, a contaminá-lo, levando-o a expandir seus próprios modos de existência.

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

Comecemos, então, a contar a respeito da construção de Xuxu.

Ele afirma que são vários os pontos que a envolvem: "O fato de ter nascido em Umbuzeiro, uma cidade muito pequena no interior da Paraíba, e ter vivido aí até os treze anos, tendo tido o circo como uma possibilidade de contato com artistas ou... É muito pequeno que eu vou conhecer palhaços, teatro e circo em uma noite só, dentro de um

pequeno circo, quando ainda existia os melodramas na segunda parte do espetáculo. E isso me marcou muito, quer dizer, é como se eu não tivesse dúvida que... O tamanho da atração que aquilo exercia sobre mim! Eu passo a brincar, no grupo escolar ainda, sem nem saber ler e escrever, pequenos melodramas, influenciado por esse que eu vi no circo. E o palhaço e o primeiro ator, o grande ator dramático desse drama, era o palhaço na primeira parte. Essa aproximação do palhaço." Além disso, "a cultura mesmo, paraibana, de interior, de feira, artistas de feira, papa-angus, repentistas... (...) Eu conto isso para dizer que houve num lugar, numa época, essa vivência. E disso é marcado todo o meu fazer. Então eu via no palhaço -até podia rir e ria dele-, mas ele me dizia muito. Tinha a coisa do humano, dessa ampliação da condição humana do patinho feio, que me comovia muito. E mesmo eu como palhaço, eu sinto um prazer muito grande, mas há uma comoção também, é um prazer emocionado."

Foi em João Pessoa, para onde sua família se mudara quando ele tinha 13 anos, que atuou pela primeira vez no teatro amador, na peça *O asilo*. Tinha 18 anos e fez Pimentinha, um palhaço velho, de 80 anos e louco. Com ele, ganhou o prêmio de melhor ator dramático. "Essa velhice desse Pimentinha da minha primeira peça que vai vir para o Xuxu; ele já nasce velho, que vem dessa influência, que eu joguei todo o meu ser para construir esse velho louco que tocou fogo no circo."

Depois, em 1977, criou o projeto de sair nas ruas do bairro Roger vestido de palhaço. Durante três meses, aos sábados, ele se vestiu de palhaço e se maquiou, na Piollin, para sair pelo bairro e não saiu. Até que, certa tarde, uma amiga o levou de carro. Chegaram na via expressa que corta a favela ao escurecer e ela foi embora, deixando-o sozinho. Luiz Carlos viu à sua frente uma bodegazinha com uma mulher que atendia um senhor que bebia no balcão. "A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha, e espero: 'Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado.' Era tudo o que eu tinha, um boa-noite impostado. Dou esse boa noite e ele simplesmente aperta o olho –vi que ele estava bem queimado- e diz: 'Você é muito é viado.'"[265]

---

[265] Este trecho citado de Xuxu chegando na favela está na entrevista concedida a Beti Rabetti, com a participação de Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes. Entrevista publicada na revista *Folhetim*, nº 4, 1999, podendo ser encontrada no site: *Teatro do pequeno gesto.com.br*. Informei-lhe que conhecia a entrevista, para não ter que repetir esse momento do Xuxu entrando pela primeira vez na favela.

Um banho de água fria, diz ele. Voltar correndo e chorando, ou correr para cima da favela? "E talvez a gente possa dizer que existe um Deus dos palhaços, porque ele me deu um pontapé na bunda, para cima da favela. Que eu conhecia muito bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria caminhar com o meu palhaço. Depois desse chute na bunda, eu gritei: 'Oi, que cheguei eu!', brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo e eu a gritar: 'Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!' De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas, com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram acertos e desacertos, se acertei em correr para cima, errei entrando aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso."[266] Por isso demorou tanto para ter coragem de começar. Esse era um treino forçado, violento, diz Luiz Carlos, encarando um povo na rua, bêbado, os cachorros, sem ter um material.

O nome Xuxu apareceu em 1978, quando apresentavam o espetáculo de rua e ele saia de palhaço para atrair o público, mas quando chegava na praça onde o espetáculo aconteceria, trocava de roupa e virava o menino do espetáculo. Sentiu, durante uma turnê pelo interior, que o público se decepcionava por acompanhar um palhaço e ele não acontecer. Decidiu, então, criar algo para o palhaço acontecer e foi com Nanego -um ator da peça *Vau da Sarapalha*, que na época tinha uns 10 anos-, chamou a dupla de Xuxu e Dengoso, nomes recorrentes de palhaço no interior da Paraíba.

Como era o figurino inicial do palhaço? Inspirava-se um pouco no Piollin, o grande palhaço paulista já morto, que conhecera na revista, tinha fotos dele. Tentava imitar a máscara do Piollin, os traçados do rosto, o colarinho da roupa que subia e descia, o sapatão. Tudo o que via na foto tentava fazer. É como se começasse reproduzindo o Piollin visualmente, diz Luiz Carlos. Já saia da escola cantando, usava as coisas que ouvia: *Ó raio, ó sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua...* Um rapaz da favela fez um repente para o Xuxu e cantou para ele, que achou maravilhoso e repetiu com ele até aprendeu, passando a cantá-lo no caminho. A criançada atrás, agarrando-se nas pontas da calça. E "ia para a rua apenas com energia de ator, de se colocar a cantar e andar, tudo muito grande... O violento surgia em situações de maior tensão –eu tinha que me impor de alguma forma!-

[266] Ibid. A partir de agora, voltamos à nossa entrevista.

mas a relação era toda muito afetiva, você via, as portinhas iam se abrindo e as mulheres, mães, aparecerem todas com um sorriso e mandar entrar e a te receber como uma visita, o Xuxu, isso era muito estafante fisicamente, mas tinha um prazer..."

Tinha como experiência essa vivência da cultura popular em Umbuzeiro e depois em João Pessoa e com os palhaços de circo. Era comum deparar-se com pequenos circos na estrada, sempre que ia de João Pessoa a Recife. Informava-se do horário do espetáculo e organizava a volta da viagem de acordo com ele. Assistia a "tudo que era pequeno circo, que também acreditava que **um pequeno circo é sempre criado em torno de um bom palhaço**. Então, um palhaço que trabalha em um circo médio, ele é oprimido pelo dono do circo, ele é um tapa buraco, é o que menos ganha dentro de um circo. Então ele sai com mulher e filhos e cria um pano de roda, apenas uma estaca com algumas lonas que escondem, sem cobertura. E aí a família faz de tudo e ele é o bom palhaço que segura a fidelidade do público. Então, sabendo disso, eu não podia ver um pequeno circo que eu ia, que aí eu posso ter um bom palhaço. E vi coisas geniais... comecei a perceber que o palhaço, esses palhaços falavam para a minha pessoa, com as pessoas naqueles paninhos e com a goela, sem microfone e a voz totalmente colocada e eu assim: 'Mas não acredito que esse palhaço tenha estudado voz.' É **como se a voz tivesse acomodado ali por necessidade, como uma mão que se caleja na enxada porque é um agricultor e a mão vai se adequar** porque é a função."

Dentre esses palhaços apontou Pixilinga, que tinha 45 anos e era maravilhoso de se ver, "fazia o trapézio, perdia as calças, essa coisa clássica, tinha uma entradinha na ponta do pé, maliciosa, puxando a calça na frente e atrás." Foi com a mulher e onze filhos para a Escola Piollin -onde morou por quase um ano-, para ajudar a construir a primeira lona.

Luiz Carlos considera como a formação do Xuxu essa experimentação traçada por vivenciar um palhaço –"onde vão surgindo as coisas e complementadas com o meu estudo na Escola Nacional de Circo, o ensino de monociclo, equilíbrio, de alguma maneira isso é trazido para o trabalho do Xuxu, além do fole, que eu sempre sonhei em ter um instrumento para o palhaço, comecei com um violino, fui roubado e depois o fole."-, o contato com os palhaços de circo e a tradição popular, onde o humor tem uma presença muito grande.

De uma proposta simples, vestir-se de palhaço e ir para a rua, construiu um trabalho para toda a vida, criando um repertório para o Xuxu através dos improvisos que foram

surgindo e se aprimorando ao longo dos anos, como aconteceu com alguns clowns históricos, que foram, durante décadas, afinando o mesmo número.

Nesses quatro anos, diz Luiz Carlos, "nessa experimentação, sem nenhum material, só saindo, saindo com uma energia muito forte, que eu tentava vencer o medo, a dificuldade, no grito. Nesse primeiro episódio, quando o bêbado me insulta e eu corro para dentro da favela, e brandindo a bengala, um pau na mão, corre todo mundo com medo, quer dizer, era uma coisa muito violenta, muito agressiva, um homem de cara pintada, vestido de palhaço - *Oi que cheguei eu!*- e levantando o pau e tudo grande: *ninguém me vence.* Tentando marcar presença pela força mesmo. E isso vai durar muito tempo, até que eu me arrisco a diminuir tanta agressão e força e deixar que o tempo acontecesse. E tudo que eu faço hoje, a garrafa d'água, surgiu dessa visita pela rua, de estar com sede e parar numa casa e pedir água e daqui a pouco ver uma garrafa e estou tomando água e estou fazendo brincadeira e nessa eu vou vendo que a garrafa me molhava quando eu me virava e começa a evoluir com isso. A mágica, estou improvisando dentro de um parque na cidade, uma multidão -domingo que as populações mais pobres vão para essa bica, parece um zoológico- acho que dia da criança, muito cheio. E era uma massa humana em volta do Xuxu, eu usava barba na época, era outra roupa. E acabou que eu fazia e as pessoas a pedirem, a quererem mais, foi quando eu me virei de um pano, cobri alguém com um pano e comecei a anunciar que ia desaparecer a pessoa e isso foi evoluindo e virou na mágica que eu também faço hoje. Ou seja, é todo um período de experimentação, onde vão surgindo as coisas."

Ele diz que inicialmente não tinha noção do tamanho do grito, da presença daquela figura que era Xuxu. Foi começar a entender um pouco mais tarde, quando estava passeando em uma fazenda isolada no sertão, onde praticamente ninguém sabia o que era palhaço -a não ser um velhinho que estivera num circo quando criança e chorou durante toda a apresentação de Xuxu. "Um rapaz foi com a mão na peixeira quando eu dei um abraço assim, ou seja, quis saber que bicho era aquele, pintado." A meninada esperara o domingo todo pelo palhaço, arrumada com roupa de domingo. Alguém perguntou: "Ele já passou por aqui?" Ao ouvir que não, comentou: "Eu nunca vi, podia ser que ele tivesse passado e eu não sabia." Uma amiga lhe disse que se assustara com Xuxu. Luiz Carlos diz que então começou a entender. Ele viera caminhando –perto da estrada tinha um chão de terra, de mato. "Mas chego com um pau na mão: 'Ei!' Um grito que não ficou um, ficou só

a poeira. Eu tive que esperar um tempo para a poeira abaixar e eles começarem a aparecer do mato e foram vindo, foram vindo e eu já tentando seduzir. (...) Eu não tinha consciência do tamanho do grito que era aquela figura."

Luiz Carlos mostra como aprendeu e treinou nas ruas aquilo que mencionamos anteriormente a respeito da escuta do mundo com o corpo todo, da construção da exposição, da abertura e do corpo do palhaço. Um aspecto técnico da rua, diz Luiz Carlos, é que "quando você está na rua de palhaço, você não está mais normal, com a tensão que eu, Luiz Carlos, estou quando desço aqui e vou até a outra esquina. Eu vou anulado dentro de um mundo. O palhaço não. Ele vai **exposto,** com uma atenção que não sei quantas vezes se dobra nele, amplia, ele está vendo e ouvindo o mundo. **Nenhum som, nenhum movimento acontece sem que o palhaço esteja atento e analisando como usar e se usar**. Esse foi um grande treino." Estava numa rua andando, cercado de crianças. Quando cansava, sentava e inventava uma história. Assim, ia "administrando horas de relação." Podia estar no meio da rua, quando, num certo momento, "ouvia um carro, um fusca vindo lá no outro quarteirão, dobrando e entrando na minha direção na rua e eu naquele momento articulava: 'Vou me manter aqui com a criançada, no meio da rua, até o mais próximo que esse carro chegar para eu poder criar um grande susto.' E, à medida que o carro vai se aproximando e eu percebia algumas crianças querendo me avisar e eu vendo chegar e deixando e segurando e falando mais alto para que ninguém pudesse me avisar do carro e... Para poder criar um grande susto. Achar o **tempo** exato de ter esse medo, esse era o grande exercício. Do cachorro que vinha, até que ponto confiar e enfrentar o cachorro, ou correr com medo dele; o bêbado. Ou seja, é um exercício de sobrevivência ou de manutenção dessa energia do palhaço que foi –hoje é mais fácil avaliar, passado o tempo- fundamental que tivesse acontecido, que eu jamais sabia que ia ser isso, ou que até mesmo eu vivendo isso, eu não conseguia avaliar, na época, o que se passava realmente, que aventura louca era essa e que grande exercício de criação e vivo, porque não era uma coisa ensaiada para ser feita, eu nunca me vestia de Xuxu que não fosse para atuar, para sair por nada. E é natural que isso vá se transformar num **projeto de vida**."

Esse projeto, na época era chamado por ele de ***Palhaço Cidadão***. Hoje ele já não dá um nome específico, diz Luiz Carlos. Quando ia apresentar-se em algum lugar, sempre saia de casa pronto, vestido de Xuxu. Descia o elevador com os vizinhos, andava pela rua, pelo metrô, ônibus, táxi, arrastando mala, pedindo ajuda. "E este era o aquecimento melhor que

eu podia ter: era minha origem, era como se, a cada apresentação que eu ia fazer, eu voltava ao meu primeiro dia de palhaço, transitando por uma rua." Sem sentir-se obrigado a fazer nada, a fazer alguém rir. "**Esse é o grande perigo**: todo mundo na frente do palhaço dizendo: *Olha, me faz rir*. E te infantilizam. É muito difícil lidar com isso, se manter íntegro, cidadão. (...) Ao mesmo tempo, sabendo que quando dobra uma esquina, que vem uma família do lado de lá, que se cruzam, todos se iluminam, as pessoas todas se acendem se cruzar com aquela figura que **só pergunta se está bonito ou se o cabelo está ajeitado. E por nada, eu sou assim, não estou inventado e nem querendo fazer, embora saiba que estou fazendo rir e que eles riem daquele ridículo, mas ele é assim.** Então eu não estou me violentando em nada, não estou forçando nenhuma situação." Assim Luiz Carlos nos explica essa diferença entre se fazer qualquer coisa atendendo uma demanda do público pelo riso e fazer como fez, por exemplo. Isso era bastante, diz Luiz Carlos.

"Você está dentro de um ônibus, você olha para trás, há os que estão com vergonha porque o palhaço é mais poderoso, ele pode expô-los ao ridículo. Toda uma relação muito delicada em torno do palhaço, ainda mais um palhaço de pinta tradicional -você vê: Xuxu não traz nenhum outro palhaço que um velho de circo- e simplesmente tirar da mala um tricô, com duas agulhas dessas madeiras enormes que se vende para fazer esse tipo de tricô e simplesmente me contentar com isso. Frio lá fora, chovendo e eu aqui dentro do ônibus a fazer um tricô. E era um grande exercício, eu começava a sonorizar os movimentos da agulha e via que o ônibus estava todo se divertindo e nem olhava, porque minha concentração absoluta era para não errar o ponto e... Então passa a ser um movimento isso de transitar e com minha carteira de identidade, que a qualquer momento eu puxo pra mostrar que estou solteiro, está lá escrito **solteiro** bem grande, com uma foto minha e com os meus dados de civil também." De um lado da carteira de identidade, tinha os dados do Xuxu, com sua foto. Do outro, os dados de Luiz Carlos, "só para ter o documento de verdade, que o Xuxu não tem."

Referindo-se ao que Xuxu trouxe para sua vida, Luiz Carlos diz que, "em última análise, dá para dizer que é uma grande terapia, você se permitir revelar os lados que você normalmente oculta." Foi perceber mais recentemente, fazendo terapia, que Xuxu era ele, "**essa é a grande revelação**. Era maravilhoso perceber isso, que **aquela pessoa ridícula, gaitosa daquele jeito era eu, era eu amplificado, eu revelado, eu rindo de mim mesmo**. Talvez por isso ele seja tão humano; quer dizer, as pessoas se atingem tanto pelo lado

humano, que eu acho que é a coisa que o movimento do clown vai revelar em meados do século passado e que de alguma maneira o Xuxu corrobora." Luiz Carlos fala desse movimento -com o Lecoq na França criando um treinamento para o ator se tornar palhaço etc-, relacionando-o à verdade "enquanto questão central desse fazer e que situa esse fazer na área das coisas boas do mundo. Se existe uma polaridade de forças positivas e negativas no mundo, a energia do palhaço está nesse lado do positivo, porque o seu signo central, emblemático, revelador, é a verdade. A genialidade do palhaço, ou o palhaço que cria, faz com que toda a platéia entre no mundo dele. O palhaço tem uma visão de mundo, revela isso quando está fazendo suas besteiras, está agindo e **faz com que toda uma massa que o está vendo entre nesse mundo –isso é o que se pede que essa força realize.** Então, **quando um ator tenta representar um palhaço agarrado a seus clichês - que é o falar alto que você falou, o bater, o cair, ficar nas coisas externas do palhaço, uma voz representada-, ou seja, ele não é ele, aquilo não é ele, isso não vai acontecer nada, vai ser apenas um palhaço... Mas quando o que é ridículo é exposto, o que é revelado está revelando, na verdade, aquele ser que está ali atuando, aquilo tudo é ele, ele é aquilo. É o que todo o treinamento de clown vai tentar apontar: vamos jogar fora tudo que não é verdade. O que é verdade em você? Qual é a sua cara ?"**

Xuxu reúne esses dois aspectos, o antigo e o contemporâneo nele, tendo uma forma tradicional de um palhaço, de sapatão, calção de listras, vermelho, branco, barriga e, "junto a isso, uma alma de clown, se junta a isso a verdade daquela criatura, a feiúra daquela pessoa exposta dessa maneira que passa a ser motivo de riso."

Xuxu tinha relações próprias com o público, com as pessoas. Luiz Carlos conta episódios que ilustram essa relação do espectador com o Luiz Carlos e desse mesmo espectador com o Xuxu: O seu Pereira era um senhor que tinha um neto que estudava na Escola Piollin, que era gratuita, atendendo as crianças da comunidade do Roger. Isso foi durante os quatro anos em que Luiz Carlos saia de Xuxu todo sábado à tarde. Ia para a favela às três horas da tarde e voltava às dez horas da noite. Era convidado para as noites de natal, de São João, para todas as festas, havia casas que brigavam para que o palhaço fosse tomar o café da noite, diz ele. "E trouxe muitas relações aí do Xuxu com essa comunidade. Uma delas é com o seu Pereira. Sempre que eu saia, um quarteirão antes da casa dele, eu começava a gritar da esquina: *Seu Pereira!!!* E a meninada toda em volta corria também, escutando os gritos. Virou meio que uma **aparição do Xuxu** sempre na esquina, do fundo

da escola, gritando para o seu Pereira e a criançada vindo se juntar. O seu Pereira vinha com a cara amassada, estava fazendo a sesta, vinha vestindo a camisa -ele era um preto, todo branquinho, a cabeça. Ele vinha, me abraçava e chorava, se emocionava... E tinha um neto na escola, que ele ia lá em toda a festividade, todas a festinhas de São João -que a gente fazia uma festinha e dava lanche- e ele nunca falava comigo, Luiz Carlos, sabendo que eu era o diretor da escola, com um cabelo na bunda e era o palhaço Xuxu. Mas em Xuxu ele oferecia, ele aceitava o ombro e chorava e Luiz Carlos ele nem dizia boa tarde. E isso era muito difícil entender, aceitar. Só muito tempo depois é que eu vou entender. Eu costumo dizer assim: 'O seu Pereira sabia que Xuxu é verdade.'"

Baixim, "um menino problemático que estudou na Piollin muito tempo, desde muito pequenininho e que era tido como louco -o pai e mãe batiam na cabeça dele: *Você é doido menino!* Ele só podia se achar doido, porque só escutava isso e só batiam na cabeça dele. E que na hora que a gente passou a dar deveres, ou chefiar tarefas, mudou absolutamente o comportamento do Baixim. Mas isso muito tempo depois, antes era apenas um menino de rua que acompanhava o Xuxu. Ele ficava no sábado esperando o Xuxu aparecer, quando ele não ia era... -depois eu ficava sabendo que era terrível. Nós ficamos muito amigos. Já aconteceu de eu estar descendo, dez da noite, morto, descendo a ladeira para ir já para a Piollin, que mudou-se do convento para a fazenda do século retrasado, a gente descendo a ladeira e o Baixim agarrado na ponta do paletó, no silêncio da noite -só o paf, paf dos pés do Xuxu no calçamento- e Baixim me veio com essa: *Ô Xuxu, mas a gente vai ser sempre amigo, né?* (...) Ou seu Batista, que me pedia a mesma piada todo sábado e sempre chorava. Vai saber o que o Xuxu provocava em seu **Batista**. E na rua, na esquina do prédio onde eu morava, toda a vizinhança escutava eu tocar o fole de dia, ensaiando e o pai de uma das crianças tirou a música do Xuxu numa gaitazinha. E sempre que eu passava de Xuxu, que eu chegava de táxi, vindo morto de um aniversário qualquer, parava na esquina e aparecia o pai, a mãe, o filho e a filha, nessa janelinha do prédio vizinho, no andar térreo. E era lindo, tinha a avó que chamava o pai, que chamava o filho e os dois mortos de medo, o menino e a menina, ficavam atrás de uma grade na janela, eles estavam protegidos pela grade, riam muito das coisas do Xuxu... Mas eu via, eles deviam ter uns cinco, quatro anos, morria de medo da possibilidade de tocar o... E isso evolui anos, essa relação, vejo eles crescerem, natal debaixo da minha porta e está lá, carta deles, presente de natal, muitas cartas." Xuxu recebia também cartas "de moças solteiras, contando do que foi o beijo na mão que eu dei

nelas, contando quando o Xuxu cruzou com elas que beijou a mão e que disse que era solteiro e perguntou se ela era..." Comunicavam-se com ele "através de cartas e até recados dados a Luiz Carlos, mas dirigidos a Xuxu: "*diz pra Xuxu, você diga a ele...*"

Luiz Carlos idealizou e coordenou um encontro de palhaços que ocorreu em João Pessoa: *O Riso da Terra.*

***DECLARAÇÃO DO RISO DA TERRA***

*Quando os deuses se encontraram*
*E riram pela primeira vez,*
*Eles criaram os planetas, as águas, o dia e a noite.*
*Quando riram pela segunda vez,*
*Criaram as plantas, os bichos e os homens.*
*Quando gargalharam pela última vez,*
*Eles criaram a alma.*
*(de um papiro egípcio)*

*Palhaços do mundo uni-vos!*

*Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça.*

*Palhaços não transformam o mundo, quiça a si mesmos.*

*E nós, palhaços, tontos, bufões, que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos.*

*O palhaço é a expressão da alegria,*
*o palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana.*
*Alegria que o palhaço realiza a cada momento de sua ação,*
*contribuindo para estancar, por um momento que seja,*
*a dor no planeta Terra.*

*O palhaço é a única criatura no mundo que ri de sua própria derrota*
*e ao agir assim estanca o curso da violência.*
*OS PALHAÇOS AMPLIAM O RISO DA TERRA.*

*Por esse motivo, nós, palhaços do mundo, não podemos deixar de dizer*
*aos homens e mulheres do nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país:*
*CULTIVEMOS O RISO.*

*Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida.*
*O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo.*
*Cultivemos o riso. Mas não um riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes.*
*CULTIVEMOS O RISO PARA CELEBRAR AS NOSSAS DIFERENÇAS.*
*Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso.*
*Enquanto rirmos estaremos em paz.*

CARTA DA PARAÍBA[267] - João Pessoa, 2 de dezembro de 2001

[267] Documento gerado no evento, idealizado e coordenado por Luiz Carlos de Vasconcelos.

O palhaço, sabiamente, trabalha pela paz. Ao nos referirmos à carta da Paraíba, enfatizando o papel social do riso, nos lembramos das incursões do antropólogo Carlos Fausto entre os parakanãs ocidentais, índios da Amazônia. Trata-se, segundo ele, de uma sociedade igualitária e sem chefia, na qual as mobilizações coletivas ocorrem pelo contágio, por um atiçamento das emoções. Nesta sociedade, o riso é o **antídoto para a raiva.**

Para mobilizar as vontades e atiçar as emoções para uma guerra ofensiva, é preciso enraivecer-se contra o inimigo. Sem isso não há motivação subjetiva, mesmo havendo razões práticas. A **raiva** é a paixão que move a vingança ou o desejo de matar o inimigo. Sentimento chave na etnopsicologia parakanã, com potência maior do que a que nós atribuímos a ela.[268]

Fausto conta-nos que, durante a sua convivência com os parakanãs, quando demonstrava irritação, eles preocupavam-se e produziam modos de trazê-lo ao convívio e fazê-lo rir. Tanto eles conhecem o poder do riso como antídoto para a raiva, "que o transformaram em uma espécie de diálogo (in) formal de recepção: risos de boas-vindas, saudação hilária."[269]

Sabedoria dos parakanãs ocidentais.

**Sérgio Bustamante Filho, o palhaço Bicudo:**

Um palhaço que se iniciou com Luiz Carlos Vasconcelos foi o Bicudo, que afirmou ter decidido ser palhaço para fugir da violência familiar.

Bicudo, como Sérgio prefere ser chamado também fora da cena, nasceu no Rio de Janeiro, em 1962. Alguns anos depois, sua família mudou-se para Manaus, onde viveu até os 18 anos, quando conheceu Luiz Carlos Vasconcelos, oferecendo um curso para palhaços, cujo objetivo era a criação do primeiro festival de palhaço de Manaus, em 1981. O festival foi muito bom e, a seguir, Bicudo mudou-se para João Pessoa, a convite de Luiz Carlos, para trabalhar na Piollin como arte-educador.

Refere-se ao Baixo Roger, bairro onde ficava a escola em João Pessoa, como o lugar onde ficava o lixão da cidade, a penitenciária, o hospício, o batalhão de polícia, tudo junto ali naquele bairro. Bicudo ficou muito impressionado; ainda não conhecia a pobreza,

[268] Carlos Fausto, *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*, p. 272.
[269] Ibid., 273.

diz ele. Essas crianças que moravam ali, e que eram suas alunas na Piollin, dificilmente sobreviviam além dos 18 anos de idade. Uma vez saiu com alguns meninos para conhecer a região e, passando pelo lixão, um deles, que tinha 6 anos na época, desapareceu e voltou com um pedaço de plástico segurando um braço de gente. Mão faltando alguns dedos, "sabe Deus que porra é essa, de onde vem esses negócios, quer dizer, vem do lixo hospitalar, mas... E essa criança pegando e eu mandando ele mandar de volta, acho que foi uma das coisas bem fortes da minha vida, fiquei um tempo sem dormir." Esse menino que era meu aluno, diz ele, e eu era menino também, com 18 anos. "Professor-menino sendo professor de um menino, menino que cria menino." Bicudo conta do choque com essa realidade. Depois ele morou na rua em vários lugares, entre eles no Rio de Janeiro, tendo convivido com a miséria. São vários os modos como trabalha com esse universo. Vemos em um momento da cena, por exemplo, no espetáculo *Bicudo Forever*, um fogão típico de morador de rua.

Todo esse tempo trabalhou como palhaço. Fala do lixo, da miséria, da fome (o estômago de Bicudo "ronca" durante suas performances), da morte, da loucura. E do palhaço transformando as coisas, a vida, trazendo leveza, alegria.

Seu palhaço foi mudando, ao longo dos últimos anos, tornando-se mais bufão. Afirma seguir a mesma linha de trabalho de Leo Bassi e Jango Edwards, segundo ele, palhaços escatológicos, "que trabalham com cocô, trabalham com jogar água, trabalham com mostrar a bunda (...)" Seu palhaço fala do agora, do que vivemos, diz ele. Não se trata de ver o trabalho de um palhaço que traz um aspecto novo e então decidir deixar tudo o que se fazia para tentar fazer como ele. Bicudo tem uma coerência construída. Segundo diz, seu espetáculo *Bicudo Forever*[270] é tudo o que viveu, é o que se encontra nas ruas desse país, "comer cocô, beber xixi". Ressaltamos, no entanto, que tudo isso é apresentado de modo lúdico, engraçado. Não se trata de repetir um drama em cena, próprio ou alheio, nada disso. Bicudo extrapola o cotidiano, brincando, jogando com ele.

Já não se utiliza de um figurino e de uma maquiagem clássica de palhaço. Para fazer rir não precisa disso, diz ele, mas de disposição e talento. Porque palhaço é a profissão mais difícil que tem no circo e no teatro, "porque fazer rir hoje em dia não é fácil." Precisa de uma disponibilidade muito grande.

---

[270] Espetáculo dirigido por Luis Carlos Nem, que estreou em 2003.

Assim como Bicudo foi mudando a atuação do palhaço, buscando o que teria mais afinidade com ele, alguns palhaços mantém uma fidelidade aos palhaços nos moldes mais clássicos, por ser sua paixão, como Luiz Carlos Vasconcelos, o Xuxu. Segundo Bicudo, "quanto mais amor você tem à profissão, quanto mais entrega, melhor o seu palhaço." Independentemente de ser clássico ou contemporâneo, diz ele.

"Manaus para mim era riqueza. Eu conhecia outra tristeza que era a tristeza de ter perdido o meu pai, da minha mãe ter ficado louca, da minha família ter me batido a vida toda e eu ter parado de estudar na sexta série porque minha família me batia muito." Parece que ele era uma espécie de bode expiatório familiar. Diz que decidiu ser palhaço para fugir da família. Foi embora. Bicudo conseguiu, tendo vivido experiências terríveis, manter a inocência, o amor –essencial para o palhaço, diz ele. Ser palhaço é você não ter maldade no coração, "porque tudo está no coração, está tudo no coração, o resto é técnica, o resto é muita técnica e muito ensaio e muita saída para a rua e amor." Sem inocência, sem pureza, não tem palhaço diz ele. "Por mais que você seja um palhaço sacana, mas naquela sacanagem tem amor, tem pureza, tem bondade, é outra história, outra história. Então o palhaço para mim é isso, o que eu aprendi com o palhaço foi isso, só coisa boa, só aprendi coisa boa e vi muita coisa ruim, muita coisa ruim para ser transformada em coisa boa. Eu já fiz muita coisa, eu já fiz palhaço na rua, eu já fiz palhaço em creche, eu já fiz palhaço em orfanato, já fiz palhaço em circo, já fiz palhaço em teatro, já fiz palhaço em festa de aniversário, já fiz palhaço... E cada palhaço, quer dizer, o palhaço é o mesmo, mas cada lugar é uma atividade diferente, é uma entrega diferente e é um grande médico, um grande médico, um médico que faz você rir e aquele riso te faz ficar mais leve." Bicudo trabalhou também, além dos locais mencionados, nesses vinte e dois anos de palhaço, em hospitais, na FEBEM, em asilos.

Bicudo criou essa arma que é seu palhaço, na luta pela vida, na linha de fuga dos ressentimentos familiares, dos poderes, da culpa. Bicudo nos faz levar a um alto grau o que afirmamos a respeito da alegria em Espinosa e traz o papel do palhaço de transformar os afetos tristes, o ressentimento, a culpa, o ódio, o rancor, em potência de agir e de ser afetado. Perguntado a respeito do que o palhaço trouxe para ele, diz que o palhaço salvou-o da loucura. E nos apresenta mais uma de suas imagens-choque: ele com onze anos de idade, resgatando a mãe que corria nua, enlouquecida, pela avenida Nossa Senhora de Copacabana. O palhaço expurgou isso, diz ele. "Tudo o que eu vivi de mau na minha vida

(...), fazendo o meu palhaço eu expurguei tudo." O que poderia ter se tornado uma loucura dele, empiricamente falando, foi canalizada para o palhaço, diz ele. Ele era tímido, mesmo como palhaço. E foi com o palhaço que foi transformando sua timidez, mostrando-lhe que ele podia levar "alegria para o povo". Se é interessante um trabalho de palhaço que faz pensar, nos diz Bicudo, também é importante um trabalho "que não tenha sentido nenhum, que seja entretenimento" -ou talvez, cujo sentido seja provocar o riso-, que faça você rir, começar a rir do nada e sair do espetáculo rindo, "porque rir é o melhor remédio." Bicudo apreende o papel político da alegria, a sua potência. A tristeza mata rapidinho, diz ele. A sua função é a de "um anjo que vem trazer alegria pro povo, que vem trazer esperança, que vem trazer risos, gargalhadas."

Começou a fazer palhaço com Luiz Carlos Vasconcelos e considera o palhaço Xuxu o pai de Bicudo. Ficou durante sete anos na Paraíba trabalhando com ele. Inicialmente usava bastante maquiagem, pintava-se de muitas cores: marrom, branca, azul, vermelha e verde. Usava uma roupa colorida com sapato, peruca e "chorava pelo xixi". Foi parceiro, durante quatro anos, de Geraldinho Miranda Pedrosa, o palhaço Biro Biro, que foi fazer um curso de palhaço com Luiz Carlos em João Pessoa e ficou morando lá por um período.

Apesar de ter feito inicialmente um pouco de teatro, de ter estudado na Escola Martins Pena e na Escola Nacional de Circo, considera que a formação de Bicudo foi na rua. Diz que nela você é, ou você não é. Não tem meio termo. Ou você conquista o público, ou ele te engole. O público da rua não pagou para te ver –como em um teatro, por exemplo. Ele costuma ser mais agressivo, está em trânsito, "não tem paciência, você tem que ter um pique acelerado, você tem que ter o improviso na ponta da língua." Bicudo falava e, segundo ele, de 10 anos para cá, ele está deixando de falar. Assim como tirou toda a maquiagem, o nariz vermelho.

Durante esse período, Bicudo fez, no Rio de Janeiro, um curso de mímica com Luis de Lima. Seu palhaço, como o conhecemos nos dias de hoje, utiliza-se dos recursos da mímica, sem cair num formalismo. Ao contrário, tem um trabalho corporal extremamente forte e povoado por intensidades, aliado também a uma linguagem de histórias em quadrinhos e onomatopéias.

Sua profissão é palhaço. Diz que, há quinze anos atrás, entrava pelos fundos das casas para animar festas, devido ao preconceito que havia com o palhaço fora do circo. Por outro lado, Bicudo nos remete à tradição de palhaços no nordeste brasileiro e diz que a

Paraíba era chamada, há muitos anos atrás, de cidade dos palhaços devido ao seu grande número. Tudo isso, esse contato, ajudava na rapidez da aprendizagem, diz Bicudo. A "melhor aprendizagem é você participando, é você vendo e assistindo e participando e fazendo também. E um lugar que é legal de aprender e de incorporar o palhaço e saber se você vai ser palhaço ou não, para mim é a rua. Você pode fazer uma oficina e ir para a rua, quando chega na rua aí é que você vai ver se você realmente é palhaço ou não. Porque o público na rua ou eleva ou te manda embora, na cara. E o melhor público acho que pra você fazer e você perceber se é realmente palhaço ou não, é o público nordestino." Trata-se de um público tarimbado, diz ele, pelo contato com bons palhaços. "Então, quando você vai para a rua que você faz seu palhaço e que não reúne, não faz roda, que as pessoas estão passando, você está fazendo o trabalho e as pessoas não estão vendo, então você realmente não dá para a coisa, ou então você vai ter que estudar muito."

A visão do palhaço é diferente da do ator, segundo Bicudo, porque o palhaço trabalha com "uma observação diferente, é uma visão sempre cômica, ou lúdica, por mais trágico que seja." O palhaço transforma porque observa o mundo, as coisas, trazendo-as para si, e joga, lança de uma outra forma, de modo mais alegre, mais singelo, mais lúdico, mas verdadeiro, puro. Se você começa a acumular mentiras na sua vida, diz Bicudo, você começa a criar pesos. O palhaço ressaltaria, nesse sentido, a questão da escolha dos jogos que se vai jogar. Senão, "se você deixar uma outra pessoa fazer da tua vida a tua vida, ela vai fazer a vida dela, então você vai ficar parecido com a pessoa..." Todos nós sabemos o quanto essa questão nos atravessa ou nos atravessou um dia. Lembramo-nos aqui de Jango Edwards, quando pergunta ao outro se o ama e ao saber que a resposta é afirmativa, diz: "Então foda-se, porque eu não serei o que você espera de mim." Essa fuga dos jogos de controle, esse inesperado do palhaço, é um elemento trazido por Bicudo e por vários outros. Trazido também enquanto técnica, envolvendo como que uma quebra de expectativa, uma quebra do jogo. Sérgio Machado também enfatizou esse modo de atuar, que consiste, por exemplo, em quando o público está todo enternecido, o palhaço vira o jogo, criando uma outra coisa, fazendo uma provocação.

**Alessandro Azevedo, o Charles:**

Conhecemos o Charles como o palhaço apresentador do *Sarau do Charles*.

Alessandro nasceu em Puxinanã –"abacaxi ruim", em tupi-guarani, segundo ele-, que fica na Paraíba, a uns 18 km de Campina Grande. Cidade do poeta Zé da Luz, o qual nos foi apresentado por ele, com a poesia *As frô de Puxinanã*. Começou a se interessar por teatro com 21 anos. Até então, "nunca tinha ido ao teatro." Seu primeiro contato com a arte foi através do repente, da embolada. Tinha um primo repentista - que frequentava a sua casa desde que Alessandro tinha 6 anos de idade- e seu avô fazia cantorias na casa dele e toda quarta-feira Alessandro ia participar. Justamente a partir das cantorias que surgiu o Sarau, depois.

Veio ao estado de São Paulo para um festival de teatro, conheceu algumas pessoas, voltou, fez o teste com o Antunes Filho. "Passei, então eu tive, assim, um mês para voltar para a Paraíba, organizar tudo e voltar para São Paulo e ficar de vez aqui e começar a fazer CPT." Mudou para São Paulo no dia 1° de dezembro de 1991. Deixou dois cursos universitários (matemática e educação física) e um casamento, "tudo para vir para São Paulo".

Como se tornou palhaço? "Eu acho que **palhaço era uma das últimas coisas que eu esperava fazer, minha pretensão maior era me tornar um ator**." Ainda estava no CPT quando uma amiga chamou-o para animar uma festa de crianças com ela. "Logo na primeira festa eu me maquiei todo de palhaço, era uma fantasia. **Eu fazia um personagem, não era um palhaço ainda**. E eu senti as primeiras dificuldades, assim, quando entrei em cena e vi que nada do meu trabalho de ator, ali, funcionava. A não ser..., funcionava um pouco a experiência de saber que não estava funcionando.

Salvou-se fazendo brincadeiras: "foi por onde eu peguei a criançada, fiquei brincando, a brincadeira da cadeira e outras brincadeiras que aí eu fui pegando as crianças. Mas eu sabia que não era pelo trabalho de palhaço." O palhaço tornou-se, a partir de então, um desafio para ele. Foi aluno da Escola Paulista de Circo, buscando desenvolver "habilidades circenses, fazer acrobacia, malabares. (...) Então, essas habilidades circenses ajudaram na composição do trabalho". Seu primeiro palhaço chamava-se Melão.

**Uma aprendizagem nas ruas de São Paulo**: Charles todos os dias, "de domingo a domingo, saía para a rua." A rua foi o grande território de atuação e pesquisa para ele, porque na rua "eu não precisava reunir um grupo de pessoas, não precisava uma sala para ensaiar, nada. A rua era o espaço, era sair de casa e já estava lá e para lá eu podia ir em qualquer hora e qualquer dia."

Estamos chegando também à delimitação dos elementos componentes do clown, o que é que faz um clown ser um clown, entender o clown em sua singularidade. Aquilo sem o que um clown não é um clown.

São necessários **dois elementos mínimos para ser clown**, sem os quais não é possível fazer um clown. O primeiro é **a construção do corpo do clown**. Ele inclui a voz. Isso pode ser pensado através do encontro com Alessandro –que nos descreve o trabalhoso e lento processo de construção de um clown. Então, esse corpo que ele está construindo não é propriamente o corpo do Alessandro –embora a construção do corpo do palhaço transforme também o corpo de quem o prepara, como fica claro na entrevista com João Artigos-, não é o de um personagem, não é o corpo de outro palhaço. É o corpo **daquele** palhaço, do Melão. Primeiro, ele começa a contar do palhaço Melão, ligado à sua vida na Paraíba. Depois, ele fala do Charles, mais marcado pela cidade de São Paulo. O palhaço apresentador do Sarau do Charles –evento criado por ele.

O primeiro elemento, que no caso dele, como a construção do seu trabalho se deu na rua, começou muito pela voz. Lembremos que, se no teatro mais tradicional, separava-se corpo e voz, trabalho físico e trabalho vocal, no modo como o *Lume* trabalha -e as tendências mais contemporâneas de teatro- entende-se a voz como parte do corpo. Questão já presente em Grotovski e na antropologia teatral.

A importância do **encontro com outro palhaço** na construção do seu palhaço: O primeiro problema para construir o corpo do Melão: a voz. Começou a fazer uma voz com sotaque alemão. Funcionava, diz ele, "causava riso, mas a mim, causava um certo estranhamento, porque as crianças ficavam perguntando se eu era alemão, se eu era descendente de alemão..." Não era bem isso que ele queria. Começou, então, **a busca em torno de uma voz**. Começou a observar outros palhaços... O palhaço Xuxu foi quem "deu uma luz para eu encontrar o que era orgânico para mim. (...) **Quando eu vi o Xuxu fazendo o trabalho dele parece que caiu a ficha. Aí eu encontrei a voz do Melão**. Uma vez encontrada a voz do Melão, parece que todas as outras coisas se encaixaram, o corpo..." Xuxu, é "um paraibano e ele traz resquícios dessa cultura." Essa foi a chave para o Melão. Também paraibano, seu palhaço trará "uma bagagem cultural desse universo que eu vivi na minha infância e que eu vivi até os 21 anos. Comecei a declamar Zé da Luz, esse palhaço declama, Augusto dos Anjos... Eu fui entendendo que o meu caminho era por essa poesia. E aí junta um pouco dessa habilidade circense que eu tinha, de fazer acrobacia, às vezes em

espaços extremamente pequenos... Como eu já treinava no circo, eu comecei a fazer acrobacia em espaços muito pequenos. Então, eu comecei a encontrar um caminho. Aí o Melão começou a ter força. Eu **percebia que mesmo no olhar da criança, ela ficava atenta... Aí eu comecei a entender que o palhaço de fato estava começando a existir.**" Alessandro diz que "saía pela rua, carregava comigo uma mala. Entrava nos ônibus... E, para mim, **o inicial era travar uma comunicação com as pessoas**." E desde o comecinho até encontrar o Xuxu e começar esse processo de construir o Melão, demorou mais ou menos dois anos. "Eu acho que dois anos depois é que estava, assim... afiado, sabe? Depois desse período eu comecei a fazer com muita freqüência o Melão. De domingo a domingo, fazia no mínimo duas horas por dia."

Vimos aí o segundo elemento da constituição de um palhaço, que é a **capacidade de abertura máxima para o exterior**. Abertura de mão dupla. Porque é uma abertura que você recebe do exterior e devolve para fora. O que já faz parte de construir o corpo do clown também. Se quisermos, no limite, podemos dizer que essas duas coisas são uma só. Então, cada um vai conseguir essa abertura de uma maneira diferente. O Alessandro, que é um artista que, de maneira quase autodidata –embora devamos precisar que esta palavra não seria adequada para a aprendizagem de um palhaço, pois quem o ensina não é ele mesmo, mas os outros, ele aprende com os outros-, construiu seu clown na rua, conta que saia sozinho, carregando uma mala. Entrava nos ônibus, buscando se relacionar com as pessoas. Ele entrava no ônibus, sentava-se "naqueles bancos que ficam de frente para todos os outros passageiros", e "a partir do olhar, eu tentava estabelecer uma relação, ainda não pela palavra." Depois, se percebia que alguém estava "lendo, por exemplo, um horóscopo, eu dirigia a palavra a essa pessoa e perguntava: "você poderia, por favor, ler o meu signo?"" E assim por diante. Assim foi entendendo por onde começar, "como estabelecer essa relação com as pessoas. E fazendo e fazendo, fazendo, fazendo, fazendo, errando, também. **Às vezes, tinha dia que a energia não batia e, às vezes, eu tinha que engolir isso e deixar processar. Não, é melhor parar e entender o que estava acontecendo. E acho que, a partir dessa persistência e insistência de estar fazendo, fazendo, fazendo, fazendo, eu fui entendendo.**" O "Melão começou a ficar muito forte. E às vezes tinha vezes que eu pirava no Melão, eu fazia Melão durante vinte horas seguidas, vinte e duas horas seguidas. Ficava, assim, varava a madrugada passeando pela rua. Eu me perdia, quando eu saía de casa para fazer o Melão, eu saía para, para qualquer coisa, desde entrar

num ônibus, ir até o ponto final, voltar, até... ser levado de carona para algum ponto diferente que eu nem ia para aquele lugar... **Eu me perdia com o Melão, me deixava levar**."

**Penso que esse é o aprendizado primordial do clown: aprender a ter equilíbrio entre o se deixar levar totalmente e, ao mesmo tempo, conseguir manter a unidade da sua singularidade, sem se dissolver.**[271] **Encontrar o equilíbrio dinâmico entre a abertura, sem se desmanchar, e a manutenção do arranjo, do agenciamento que constitui o palhaço**. É como um fio da navalha.

Uns quatro anos e meio depois de estar fazendo, entrou "numa crise pessoal com o Melão". As pessoas que o conheciam e sabiam que ele fazia o Melão, queriam que "estivesse sempre presente nas festas com o Melão". O que o levou a pensar: "Puxa, eu preciso ser tão importante quanto o Melão!" Foi nesse período que criou o Charles, há sete anos.[272] Como o Charles "está mais próximo do que eu sou hoje", eu "não me preocupava tanto quando as pessoas pediam o Charles." O Melão tinha um universo bem definido, era "toda a minha influência e toda a minha vivência que eu tive na Paraíba, a minha infância, adolescência e o início da fase adulta". Gosta de Zé da Luz, Augusto dos Anjos, Noel Rosa, Cartola, gosta do perfume Seiva de Alfazema. Já o Charles "gosta de blues... Que eu começo a entender que o blues tem tudo a ver com o repente, de alguma maneira não está tão dissociado. Só que, de repente, é um repente mais sofisticado, surgiram as diferenças. Então, eu defino muito claramente, como sendo isso, o Charles é muito o meu momento atual. É a minha influência com uma cidade como São Paulo. O Melão é tudo que eu vivi até os 21 anos, 23 anos, lá na Paraíba e o Charles seria dessa vinda para São Paulo até os dias atuais."

Podemos pensar que o Melão torna-se mais interessante para as pessoas do que o Alessandro, e, então, ele decide deixá-lo. Mas também podemos pensar que o Melão começara a aprisionar seu devir, a prendê-lo a uma identidade, a algo fixo e pronto, enquanto que ele estava em busca de outros devires, outras experimentações em São Paulo. Já não cabia no Melão.

O sarau e o Charles surgiram no mesmo dia. Primeiro surgiu o sarau. "Horas antes surgiu o sarau. Eu resolvi fazer um sarau porque, sentia necessidade de encontrar as

---

[271] Esta parece ser a problemática do corpo sem órgãos.
[272] A entrevista foi feita em dezembro de 2002.

pessoas. Já fazia um pouco disso com as poesias, eu reunia as pessoas em casa e lia poesias." Pensando nesses encontros e nas cantorias de seu avô, que reuniam as pessoas às quartas-feiras, com a presença de dois repentistas, resolveu fazer o primeiro sarau. Foi em seu apartamento no Largo do Arouche. Reuniu "doze pessoas, das quais seis eram iluminadores, porque na época, eu era iluminador de teatro." No final, de madrugada, os sobreviventes decidiram fazer uma sopa. Foi brincando com um amigo, preparando a sopa, que eles começaram a se tratar por **Charles**, como o mordomo inglês:

_ "Charles, não consegui encontrar os talheres."

_ "Charles, está mais embaixo, procura direitinho aí."

"Começamos, a partir desse acontecimento, a nos tratarmos como Charles. E não em homenagem ao Chaplin; em homenagem aos mordomos mesmo. Então, entramos numa febre, a loucura, então falávamos 24 horas com um pouco de sotaque, os amigos já não agüentavam mais." Falavam imitando o sotaque inglês. "E as pessoas ficaram contaminadas. Foi uma febre, quando surgiu. Os amigos falavam imitando a gente, tratavam de amigo, todo mundo se tratava de amigo, foi uma febre. Quando surgiu, assim, contaminou, surgiu de uma maneira muito forte, eu acho que, não sei, dentro de um contexto ... A gente surgiu de uma maneira muito interessante, a gente surgia assim nas festas, nos aniversários, nos lugares mais inesperados estavam os dois lá, brincando de Charles." Foi um grande exercício. Perceberam que funcionava e começaram a fazer mais. Começaram a suavizar os erres –do sotaque inglês- e começaram a trabalhar profissionalmente com isso. Em um evento de vendas, a agência estabeleceu que os figurinos seriam preto e branco. Quando se vestiram com aquelas roupas, descobriram o figurino do Charles: "é um smoking o figurino do Charles, porque ele é fino. Então, decidimos que a maquiagem do Charles seria preta e branca e que o figurino também, até porque ele queria contrastar com o colorido que existe na cidade. De pensar que na rua ia ser interessante, aquelas figuras de preto e branco olhando todo aquele colorido. Então, visualmente, era interessante." O nariz ficou preto porque, segundo Alessandro, era um momento de ruptura, queriam romper com todos os conceitos que diziam que o palhaço era de tal modo. "Enquanto o palhaço usava nariz vermelho, a gente usava preto; a gente era do contra." Queriam quebrar com algumas das regras que estavam estabelecidas. "Mas era um grande risco, então, a gente corria esse risco, a gente vivia arriscando, arriscando, arriscando, arriscando para ver o que resultava disso. Foi uma época que a gente

experimentou muito. Muito, muito, muito, muito." Os outros dois componentes dos Charles, eram Clerouak e Paulo Federal.

Os riscos e perigos das ruas: Após narrar alguns embates do Charles na rua, com camelô, dono de loja, polícia, adolescentes, Alessandro aponta essa peculiaridade da aprendizagem nas ruas, que sugere a necessidade do bufão junto com o palhaço: "Se você é aquele palhaço que não tem uma voz ativa, e tal, você não consegue, porque é assim. A rua, ao mesmo tempo em que ela tem essa possibilidade de você exercitar, ao mesmo tempo, ela tem uma agressividade natural que vence o mais forte. Então você não pode ser muito frágil ali."

**Teatro Sunil - Daniele Finzi Pasca, Beatriz Sayad e Alessandra Fernandez**:

Daniele Finzi Pasca, fundador do *Teatro Sunil* -em Lugano, na Suíça-, apresentou-se em Campinas com seu espetáculo clownesco *Ícaro*, em 1992. Minutos antes do espetáculo começar, ele dirigia-se até a porta do teatro e contava as circunstâncias em que escrevera *Ícaro* –em uma prisão suíça, cumprindo pena por *objection de conscience* (nome dado ao delito de recusar o serviço militar obrigatório)- e convidava alguém do público para contracenar com ele, uma vez que Ícaro fora imaginado para um único espectador. Este privilegiado viveria o espetáculo de forma plena e, aos outros, sugeria que assistissem a Ícaro como quem olha pelo buraco da fechadura, como *voyeurs*. Entrava com o espectador escolhido e depois as portas se abriam, possibilitando também a nossa entrada para participar desse inesquecível vôo.

Escreveu o espetáculo para um só espectador, pensando-o como uma viagem iniciática, diz Daniele.[273] *Ícaro* testemunha a luta contra o destino. Conforme Daniele, é "um canto dedicado à fuga, à fuga possível graças à força da invenção."

O *Teatro Sunil*, fundado em 1983, trabalha com uma visão particular do universo clownesco, contando com um vasto e premiado repertório. Utiliza-se da linguagem clownesca para contar suas histórias, de um modo bastante próprio, escapando um pouco das maneiras tradicionais de trabalho com o clown. Daniele é autor e diretor do espetáculo

[273] Informação do site *www.teatrosunil.com*

*1337*, com as atrizes brasileiras Beatriz Sayad[274] e Alessandra Fernandez, integrantes do Teatro Sunil. Trata-se, entre outras coisas, de uma história de amor e amizade, do reencontro de duas amigas[275] que não se vêem há 16 anos. No alto de uma colina, enquanto o eclipse não vem, elas passam a vida a limpo. Conforme Beatriz, o "título é uma brincadeira: como o espetáculo iria passar por vários países, queríamos que não precisasse de tradução. Mas *1337* também é o número de estátuas da Virgem que a personagem da Alessandra almeja roubar para criar um centro de energia. Ela já roubou 337, faltam mil"[276]

Para Beatriz Sayad, o *clown* é uma dança. "Uma maneira de você entrar em cena e se movimentar, pensar... O *clown* tem uma linha de raciocínio, uma visão de mundo muito peculiar. Acho que o forte é o estado de espírito, uma maneira de ser, de se mexer e de olhar que não é cotidiana. Ele é dono de uma inteligência particular, que é a inteligência do palhaço. Tem um olhar subversivo, pede uma peculiaridade. O palhaço não olha para nada como as pessoas olham. Ele sempre vai ter um olhar curioso, perplexo, surpreso." Ele é jovem diante do mundo, estabelecendo uma relação de perigo com as coisas, arriscando. "Nenhum palhaço quer ser seguro, quer descobrir o que está por trás das coisas. Nesse espetáculo, tenho essas características como personagem . Em outro, posso ter outras. Não acredito na construção de um personagem inflexível. 'Meu palhaço se veste de vermelho, come bananada'. Não trabalho nesse sentido. Palhaço é a liberdade total."

Elas não usam nariz vermelho, mas o espetáculo, conforme Beatriz, "tem elementos muito mais essenciais do clown em cena do que um nariz vermelho. O raciocínio é do clown, o estado, a estética."

Beatriz Sayad nos conta que o *Teatro Sunil* tem um treinamento voltado para tornar o corpo do ator disponível "para uma dança sutil, invisível aos olhos do público." Processo que parece um pouco semelhante ao trabalho do *Lume*, em seus objetivos.[277] Para isso, diz ela, "trabalha prontidão, reflexo, reação e uma dança pessoal." Estão no limiar da dança, do jogo e da luta, tendo o perigo desta, a leveza da dança e a capacidade de jogar com o

---

[274] Cabe dizer também que Beatriz e Alessandra têm outros trabalhos no Brasil, no entanto, o que assistimos, provavelmente em 1995, foi *1337 –Déjeuner sur l'herbe* , um trabalho bem específico do Sunil.

[275] Existe também uma versão masculina do espetáculo, segundo a jornalista.

[276] Entrevistada no Cariri, pela jornalista Ethel de Paula, do jornal *O Povo*, de Fortaleza (23 de setembro de 2003). [online]

[277] A afirmação que o clown dança, ou que seu trabalho envolve uma dança, foi feita por Ricardo Puccetti, por Charles Chaplin, etc. Ao mencionarmos o trabalho com dança, várias vezes solicitado no processo de iniciação ao clown do *Lume*, Ricardo ressaltou que se trata sempre de uma dança estranha, fora de qualquer regra.

perigo, o limite. A parte muito técnica cada um faz por si. O palhaço, diz Beatriz, é uma maneira de seduzir. "Duas pessoas não paqueram da mesma maneira, mesmo que uma tente ensinar a outra. Porque aquilo que pode ser muito engraçado em mim pode não ser nada engraçado em você, aquilo que pode ser muito trágico em mim pode não ser trágico em você. Clown é isso: descobrir qual a minha dança de cortejamento."

O clown é o personagem ideal para mudar o mundo, diz Beatriz, porque ele acredita nisso. Não só "mudar o mundo para o bem". Iria além disso, mudando também o sentimento. E ela nos lembra que o clown revela o homem em suas fragilidades. "Ele tem a capacidade de fazer com que as coisas chulas do homem sejam belas: cair, bater com a cabeça na porta, não entender... A burrice no clown é maravilhosa, entender errado, entender do jeito dele... Mas isso não é considerado nobre em nenhuma sociedade. Acho que só existem homens fracassados. Não acredito nos heróis. Então a nossa chance é amar os não-heróis e acreditar que é nisso que está o herói, não no bom, no bem e no mal, mas nesse complexo. O clown ensina a gente a amar o odiável, a rir de si mesmo, a não se levar tão a sério."

**Parlapatões, patifes e paspalhões**:

Conversamos com Hugo Possolo, integrante do grupo, a respeito da sua trajetória como palhaço e da definição de alguns princípios do trabalho dos *Parlapatões*.

Hugo diz que toda sua experiência do palhaço está ligada diretamente ao próprio circo. Foi aluno do *Circo Escola Picadeiro*, uma instituição privada, localizada em São Paulo, em 1985 e 1986. Foi Manoel Moura -irmão de José Wilson Moura, dono do Circo Escola- quem lhe deu algumas lições que considera fundamentais a respeito do palhaço. Foi ele também quem o batizou de Tililingo e foi Zé Wilson, que também era professor, quem fez sua maquiagem. Ele mantém tanto o nome quanto a maquiagem, a qual obedece a uma regra clássica, usando as cores branco, vermelho e preto.

No circo foi aprendendo acrobacia, trapézio, malabares. Nos finais de semana os alunos se apresentavam nos espetáculos abertos ao público e Hugo participava de números de acrobacia e de trapézio, que serviam de base também para o trabalho do palhaço, "não dava para fazer o palhaço sem ter feito essas outras coisas."

Na escola circense, segundo Hugo, a questão corporal era dividida –cada ação sua- a partir de uma estrutura chamada de mecânica, que corresponderia à marcação teatral. Com o passar do tempo, os Parlapatões passaram a associar essa "mecânica" do circo ao que é teorizado na "biomecânica" de Meyerhold, procurando uma ponte com o teatro, que ocorre na estrutura de representação não psicológica. Reencontramos aqui esta questão, já mencionada anteriormente, que faz parte também do trabalho do *Lume*, também salientada por João Artigos, do *Teatro de Anônimo*. Hugo explica a representação não psicológica como "pensar para o externo". No teatro, diz ele, "você não precisa estar rindo para fazer a platéia rir". O ensinamento da "mecânica" no circo foi fundamental para ele dissociar o que se está sentindo do que se está fazendo, representando. É "o externo que vai trabalhar o sensorial da platéia". É curioso como encontramos ressonâncias nessas visões não interpretativas. No trabalho de ator do *Lume*, por exemplo, mesmo se o ator consegue uma partitura corporal, ações físicas que comporão uma cena a partir da busca dos seus gestos em fuga, na dança pessoal, ele não estará, ao colocar em cena tais ações físicas, interpretando o que está sentindo no momento. Tais gestos foram codificados e não terão necessariamente nada a ver com o que sente no momento da atuação. Talvez, uma grande diferença é que, no caso do *Lume*, busca-se, ao fazer a ação, primeiro manter a sua vida, a intensidade com que o gesto surgiu na primeira vez. Quando você produz uma ação, ela vem com aquela força vital, e depois, será codificada, e levada para uma cena, em um contexto. No caso que Hugo nos conta, você tem a estrutura e depois você preenche com a sua vida, ou alma -outro termo que se usa.

O palhaço é um arquétipo, não é um personagem. O personagem para Hugo estaria mais submetido a um contexto, enquanto o arquétipo "pode estar acima do contexto, ele se destaca, por isso um palhaço ou arlequim, que é um personagem da *Commedia dell' Arte*, ou um personagem da farsa Otelana, como o velho sábio, ele vai estar independente do roteiro, ele tem muito mais força do que o próprio roteiro, o roteiro é menor que ele, porque ele não se submete ao contexto, ele distorce e transforma o contexto..." Diferentemente de um personagem de uma comédia, a graça não está na situação, mas na atuação do palhaço, no modo dele atuar. Os *Parlapatões* pensam "o arquétipo como um esqueleto, ou seja, há uma estrutura lá que é risível e que é risível para toda a humanidade." Nesse sentido não trabalham buscando, por exemplo, o próprio ridículo, mas procura vestir esse esqueleto com "corpo, alma e espírito, no caso das características que cada um lhe impõe. Esse

esqueleto diz o ridículo da humanidade." O arquétipo oferece esse recurso e, para trabalhá-lo de maneira contemporânea, procura atualizar informações históricas produzidas nas artes cênicas. Apesar de arquetípica, trata-se de uma construção individual, "dentro do coletivo existe o indivíduo e o indivíduo tem suas características, por isso que cada palhaço embora represente o mesmo esqueleto, a mesma estrutura arquetípica, é completamente diferente um do outro. Nós utilizamos alguns dos mesmos mecanismos, alguns dos mesmos recursos, mas cada um imprime o seu estilo e quanto mais personalidade tiver essa pessoa que representa o palhaço, mais estilo esse palhaço vai ter." Por diferentes que sejam os processos, sempre haverá a assinatura do artista, a maneira como ele se coloca e "isso é um diferencial", diz Hugo.

Ele nos remete a uma das vozes da enunciação coletiva que afirma a não valorização da profissão de palhaço. Para ele, o palhaço é uma vocação que tem algo de missionária, pois o profissional dedica-se intensamente a um trabalho sem uma contrapartida de reconhecimento social e financeiro. Podemos pensar que todos os artistas que trabalham com palhaço sabem disso e que se trata mesmo de uma outra busca que não a do dinheiro e da fama. Provavelmente não é esse o objetivo primeiro de quem trabalha com palhaço. O palhaço, diz Hugo, "é o arquétipo que representa a incapacidade do ser humano de acertar completamente, ele representa o erro humano, ele representa a diferença entre o intelecto e a natureza, entre aquele que se coloca acreditando que não faz parte da natureza. (...) E a sua própria relação social implica numa relação de naturezas também, de outras naturezas, todas as paixões humanas, todas as relações mais diretas, carnais, baixas. (...) O palhaço permite essa visão do humano porque ele mostra para a humanidade o tempo todo que você erra, que você cai, que você tomba, que você pertence à natureza."

Esse personagem rude, grotesco, arcaico, velho, "é próprio para anunciar para a humanidade o quanto ela está distante da sua própria natureza." A dimensão poética do palhaço está, segundo Hugo, "no fato de que a hora que ele faz rir, ele recoloca a pessoa diante da sua própria natureza." Fazer rir "já é uma coisa muito difícil e de uma força poética muito grande." Além do próprio riso ter um poder transformador sobre quem ri.

Os *Parlapatões* procuram juntar essa poética com "uma outra carga", que são "as coisas que resolvem dizer a cada espetáculo." O trabalho do grupo, segundo Hugo, tem radicalizado -principalmente depois da pesquisa que fizeram para o espetáculo *Pantagruel-*

na questão dos baixos materiais apresentadas por Bakhtin[278]. Tornou-se uma linguagem da qual eles não abrem mão, um estilo, segundo Hugo. Para ele, nesse sentido, eles vão além da "mecânica" que aprenderam no circo, sabendo que ela está "a serviço de alguma coisa."

Hugo vê no modo de atuação do Excêntrico (ou Augusto) algo do feminino –que para ele estaria ligado à subjetividade e à natureza-, enquanto o clown tem uma orientação do masculino. Errar e não admitir que erra, errar e colocar a culpa do erro no outro, no que está do lado. Assim atua o clown. E o Excêntrico, ou Augusto, "erra, não percebe que erra e segue os seus instintos. Então, ele tem uma coisa absolutamente subjetiva, portanto feminina, enquanto que o clown ou o Branco, que faz a dupla, esse não, esse tem uma coisa de errado, de admitir que erra, que é o objetivo e que é masculina. E os dois para mim são engraçados, os dois fazem parte de um jogo engraçado."

Uma de suas referências é Dario Fo, diz ele, e é também um admirador de Leo Bassi, o qual evoca para dizer que, no palhaço, o que importa é a essência, não importa a maquiagem, sapato grande ou nariz. O palhaço permite muito mais do que a gente está fazendo com ele, diz Hugo. Pretende, a cada trabalho seu, ir além, radicalizar.

Conversando conosco a respeito do palhaço e da filosofia, diz também pensar o palhaço sob esse aspecto. O que ele significa para o mundo? Que o ser humano erra, "nesse sentido que você está falando do fracasso, de que não vai no caminho do que tem que acertar, pode errar. E o palhaço, o Excêntrico, ele é alheio a isso e muitas vezes ele triunfa dentro disso e o clown ele se determina a acertar e mostra o quanto o ser humano é arrogante, se coloca numa questão superior." Uma das funções sociais do palhaço, diz ele, é uma mudança de ótica sobre a realidade.

**Seres de Luz Teatro**:

Argentinos que moram no Brasil, Lily Curcio e Abel Saavedra são os componentes do grupo *Seres de Luz Teatro* –formado em 1994. Eles nos contaram de como foram contagiados pelo clown e como criaram uma linha de trabalho, com bonecos e clown, que se tornou também um projeto de vida.

A primeira referência a respeito do clown, diz Lily, foi no Rio de Janeiro, quando fizeram uma oficina de malabares com Márcio e Angélica do *Teatro de Anônimo*, em 1995.

[278] Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais.*

No final da oficina, Márcio, humildemente pediu licença para trabalhar com eles alguma coisa que estava começando a conhecer –fizera uma oficina com um argentino do *Club del Clown*, segundo Lily- e fez uma espécie de exercício de picadeiro com eles, que foi a ponta de um iceberg. Logo depois, Márcio participou do *V Retiro de clown do Lume* e quando reencontraram ele e Regina, perceberam que "tinham vivido uma coisa muito forte. Que eles estavam como suavizados, essa coisa de que você está em um estado diferente de energia, como se estivesse distanciado do mundo de todos os dias. Fazia muito pouco tempo que eles tinham voltado, então eles estavam assim com uma expressão de paz, de tranqüilidade e com muito entusiasmo, muito entusiasmo."

Foram contagiados por aquilo e conseguiram participar do VI Retiro, em janeiro de 1996. Lily -uma antropóloga argentina, com 47 anos em 2003, quando fizemos a entrevista, que teve uma vida rica em experiências-, diz que sua vida divide-se em antes e depois do Retiro. Vivera experiências muito difíceis e dolorosas e não encontrara resposta em nada do que buscava. Quando fez esse processo de iniciação ao clown, sua cabeça, seu coração "fizeram um clic". Participara de cursos de teatro, *workshops*, mas nada com tal intensidade. Estivera envolvida profissionalmente "com as doenças mentais, com grupos de pessoas psicóticas, com muitos terapeutas, com duplas de terapeutas, com terapeutas de grupos, tudo mais. E o que eu vi lá, falando do Ric e do Simi, fazendo de *messieurs*, essa dupla, para mim foi algo totalmente inusitado. Porque a harmonia que eles tinham entre os dois, essa sintonia, essa visão do outro, desse outro que estava na frente deles, essa visão tanto da alma quanto da personalidade, para mim era incrível até. Me dava medo, porque estava em jogo outro tipo de percepção. Então, dia a dia aconteciam coisas muito fortes, que levavam você a colocar ali no picadeiro, na sala de trabalho, todas as coisas, tanto ruins como maravilhosas que você tem, e como a gente sempre falava, as couraças, íamos tirando as couraças de cada um. Então, finalmente o meu clown nasceu lá e foi uma descoberta. Para mim, o meu clown é uma das coisas mais queridas que eu tenho na minha vida." Lily diz que mais tarde passou por outros grandes mestres e salienta a profundidade e seriedade do trabalho com o clown do *Lume*.

Segundo Abel, o artista durante o retiro não pensa a respeito do que está acontecendo; ao contrário, vivencia o que está acontecendo. Esse é um dos motivos a que atribui a força dessa experiência. Abel tem uma visão bastante própria do processo. Segundo ele, o participante "começa a entrar num estado alterado de consciência." Em sua

experiência, diz ele, ocorreu realmente tal estado. E Lily, que vivenciou profissionalmente várias experiências terapêuticas, afirma que "o retiro poderia virar em qualquer momento uma terapia de grupo e jamais virou isso. Jamais. E isso é de um profissionalismo, de um objetivo tão claro deles dois, que não era uma terapia grupal. Qual era o objetivo? Era tirar de cada um de nós o clown, que o clown nascesse." Ela destaca esse modo de conduzir o trabalho que percebemos durante a iniciação, no qual toda vez que as coisas pareciam correr o risco de encaminhar-se para esse lado terapêutico, eles voltavam para o clown.

Abel refere-se a isso como o poder deles, pois não basta levar as pessoas a chegar nesse estado alterado, mas ter o controle da situação, de cada um e fazer com que cada um sinta isso. "Eles puxam o teu trabalho para alterar isso e aprofundar o máximo possível, mas eles têm a chave para fechar na hora certa. Porque senão poderia ser perigoso. Porque você poderia entrar numa viagem que não tivesse volta. Mas eles têm esse poder, eles têm uma segurança, você sente."

Com o desenvolver do trabalho, "você começa a perceber que já está num outro estado e você começa a perceber que não é para entender. Que tentando entender alguma coisa, você perderia tempo. Mas, aí que está, você está ligado no que você está fazendo. Você está num estado alterado, mas por trás é você que está sabendo o que está acontecendo."

E Abel continua, dizendo que, com o retiro, foi colocado no mundo de uma forma completamente diferente, na qual se tem uma "**percepção de tudo**, que você não consegue acreditar, **só consegue se assombrar**, por você estar vivenciando." Ao falarmos da iniciação, relatamos outros aspectos dessa experiência de Abel, que acabou envolvendo a todos.

Segundo Lily e Abel, o grande mérito e o grande diferencial deste trabalho de iniciação é a profundidade, a intensidade com que se mergulha no processo, a abertura que se cria. Colocam tal processo como uma pré-condição para os outros trabalhos que vivenciaram. Segundo eles - que fizeram trabalhos com grandes mestres como Nani e Leris Colombaioni, com Sue Morrison, com Philippe Gaulier-, o processo do *Lume* é excelente enquanto um predecessor desses outros processos. Às vezes, as pessoas que vão trabalhar com Gaulier, por exemplo, não entendem o que ele quer e não têm meios ali de entender o que é que está sendo pedido, o que seria o clown. Se você já tiver passado pela experiência com o *Lume*, você aproveita melhor, porque o processo do *Lume* ensina, faz a abertura.

Abel diz que, depois do processo de iniciação, começou a ter uma outra percepção, ver o outro lado das pessoas, seu lado clownesco – "o lado mais bonito que a gente tem e a gente é ensinado para ocultar."

Decidiram ir estudar com Philippe Gaulier e, quando estavam indo a Londres, encontraram-se com Ricardo Puccetti, que voltava do trabalho com Nani Colombaioni. Do mesmo modo como anteriormente Márcio os "levara" até o *Lume*, Ricardo, pelo modo como referiu-se à experiência com Nani, com tal amor e respeito, os levou até Nani.

Com Gaulier, trabalharam um mês. Era uma escola muito conhecida em Londres – agora mudou-se para Paris-, reunindo pessoas do mundo inteiro, para estudar com ele. Lily foi muito bem com seu clown e nem tanto com o bufão. Abel, ao contrário, não conseguia fazer as coisas como clown e conseguiu desenvolver muito bem seu bufão. Para Gaulier, bufão e clown são separados. O clown é filho de Deus e o bufão, do diabo. No trabalho de iniciação que observamos, o bufão era tratado como um ancestral do clown.

Gaulier, trabalhando o clown, inicialmente "coloca uma pessoa para trabalhar corporalmente, um outro professor, e depois ele trabalha com o grupo, fazendo exercícios, brincadeiras, principalmente brincadeiras para revelar o clown." Ele leva o aluno a "pisar na merda, você continuamente está pisando na merda, você erra continuamente. É aí que você se mostra, sua parte mais ridícula. Quando você pisa na merda é que causa o riso, o resultado é o riso. Ele fala da simplicidade, de não fazer. Estar em frente aos outros e mostrar-se realmente como... Foi muito interessante. Muitos exercícios de brincadeiras: 'Bom, você está aí, faz uma máquina de lavar, modelo enxuta, ano 78.'"

Além disso, "ele tem a coisa de não fez em um minuto, você vai embora, você se senta no chão com os outros. Perdeu a oportunidade. Então, tem que estar com todas as suas antenas ligadas e aproveitar cada segundo e cada exercício. Porque se ele não gosta: 'já passou teu tempo, você senta'. Ele não perdoa. Quando ele gosta de uma pessoa, vai a fundo, de repente tem pessoas que passam desapercebidas, nessas três semanas não acontece nada. Isso que talvez seja um pouco duro, nesses *workshops*. Porque ele... muitas pessoas passam desapercebidas. Ele não gosta, ou não bate com ele, é pronto, acabou. Ele não vai com cada um, como, de repente, acontece no retiro que Ric e Simi vão com cada um." Não é pelo número de pessoas, pois não era um volume tão grande, eram vinte pessoas. "Tratava-se mesmo de um procedimento diferente, que não é essa profundidade."

Abel nos conta a respeito da **sensibilidade do bufão**. Ele conseguiu desenvolver seu bufão com Gaulier, a partir da base inicial que tivera no retiro. O bufão trabalha com o instinto animal, diz ele. "Muda a tua percepção toda, tanto como o tato, como a sua forma de olhar, o olfato, o sabor, o gosto. Isso é uma coisa muito marcante quando fizemos a parte do bufão no retiro de clown, eu lembro de que, nesse momento de que eu estava como bufão, todos os meus sentidos estavam super acrescentados. Eu podia ter o sentido do olfato muito mais aguçado do que na vida normal. Sentir as miradas diferentes. Eu podia sentir o cheiro de cada um que estava do meu lado, e não desagrada. Sentir o suor, que era muito forte, depois de tanto trabalhar é um suor horrível, mas você sente como uma coisa gostosa, dava prazer. É o lado contrário, você acha um prazer dentro disso." Nesse sentido, existe um **contágio pelo animal**. "Começa a desaparecer, a sumir, a barreira da repressão. O bufão não tem essa coisa de aceitação social. Ele pode falar sarcasticamente de um tema tão terrível como aids, por exemplo, ou câncer, e ele brinca com isso de um jeito que não importa. Isso não é importante, ele ri de tudo."

Em outubro de 1995, estrearam seu primeiro espetáculo, *Espalhando Sonhos.* Criação da dupla, que também confecciona os bonecos com os quais atuam. Com Nani Colombaioni montaram os espetáculos *O Acrobata* e *Pipistrello, o* boneco que Nani dirigiu. Ambos os espetáculos estrearam em Berna, na Suíça e foram apresentados em vários países. Para nossa experiência, alguns momentos da atuação de Jasmim em *O Acrobata* foi uma grande aula a respeito do que se costuma chamar de espetáculo limpo.

Depois da morte de Nani, voltaram para a Itália para trabalhar com seu filho Leris. Nessa experiência, Abel conseguiu desenvolver várias facetas, nuances, do seu clown Tanguito: o lado lento, o lado mudo, o lado gago, o lado exagerado.

*A-la-pi-pe-tuá!, o* último espetáculo de rua do grupo, foi um produto dessa experiência com Leris. Foi a partir dela que seus clowns começaram a se relacionar e puderam criar esse espetáculo. Mencionamos tal espetáculo quando tratamos da infância de Charlie Rivel, na paródia do atleta. Dupla que, se pode ressaltar um contraste brutal entre o mais grotesco com a que parece a mais indefesa das criaturas, evidencia também as reviravoltas do que parece fraco, seus ardis, suas sabotagens –como ela "entrega o ouro", revela os truques do número de Tanguito-, as variações de um jogo vivo. O exibicionismo, a vaidade, a crueldade, escancaradas em seu ridículo. Esses são alguns elementos trazidos por essa dupla que nos parece, ao mesmo tempo, estranha e familiar.

**Teatro de Anônimo**:

Dentre os atores do *Teatro de Anônimo*, entrevistamos Márcio Libar e Regina Oliveira, que fizeram o processo de iniciação do *Lume* do qual participamos e João Artigos, por ter também uma pesquisa própria a respeito do palhaço. As outras duas componentes do elenco são Shirley Britto e Maria Angélica Gomes. Grupo organizador do encontro de palhaços *Anjos do Picadeiro.*

O grupo começou fazendo teatro de rua, há mais de quinze anos, no subúrbio do Rio de Janeiro. Eles mantém um discurso contestatório, com uma postura política definida e fazem questão de assumir suas origens humildes.

Segundo João Artigos, investigando a cultura popular brasileira, "chegaram ao circo como uma antiga manifestação popular da humanidade. Depois chegaram ao palhaço. O palhaço, apesar de ser muito habilidoso, é aquele que se vale do erro, das quedas, de colocar as suas limitações, as suas fragilidades." Essa concepção vai impregnar "todo o circo que a gente vai fazer depois, seja no momento de fazer números aéreos, perna de pau. A gente vai sempre brincar na desconstrução dessa técnica."

O trabalho do palhaço precisa do frescor, "mas o frescor é uma técnica, não é espontâneo, precisa de treinamento, para se manter em estado de jogo permanente." Assim como os atores do *Lume* têm um treinamento cotidiano para o ator estar alerta, presente, com os sentidos apurados para poder responder com frescor no momento da atuação, eles também têm essa preocupação. Conforme João, trabalham com elementos da cultura popular, mesmo que eles nem sempre apareçam de modo explícito nos espetáculos.

"O circo e o palhaço nos trazem uma linguagem sutil. Por exemplo, se num determinado momento, que a gente fazia teatro de rua, a gente tinha a palavra *café com pão, miséria não*, para poder comunicar o que a gente estava querendo dizer naquele momento e falar das mazelas do mundo, o palhaço nos permite fazer isso de uma maneira altamente lúdica, altamente criativa nesse sentido, quer dizer, sutil, singela, amorosa. E, às vezes, dura também, mas ela passa por um filtro, que é o filtro do riso, da graça, do humor."

O palhaço é aquele que "instaura o mundo ao contrário", diz João, que "enxerga o mundo de uma outra ótica, que trabalha com o erro, que trabalha com a limitação. Isso vai nos permitir continuar falando dessas coisas, de igualdade social, falando de política dessa

maneira." Outro ponto apontado por João é "o isolamento no qual as pessoas vivem, o grau de violência, onde a virtualidade passa a ser um paradigma, onde as pessoas deixam de se encontrar, quando você vai tocar nesse ponto do humor, da generosidade, do toque, do cheiro, esse mundo sensorial, o palhaço vai ser uma grande arma também de subversão dessa lógica que é de exclusão, que é de compartimentação, de isolamento. Isso também é entendido como esse papel político que a gente desempenha nesse momento, que é poder estar numa favela onde tem tiroteio todo dia e fazer um monte de bobagem. Coisas que não tem nenhum sentido, que, naquele momento, pessoas que estão no tráfico, senhoras que têm filhos presos ou que sofrem um grau de violência, se vêem como crianças, se vêem como seres humanos normais, iguais a todos ali e podendo dividir aquilo ali, aquela história. Ou num condomínio da Barra da Tijuca onde as pessoas mal conhecem o vizinho de porta do lado porque ele está ali fechado no mundo dele, vai para a Disneylândia e tem internet, TV a cabo, enfim... Porque a gente está falando de um arquétipo e é um arquétipo que está na história da humanidade, que você vai poder fazer algo que funciona aqui, funciona na China, funciona na Rússia, em Quixeramobim."

O palhaço é uma construção da vida, diz João. Os bons palhaços são os velhos, que têm trinta anos fazendo a mesma coisa. Pensar assim, diz João, dá uma certa tranqüilidade, que permite, inclusive, "se entregar, se deixar ir na merda, para poder, um dia, sair maravilhoso, sair como uma obra de arte que você vê. Você vê os velhos fazendo, os grandes mestres, aí você vê que é como uma pintura, nos mínimos detalhes, a construção que ele faz do número todo, do início, meio e fim, de cada detalhe. De uma sutileza impressionante."

Fala dos encontros que tiveram com outros palhaços, em sua trajetória, e que contribuíram para a construção do trabalho: Luiz Carlos Vasconcelos, o *Lume*, Nani Colombaioni, Tortell Poltrona, Leo Bassi, Chacovachi, os Mateus do norte brasileiro...

Depois do trabalho com palhaço e teatro de rua, tiveram uma experiência com Luiz Carlos Vasconcelos. Mais um palhaço mencionando algo que aprendeu com Xuxu e depois com o *Lume*: "Luiz Carlos partia da construção do palhaço, que ele tinha uma coisa que era do palhaço cidadão, do palhaço que sai, que tem uma profissão, que tem um emprego. Você acaba caracterizando o palhaço a partir daí. E o palhaço que sai todo dia, o palhaço que pega ônibus, que pega o metrô, que sai na praça, que vai conversar, que tem amigos. A gente tinha uns encontros toda sexta-feira, que era o chá de palhaço. Então, todo mundo ia

(...) cada um ia para tomar chá no mercado. Então, às vezes, a gente se encontrava na Cinelândia -que é uma praça no centro da cidade que ficava cheia-, todo mundo de palhaço. Fazia essa saída de palhaço, as pessoas iam se construindo, ia construindo o teu palhaço a partir daí. Dessa história da construção da profissão e das saídas. Eu comecei a construir meu palhaço aí. Depois, a gente foi para o *Lume*, a gente teve um choque, que foi a construção, de construção da alma desse espírito e que fatalmente foi refletir também na nossa fisicalidade. Eu tive essa contribuição muito rica no *Lume*." Contribuição que foi, segundo ele, um preenchimento bem consistente, "faltava alma, faltava alguns estofos no meu trabalho de palhaço, que no *Lume*, no trabalho de retiro, foi o que ganhou."

A seguir trabalharam com Nani Colombaioni, ocasião de "trabalhar tecnicamente e falar da construção do riso, das cenas, falar desse universo. O Nani utilizava muito a arte de fazer rir, essa definição, que a gente incorporou também no nosso vocabulário... Constituir uma arte que tem elementos técnicos, um universo, um arcabouço histórico muito preciso ali, de um técnica muito justa e rica. A gente ganhou isso do Nani. Foi um outro paradigma, uma evolução."

João diz estarem passando por outra alteração, que começou com os encontros ocorridos no *Anjos do Picadeiro,* com Leo Bassi, Chacovachi e Tortell Poltrona, figuras que o influenciaram muito, direta ou indiretamente. Ele conta, com a tranqüilidade do palhaço que não teme os fracassos, quando entraram em cena, durante o *Anjos do Picadeiro 2,* vestidos de palhaço mas fizeram a cena sem nariz. "Foi uma merda", diz ele. Entraram sem ensaiar, quiseram se jogar aos leões. "Nos jogamos e nos ferramos." Segundo João, só foi possível fazer isso por encararem "o fazer como um longo fazer, da vida. E aí, nenhum problema em ir à merda, nenhum."

Outra experiência de João foi "brincar como o palhaço do Bumba meu boi, como Mateus do Bumba meu boi e do Boi cascudo, que é um boi aqui do Rio." Trata-se, segundo disse, de uma outra experiência também de comicidade popular bastante forte. Conheceu alguns Mateus do nordeste, esteve lá, com mestre Salustiano, vários mestres do Recife, de Pernambuco, do Ceará. Liga-se a essa tradição, diz ele e experimenta nela –"que é uma outra máscara, que os Mateus pintam a cara de preto com carvão- uma outra linguagem mais escrachada, de piadas "de duplo sentido ou de sentido bem direto, mas com escárnio, com sacanagem."

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

Conversamos também a respeito do jogo entre os palhaços em cena, do trio, da dupla. No espetáculo *In Conserto* –construído no trabalho com Nani Colombaioni, em que atua um trio formado por Shirley, Márcio e João- que assisti em fevereiro de 2003, João, que se considera augusto, tendo como referência a concepção, o nascimento de seu palhaço, faz, para uma cena, um palhaço com características do que se chama de branco, com um jeito bem interessante de fazer, que não chega a enrijecer e é muito engraçado. Era necessário naquele momento que alguém fosse claramente branco, explicou João. E, como na relação com Márcio, raramente o Márcio atua como branco com ele, coube a João fazer. Afirma ter percebido que augusto ou branco são relações variáveis, são posturas que você assume em decorrência da cena que você está apresentando e está mostrando. Ressaltamos aqui a evidência que ele coloca na relação, porque também depende de com quem você está interagindo. Assim, continua João, "uma hora eu posso ser branco, outra hora eu posso ser augusto, outra hora o objeto com que eu me relaciono serve como meu branco ou serve como meu augusto, inclusive a própria situação, você pode se constituir assim, se eu estou num solo, alguém -algum outro elemento, seja a platéia, ou seja o objeto- funciona com esse papel." Justamente nessa apresentação, João diz que esteve particularmente atento em deixar clara a sua relação de branco, porque tinham se apresentado em outra cidade, há pouco tempo, e depois Ricardo Puccetti havia comentado com ele que estaria perdendo o antagonismo, a oposição com o Márcio, perdendo a nuance da relação e da cena. Então ele

ficou atento a isso e na apresentação que assisti, dias depois, estava bem definida essa questão.

João falou da necessidade da generosidade ao se trabalhar com o palhaço. Particularmente o trabalho com dupla tem essa propriedade, diz João. Generosidade envolve "saber dar e de saber receber também, exercitar essa escuta do outro, o que que te traz e qual é essa relação viva que vai surgir desse encontro." No *In Conserto* são dois augustos, diz João –mas ele funcionando como branco- e a Shirley, "que funciona meio como um anão, que é o que vai receber a conseqüências, o augusto faz a merda, na hora que o branco vai castigar, ao invés de dar no augusto, acaba caindo no anão."

Estabelecer esse jogo, essa escuta é um trabalho árduo. Quando começaram a trabalhar era "dificílimo se escutar, ainda mais quando botava assim uns cinco em cena, porque cada um na sua imperatividade queria fazer aqui, abrir e cada um vai abrindo um jogo interessante com o espectador e vai acabar fazendo sempre, diretamente olhando para o espectador, tendo esse *feedback* permanente. Era um caos, era um verdadeiro caos. E com o tempo a gente foi exercitando a escuta, que era sentir e poder perceber qual era o dito foco."

A respeito do **foco**, João afirma que você não precisa e não deve ficar parado enquanto o outro faz, enquanto o outro está com o foco, porque a vida não é assim. Com o tempo foram aprendendo isso. O trabalho com Nani Colombaioni auxiliou. Ele dizia para não ficar parado. Ele dizia que nunca estava parado em cena. No mínimo, estava movimentando o rosto. "Ele está reagindo, relacionando o tempo inteiro com o que está ali, porque a vida é assim. Então, a busca dessa naturalidade, dessa maneira realista de estar em cena, que é no momento que acontece a ação, é nesse momento da audição, que realmente a nossa arte está... E o espectador precisa enxergar isso, porque a gente não pode antecipar os tempos. Por mais artificial que seja tudo aquilo, que a gente esteja fazendo pela centésima vez e o outro que vai bater o martelo na cabeça do outro. Se naquele momento ali eu olhei para trás antes, eu acabei com a piada, porque se eu vi que o cara vai me bater e eu não reajo, quero dizer, alguma coisa, todo mundo faria isso, tu olhou antes e tu saiu. Então você tem que descobrir a maneira que as pessoas acreditem que você não viu o martelo, que você não sabe, que você está andando para frente, que o cara vem atrás e vai dar na sua cabeça. Naquele momento a gente chega no riso. E a gente vai entendendo esses tempos, esses códigos ao longo da nossa pesquisa, do trabalho e vai incorporando isso, vai incorporando

essa naturalidade, essa maneira de estar sempre com os canais abertos para pode ouvir o que o outro te sugere e saber qual é o seu papel ali. Quer dizer, no momento que eu posso ser branco, no momento que eu devo ser augusto, que quero ser, quem é que manda, ou quem obedece e como essas variantes vão ser ordenadas durante o espetáculo."

No seu projeto com o palhaço, ele não precisa fazer nada de novo, inventar nada. "Se eu conseguir reproduzir o que já foi feito pela humanidade há alguns séculos e fazer do meu jeito, para mim isso já é o meu objetivo." Fazer do seu jeito e bem feito. João ressalta que a diferença está no modo de fazer a mesma coisa, que não é nunca igual. Vendo Nani Colombaioni fazer uma cena e Carlo Colombaioni, seu irmão, fazer a mesma cena, era muito diferente. Carlo, por exemplo, "tinha um ritmo frenético de fazer as coisas, apesar também de já ser velho, ele tinha uma respiração, uma pulsação que era outra. Era completamente distinto. Você via isso claramente e é justamente isso, porque era a marca, a marca do Carlo era aquela, estava falando de pessoas diferentes, de temperamentos diferentes."

Para João, o lugar da união "da alma com a técnica é o lugar da genialidade". Ter calma, num trabalho diário e longo, "paciência para descobrir como fazer aquilo de maneira magistral, que você não perca nunca mais. Existe uma frase entre os grandes palhaços, quero dizer, os mestres, que é: 'os grandes palhaços, eles entram para perder, para se atirar na merda', só que isso, quando você tem cinco anos, dez anos de trabalho, é uma coisa. Depois que você tem quarenta, se atirar ao fracasso, à merda, nesse lugar já é um lugar mais confortável, você já vai perder menos. Porque aquela velha história, você chega um dia para fazer uma piada e aí você manda a piada, respirou errado, ou são para as pessoas erradas e aquele dia não funciona. Depois de quarenta, cinqüenta anos de trabalho você vai saber reconhecer o lugar, o momento e a respiração certa de fazer."

Ao longo do tempo, tem sido assim que vai constituindo como palhaço e nesse jogo, às vezes mais branco, às vezes não, conforme a situação. Destaca também a importância de poder experimentar "outros jogos de comicidade", outros estilos. "Nos últimos dois anos, eu comecei a brincar como Mateus do bumba meu boi, que é também um augustão, que é um arlequim, é esse personagem que está ali ligado muito a essa energia da terra, que é atrapalhadão, que serve, que tem que servir, mas ao mesmo tempo o cara que só quer saber de sexo, comida. Poder brincar sem nariz também, a comicidade do espetáculo *Tomara que não chova*, que assume esse lado mais farsesco, mais charlatão."

Para se construir um clown é preciso construir o seu **corpo**, como temos demonstrado durante todo nosso trabalho. João nos conta algo a respeito de uma experiência recente sua, um trabalho de treinamento corporal, procurando "aguçar e trazer a tona a perspicácia dos sentidos, ter bons olhos para poder enxergar, bons ouvidos para poder escutar, sensibilidade da pele..." Buscando simplesmente essa abertura, diz ele, "poder ter um **corpo preparado para pensar em movimento**, que enquanto eu faço, enquanto eu tenho alguma ação física eu estou pensando e essa memória física vai me permitir saltar, daqui a pouco estar aqui, saltar do outro lado de lá e escutar o que o outro parceiro está trazendo." Fizeram um trabalho voltado especificamente a isso, porque é fundamental ter esse preparo. Tudo realizado de modo bem lúdico, um pouco para trazer à tona o sentido que é, por exemplo, quando o nordestino fala que vai fazer um cavalo marinho, ele está indo brincar, o cara vai brincar de bumba meu boi ele está indo brincar, você fala: a brincadeira do bumba meu boi, a brincadeira do cavalo marinho, a brincadeira do..."

Ele trabalhou com o jongo, nesse treinamento, recriando-o, se apropriando dessa manifestação, diz João, para desenvolver um trabalho de produção de energia, essa produção de energia generosa. O ritmo, a música, entra como um outro elemento forte de influência para poder permitir essa fluidez, essa maneira de se expressar livremente e autenticamente. Conforme João, um dos desafios agora é fazer também com que a música consiga não determinar, não sirva também como um elemento aprisionador.

Trata-se da busca desse estado de alerta, dessa presença, apoiado numa técnica específica, que pode ser música, pode ser a dança. O Teatro de Anônimo trabalha com elementos de circo, porque essa foi sua formação, diz João. A técnica é útil enquanto elemento facilitador "dessa comunicação com o espectador, essa fonte sincera. Para que a técnica -no caso, a técnica do circo, que a gente estava falando-, não te sirva também como um outro aprisionamento, que é ao invés de buscarmos os super-homens, que vão dar vinte saltos mortais, o virtuosismo, ou vai jogar vinte bolinhas, ele pode jogar três bolinhas de malabares, dar uma cambalhotinha simples, mas no final das contas, você conseguir enxergar o ser humano e enxergar o seu espectador e tocar e afetar, o que eu estava falando, a gente precisa afetar. Pode fazer rir, pode fazer chorar, pode fazer pensar, pode fazer o que quiser, a gente não está falando do riso especificamente como fim dessa história, como estava antes falando do palhaço, mas a gente está falando desse ator, desse ator que afeta."

Ainda a respeito da construção do corpo do clown, João nos diz de como esse corpo do clown impregna o corpo do João. Para ele, não tem muito como separar. As fronteiras entre arte e vida estão emaranhadas. Não só no trabalho com clown, mas também no do ator "do nosso tempo". Corpos diferentes trazem, no seu cotidiano, a presença do trabalho, da técnica. E vice-versa. "Um corpo que trabalha circo, no momento de sentar ou subir no muro, vai ter um tipo de agilidade que não tem um corpo de quem tem uma vida sedentária."

João se diz especialmente interessado por esse terreno da arte no cotidiano. Pensando no palhaço do cavalo marinho, do Mateus do bumba meu boi, "eu estou falando desses caras, inclusive também não pensam o teatro, não pensam a cena, mas aquela expressividade ali, aquele corpo é o corpo que corta a cana de açúcar e que no final das contas toma um monte de cachaça e vai passar horas brincando de Mateus num bumba meu boi e que vai saltar, que vai fazer não sei o que, é esse corpo dotado dessa história toda."

O trabalho do palhaço lhe dá muita liberdade no dia-a-dia, porque pode deixar de ligar para determinadas coisas e convenções que não vale a pena se prestar.

João diz ter medo de altura e, começando a trabalhar com isso, para avançar nesse limite, ele vai brincar com isso e rir. O que me resta, senão rir dessa situação e dessa rigidez da alma? pergunta ele.

João nos contou que, há quatro anos atrás, teve uma doença raríssima, que consistiria numa confusão do corpo, na qual o sistema de defesa em vez de atacar sua gripe, atacou seu próprio sistema imunológico. Uma doença "chamada Guilan Barret, que faz com que o corpo paralise dos pés à cabeça..."

Ele foi parando, não conseguia fazer nada. Chegou um momento, nessa situação extremamente dura, diz ele, que pensou que não podia fazer outra coisa com aquilo que vivia, senão rir, a não ser se divertir e se entregar para aquilo. Foi com muito humor, diz ele, "apesar da gravidade toda das coisas, era com muito humor que eu lidava com todas essas brincadeiras, de não poder falar potássio, de não ter a forma, ficar assim, as pessoas ficavam meio espantadas; eu tentava brincar muito com isso, porque não tinha outra chance." Posteriormente, fez um ano e meio de fisioterapia, também brincando muito, "porque o *defeito* vira *de efeito* nesse momento e a gente vai se relacionando com isso. Então é esse corpo que está entregue a essa lógica, a essa desconstrução, por mais duro que possa ser, que você vai experimentar no teu próprio corpo. Eu acho que essa é a

contribuição, essa é a influência direta desse trabalho, desse trabalho que é: *Aqui estamos e aí ?* E aí nada é tão sério que não se possa rir. Mesmo a morte."

Regina Oliveira estudou na Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. Ela trabalha também com números aéreos, naquela proposta mencionada anteriormente por João, desconstruindo a técnica.

Esses mestres com os quais tiveram contato, diz ela, traziam vários tipos de espetáculos, que ofereceram a oportunidade dela sentir "essas várias sensações que possibilitam um espetáculo." Com Leo Bassi, diz ter ficado com a sensação que era o espetáculo do terror. "Era o teatro do terror, nunca eu acho que me senti tão manipulada e gostando daquele jogo." Com Tortell Poltrona, foi maravilhoso ter a possibilidade de ver um espetáculo que misturava tantas emoções, diz ela. Além do acolhimento da ciranda que todo mundo fez no final de um espetáculo dele, em São José do Rio Preto.

Ao ouvirmos Regina nos contar da oficina de Jango Edwards, encontramos algumas questões recorrentes no palhaço, entre elas o trabalho com a simplicidade, o amor, o erro. Tinha um exercício muito simples no qual quando ele dizia *O sino toca,* todos deveriam dizer *din, don.* A qualquer momento do trabalho ele poderia falar. Outro jogo era uma espada invisível, que ele manuseava e o participante precisava desviar-se dela. Nesses dois jogos, se você errasse, tinha que mostrar que errou se jogando no chão. Segundo Regina, na primeira vez que ele fez, ninguém se jogou no chão. Então ele comentou que todo mundo sabe quando erra e estava admirado de ver aqueles palhaços mentindo num exercício tão simples. Imagine se fosse uma coisa grave. A partir desse momento, "as pessoas já se colocavam no erro. Quando você errava, então todo mundo aplaudia, era uma aceitação de você..." A oficina ofereceu essa possibilidade de aceitação do outro, de todo mundo, na relação de conhecimento do palhaço. É interessante observarmos como esses exercícios relatados por Regina, trabalham, ao mesmo tempo, a prontidão, a rapidez de ação diante de um estímulo e também abrem um caminho para a verdade, que nesse caso apareceu associada ao erro, à permissão do erro.

Regina conta-nos que Chacovachi é um palhaço que trabalha nas ruas da Argentina, há uns dezessete anos. Ele montou um ponto na rua. Seu figurino é diferente, ele é tatuado, "um palhaço de *dread,* meio *junkie".* Causa uma estranheza inicial vê-lo assim, diz ela. Ele é também bastante político, no que fala, no que está jogando na roda."

Nani era palhaço o tempo inteiro. Aquela pessoa viva, que entendia tudo, se funcionava ou não.

Xuxu foi também uma referência muito legal desse trabalho de descoberta. "Ele é maravilhoso! Acho ele magnífico, lindo, muito vivo, muito presente. Acho que ele é muito bom. E ele trabalha há muito tempo com o mesmo repertório e eu vejo o Xuxu e vejo muito frescor, que é o que acho que mais um palhaço precisa." Regina levanta uma questão, ao falar de Xuxu, que é a da admiração do aprendiz pelo artista mais velho, levando-o a imitar algo dele. Xuxu era "uma referência muito forte, muito viva e muito legal, as pessoas começaram a se parecer com o Xuxu. Depois a gente viu o Ric, na Paraíba. E a gente morreu de rir, era uma coisa tão viva, tão forte. 'Que é isso?! Ele não está fazendo nada! Ele é imbecil! Ele é troncho, ele é tudo!' Ele era tudo, ele é tudo assim, Teotônio, Amei o Teotônio. Aí virei Teotônio, queria ser Teotônio."

"Nos encontros você conhece vários trabalhos diferentes." Tem a oportunidade de pensar qual seria a sua maneira, pois tem lugar para todos os jeitos de palhaço também, diz ela.

Regina conta a história da retirada do nariz do palhaço, dizendo que Márcio ficou muito impressionado com Leo Bassi, decidiu tirar o nariz e convenceu João e Shirley a fazerem o mesmo. Foi uma experiência através da qual eles perceberam a importância do nariz, que não basta tirar, que ali tem uma máscara que te revela, tem uma relação com o nariz. Regina diz que o nariz lhe dá uma liberdade. Agindo do mesmo jeito, mas sem ele, é uma louca. Começaram a ver que tinha uma história construída com o nariz que se enfraquecia sem ele e voltaram a usá-lo.

"Essa história do palhaço também te dá essa abertura para a vida. Tudo pode ser, parece, mais simples ou mais verdadeiro, ou mais direto. Essa vivência do palhaço passa por tudo, vai entrando na vida toda."

Como outras contribuições de Márcio Libar, o Cuti-Cuti, aparecem ao longo desta tese, apresentamos aqui algo do que nos disse a respeito de **como se constrói um número de palhaço em uma estrutura clássica.**

A entrada é um mundo à parte no mundo do palhaço. "Você pode ter uma entrada pelo palco, quando tem coxia, você pode ter uma entrada pelo picadeiro, você pode ter uma entrada pela rua. Dependendo de como for o público aquele dia, você pode lançar mão de

uma entrada. O Nani conhecia mais de duzentas entradas que funcionam, que fazem o público vir na tua mão."

Conhecendo o princípio, você pode também reinventar. Segundo Márcio, na estrutura clássica, a entrada precisa ser algo muito forte, para poder garantir tudo o que o palhaço vai fazer depois.

O segundo movimento ocorre um momento antes do número. O palhaço sempre vai ao picadeiro apresentar alguma coisa, não é um idiota parado ali, diz Márcio. "O segundo momento, então, é o momento em que você deixa o público ver que idiota é aquele. Esse momento é livre, sem partitura. É você e a platéia, vendo que aquela senhora ali de vermelho veio, que ela trouxe a sobrinha... Fundamental para o número estar na tua mão. Terceiro momento: preparar a expectativa do público para o que você vai fazer. Então, imagina: você pode ter um trapézio na tua frente, você pode ter um piano, você pode ter uma caixa de instrumentos, você pode ter um arame. Você prepara a expectativa do público: atenção, senhoras e senhores, eu vou andar sobre o arame. Mas isso você faz dentro da lógica do idiota. Quarto movimento: a execução. O quinto movimento é a saída. Assim como a entrada, existem várias... O importante é que o palhaço triunfe. Nem sempre se triunfa. O grande palhaço é aquele que triunfa. É triunfo, não é aplauso. Quando ele triunfa ele sai nos braços do público. Triunfa. Essa é a obra de arte."

Segundo Márcio, "o Jango, o Tortell e o Chaco são pessoas que têm uma maneira de começar, uma maneira de terminar, que não abrem mão ao longo da vida. E quarenta horas de espetáculo no meio, vinte horas de espetáculo no meio, dez horas. O que é que significa espetáculo no meio? A quantidade de números que os caras têm para ficar com o público. Agora, eles começam sempre igual e terminam sempre igual, não muda. Se você demorou trinta e cinco anos para aperfeiçoar uma entrada, o que é que vai fazer você mudar de entrada? Que estética, que espetáculo, que linguagem nada! O cara não é artista, o cara é palhaço, dominador de público. Você monta um espetáculo todo diferente, mas a entrada é a mesma, é o que você tem para ter o público na mão, é a tua arma. Você é artista disso. Você não domina o chapéu da tua cabeça, você não domina o microfone, mas você domina o público, na mão. Isso que o público não entende: como é que ele não sabe do microfone e eu estou na mão dele? Então, isso é a estrutura tradicional. Os três palhaços que estavam me falando isso eram palhaços assim. Palhaços que têm uma maneira de começar e uma maneira de terminar. Foi assim que eu montei *O pregoeiro*, ouvindo esses papos. Eu tenho

uma boa maneira de começar e uma boa maneira de terminar o espetáculo. Posso fazer essa entrada e esse final. No meio eu posso fazer o que eu quiser.

Assistimos ao espetáculo *Tomara que não chova,* em dezembro de 2002, em Friburgo e pudemos observar o que Márcio afirma a respeito de ter uma boa entrada e um bom final também nesse espetáculo, onde ele atuou como uma espécie de mestre de cerimônias.

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

No final de *O pregoeiro*, Márcio Libar diz: "Isso aqui é clou. Clou, para quem não sabe, é palhaço em português."

Márcio trabalha com o processo de criação do palhaço, em sua oficina: *A nobre arte do palhaço.*

**Sérgio Machado, da *Companhia do Público*:**

Sérgio começou a trabalhar como artista em Niterói, no ano de 1975, escrevendo comédias de um ato, com Rui Manoel, um amigo, que encenavam no Teatro Salesiano. Inspirava-se, diz ele, no Didi, dos Trapalhões, "aquele comediante bem gaiato mesmo." Depois começou a fazer um trabalho solo, uma espécie de variedades. Foi assim que começou o trabalho como apresentador, chamado também de mestre de cerimônias, ou de humorista, "aquele humorista que aparece toda hora durante a variedade."

Depois apresentou-se na cidade do Rio de Janeiro, onde ampliou suas informações, através do contato com outros atores e diretores. Fez escola de teatro.

Seu humor é muito ligado também ao falar, diz ele. Sempre foi o engraçado da turma, o palhaço da turma. "O meu humor sempre foi voltado para esse tipo de comédia."

Diz ter sido influenciado "por esse tipo de cômico e humorista, dos filmes da Atlântida", "todos eles faladores, Oscarito, Grande Otelo, Jerry Lewis. Brasileiros vários: Chico Anísio, os de televisão... A televisão, no humor, ela teve muita influência, eu assistia muito os programas de humor. Enfim, a maior influência mesmo são esses cômicos, ou então esses shows em ginásios, aí tinha o show do Carequinha, tinha o Telecat, que era aquela luta livre combinada." Diz ter começado "um pouco imitando Telecat, imitando Didi e fazendo pequenas imitações mesmo, assim de personalidades, de políticos. A maioria dos comediantes, principalmente dos humoristas, essa linha de humor, as figuras que trabalham com piadas e microfone, começam por aí, com imitações, vide Chico Anísio, vide Tom Cavalcante e muitos outros aí. Então eu comecei um pouco por aí, imitando um pouco, quer dizer, me espelhando um pouco em alguém. Então acho que Didi, esse humor do Didi, do Dedé Santana, eu trazia um pouco para os textos, para essas primeiras comédias que eu escrevia. Então o meu amigo ele era mais o escada, era mais o Dedé da parada, eu era mais o Didi, tinha um pouco essa comparação com o Didi, com o Dedé e com o desejo de fazer teatro, de estar no palco e fazer as pessoas rirem, que eu acho que é o que me dá mais prazer. A necessidade de levar isso para o palco foi uma questão mesmo profissional, eu descobri que aquilo era a minha chance de ter uma profissão." Percebeu que era ali que se realizava. Segundo ele, começa-se pelas imitações e depois percebe-se que é possível trabalhar com "coisas bem atuais, ter um diálogo bem direto com o público e isso sempre me agradou muito, esse contato direto."

"Porque o cômico é isso, ele é meio rebelde, ele é meio contraventor, ele vai meio que na contra-mão. O cômico, quando ele percebe que você está se emocionando, quando ele está fazendo emocionar, emocionar, emocionar, de repente ele dá uma quebrada. Ou seja, quando você percebe que o cara está se emocionando, você viu que ele está gostando, aí tu faz outra coisa, quando ele acha que vai chorar junto com você, você ri, aí derruba quem está chorando. Quebra com isso, não deixa haver essa catarse total do choro, da emoção pelas palavras, pelo texto; ele vai e quebra. Isso é um pouco o que o humorista, o cômico faz."

Em 1994[279], Sérgio Machado, Márcio Libar (que ficou durante cinco anos no grupo) e Júlio Adrião criaram a *Companhia do Público*. O grande lance é esse, diz Sérgio Machado, trabalhar para o público, com o público, mais do que para ele, também com ele.

[279] Conforme Sérgio Machado.

Afirma que eles não costumam ensaiar muito, criam um roteiro, elaboram alguns números e vão logo fazer. O negócio é fazer. Diz que, enquanto cômicos, eles não têm a experiência de entrar em processos de pesquisa longos, "é fazer e ver o que funcionou com o público." Isso porque, para ele, o comediante, o cara que faz rir, o palhaço, "a função dele é o riso, ele busca o riso. Se a platéia não ri, então não funciona e se não funciona, não serve. A não ser que você tenha um espetáculo que funciona, o público ri sempre, mas num determinado dia você vai para algum lugar e ninguém ri, você pode estar num mal dia."

Trabalhou muito como apresentador, "abrindo" shows de variedades, em casas de espetáculos, churrascarias, cabaré, na rua, em vários lugares. "Então eu tenho um pouco esse jogo mesmo do falar, coisa do apresentador e da própria influência do tipo de humor brasileiro, esse humor brasileiro que é bem falador. Aqui o palhaço fala muito, vide o Carequinha, Xuxu, Picolino, Piollin, Arrelia, todos falavam muito." (Xuxu ainda fala.) A televisão teve grande importância para ele, segundo diz, porque ele não ia ao teatro, não conhecia teatro. O tipo de humor a que tinha acesso, diz ele, era o dessas "brincadeiras mais populares, como as brincadeiras de roda e esses humoristas do cinema e da televisão, principalmente da televisão."

Considera o trabalho com o palhaço importante para o trabalho do ator, pois, para ele, quem consegue fazer um palhaço consegue fazer qualquel papel. "Porque ele trabalha com a verdade imediata. Ele trabalha tanto tempo com isso, o palhaço, ele desenvolve tanto esse trabalho, ele se joga tanto na fogueira - **para ser palhaço você tem que se jogar na fogueira**, você tem que correr muitos riscos, você não se cerca nem de estréias, nem de luzes. **É muito cru**, o palhaço não precisa de nada, ele pode até botar luzes, mas ele não precisa de nada disso, ele pode só entrar... Não precisa de nada, nem de nariz. Ele não se cerca de nada, ele não se cerca de um texto, ele é autor do próprio texto, autor do próprio roteiro, ele não precisa necessariamente ter um roteiro, ele é um ator-autor, ele atua sendo autor ao mesmo tempo, ele vai criando ali naquele momento."

Salienta a importância dos afetos que envolvem o trabalho com o palhaço abrangerem aqueles afetos violentos, cruéis. "Acho que pagar o mico é a grande palavra do século vinte, que vai resumir tudo isso, é a capacidade de você pagar o mico federal. Eu estou falando em termos profissionais, gente que trabalha com isso, porque pagar mico qualquer um pode pagar, leva um tombo, paga um mico; saiu com a roupa igual a da outra pagou o maior mico na festa. Mas não é isso que eu estou falando. **Pagar o mico significa**

**o quê? Se expor, esse hábito de se expor ao ridículo é que é o grande ato do palhaço para mim. Porque pode dar errado, mas e daí? Isso é que vai trazer ganho para ele**."

Sérgio Machado nos diz que o palhaço pode interromper o jogo, ele não precisa embarcar no jogo o tempo inteiro. Ele pode não querer mais jogar, ele para o jogo, tem esse poder. Ele nos remete à criança que, por exemplo, está brincando de carrinho, quando a mãe chega em casa e joga a chave do lado dela. A criança vem brincar com a chave, ainda com um olho no carrinho. Mas agora a brincadeira é com a chave..." Um olho está já na outra coisa, enquanto a mão ainda está aqui. "Você vê o palhaço fazer isso várias vezes, vários palhaços estão colocando o negócio aqui, aí rola um negócio ali e ele já..., mas a mão tá, essa mão tá lá ainda, mas tem um negócio aí e ele já... Tem esse tipo de jogo." Um outro exemplo que colocaríamos aqui, utilizando-nos de nossa observação é o do menino que, durante um longo tempo acompanha os caminhos de uma formiga gigante pelo quintal de sua casa, todo intrigado com ela. Até que chega um momento em que ele, cansado, não quer mais continuar acompanhando-a. Não quer continuar aquele jogo. Fala com ela, pede que pare, mas ela não ouve. Então ele pisa nela, para que ela pare. Consegue, assim, parar aquele jogo. A menina mais velha, que acompanhava a brincadeira, pergunta: *Ela não era sua amiga?* E ele diz, naturalmente: *Eu pisei para ela parar.*

Sérgio diz que palhaço não é só técnica. Não basta dizer: *aprendi a técnica do palhaço, agora sou palhaço*. "O cara precisa gostar daquilo, precisa amar aquilo, se apaixonar por aquilo e precisa ver o mundo de forma engraçada. Isso é uma outra coisa, tem gente que não consegue ver o mundo como uma comédia e isso é fundamental para o comediante, ele tem que ter a capacidade de rir das coisas mais cruéis, mais absurdas. E rir de si mesmo. Eu, quando não tenho nada para falar, começo a falar de mim, começo a falar do meu queixo, começo a dizer porque que o meu queixo é grande, como é que foi meu nascimento, daí já nasce um texto, é a maneira de eu me salvar ali. A melhor maneira do cômico se salvar é falando mal dele mesmo, contando coisa dele mesmo, o dia-a-dia dele, falando do casamento..."

"O que que o Tortell [Poltrona] faz? Ele faz um puta texto no final, que é altamente apelativo, piegas e bonito, porque nós somos piegas e bregas, aquela coisa do brega, todos nós somos bregas. Quem é que não chora ouvindo uma puta canção romântica? Então o que que o Tortell faz ? Eu acho que isso é um papel do cômico, do cômico em geral, ele te leva a uma emoção e quando tu está quase acreditando nela, ele vai para lá, ele tira você desse

estado. Então, ele bota uma ópera, com apelo fortíssimo, ele se oferece em sacrifício e ele chama uma pessoa da platéia para que represente todos, então ele abre o peito, aquela música crescente, ele abre aquele peito e toma aquela tortada. Todo mundo chorando na platéia. Como é que ele quebra isso? Ele abraça o cara e quebra o cara todinho de torta também. O cara que está limpinho, o cara acha que não vai levar a tortada. Aí ele vai, abraça o cara e borra o cara todinho, ele quebra..." Quando se podia pensar que o espetáculo já tinha acabado "e que eu vou sair daqui chorando, ele faz você rir."

Um elemento fundamental no riso é o elemento surpresa, diz Sérgio. "Os Parlapatões fazem isso na aula, eles têm um aula também no espetáculo deles que eles usam isso, o **elemento surpresa**. Só que é o próprio Hugo que toma. Um dos elementos fundamentais da comédia é o elemento surpresa. (...) Essa tortada, essa coisa que te tira do ego, que te desmonta, imagina, tu saiu de casa todo cheirosinho, bonitinho, arrumou o cabelinho e foi no teatro e tomou uma tortada. Porra, é muita sacanagem, uma tortada é um negócio... Então tem que ser uma **tortada**, não pode ser uma tortadinha, senão é melhor não fazer. Então, essa inteligência o palhaço tem que ter. E aquele negócio, se foi uma merda continua com outra, passa por cima. É como a coisa do Bicudo, ele pega uma mala, abre a mala e conforme ele vai pegando a mala... Você viu ontem? Ele pegou a torta. Quando ele pegou a torta a platéia fez assim ihhhhhhhhh, já desconfiou, vem tortada... Ele abandonou. Pegou outro brinquedinho. Isso é maravilhoso."

A função social do palhaço, para Sérgio, em primeiro lugar é "fazer rir, que eu acho isso uma função social, porque dentro de um mundo trágico, duro, difícil, fazer o outro rir é um trabalho social. Outra coisa, fazer as pessoas verem o mundo de uma outra maneira, não aceitar só uma maneira de ver o mundo, eu acho que essa talvez seja, junto com o riso, a fundamental função do palhaço."

Para todo artista é fundamental ser um grande observador, diz ele.

Sérgio considera importante que os cursos de palhaço apontem para os artistas que "os tempos são os mais variados, pode ser rápido, lento, pode ser *over*, pode ser menos *over*, pode ser pastelão, pode ser sutil, pode ser poético, pode ser lírico, mas todos fazendo rir, em todos o riso está ali, está tudo pronto para a qualquer momento estourar o riso. Não precisa ser uma gargalhada, mas o riso."

**Esio Magalhães, o palhaço Zabobrim Macambira Birabora Borge Júnior de Alencar**:

Esio integra o grupo de atores do *Doutores da Alegria*, como mencionamos anteriormente. Seu palhaço, Zabobrim tem um nome bem longo. Foi Wellington Nogueira, dos *Doutores da Alegria*, quem lhe deu os outros nomes: Macambira Birabora Borge Júnior de Alencar. Esio gostou e adotou. Começou a trabalhar em 1998, em Campinas, no Centro Boldrini e continua trabalhando em São Paulo. Eles vão ao hospital vestidos de médico "e como um médico especializado em besterologia, em pulga atrás da orelha, miolo mole, chulé encravado, minhoca na cabeça, a gente trata disso, esse é o nosso aporte com a criança. Com os enfermeiros, os médicos, é outra coisa, porque já é um trabalho mais para adulto e é diferente, totalmente diferente."

Em Campinas, junto com Tiche Vianna, Esio fundou o Barracão Teatro, e foi ao entrar para o *Doutores da Alegria*, que focalizou seu trabalho no palhaço, que foi descobrindo que era sua "linha de expressão". Onde encontrava o meio do caminho entre um e outro, como disse, entre o ator e o público. "A minha peça sozinha não é teatro, ela precisa encontrar com você para ser teatro." Foi com o palhaço que encontrou isso. Fez o trabalho com a Sue Morrison, quando ela veio ao Brasil para trabalhar com o *Lume*, que lhe deu uma base grande, onde encontrou com Andréa Macera, com quem faz o espetáculo *A Julieta e o Romeu,* criado a partir daquele trabalho, com direção de Naomi Silman. Outro espetáculo seu, também dirigido por ela, é *O Pintor*.

Esio enfatizou, durante toda a entrevista, a ligação da arte e da vida. Não somos descolados do nosso fazer, diz ele. "Todas as minhas experiências me dão material para trabalhar artisticamente."

Conversamos a propósito do campo do clown ser o erro, a experimentação e a dificuldade. "Eu acho que quando você descobre o palhaço e não se coloca mais em dificuldade eu acho que você corre o risco de deixá-lo congelado." Esio recebeu o prêmio de melhor palhaço no *Sarau do Charles* –onde tive a oportunidade de assisti-lo-, em 2003 e, nessa noite fez uma espécie de performance que depois considerou bastante questionável, porque, segundo ele, tinha se colocado numa situação de poder, apontando o dedo para o público, dizendo o que ele teria que fazer. "Antes de apontar o dedo para os

outros, eu tenho que me colocar nessa situação, me colocar na berlinda, porque na verdade eu não tenho solução de nada, não adianta eu apontar o dedo para você e dizer: 'Você faz isso! Você faz isso! Você faz isso!', se, na verdade, eu também faço isso. E eu estava falando para todo mundo como se eu tivesse a solução, mas na verdade é que eu também estou na merda, eu também estou num mundo que eu queria ver diferente e eu não sei o que fazer para transformá-lo." Foi então que percebeu que deveria se colocar na berlinda, mostrar sua fragilidade, sua insatisfação. Diferentemente de mostrar a sua insatisfação em relação ao que o outro faz, mostrar sua insatisfação em relação a si mesmo, "porque eu não posso te transformar, o meu poder é de me transformar." Foi então que apresentou no *Espaço Cultural Semente* um número, o *WWW*, no qual o palhaço era bombardeado pelo público com bombas de chocolate –falando, entre outras coisas, de sua sensação de impotência perante a guerra dos Estados Unidos contra o Iraque.

Esio se preocupa com o modo como somos capturados pelos regimes, que vão definindo nossas posturas, nossos comportamentos e impondo suas definições das coisas sem que percebamos. Por exemplo, qual é a postura de uma doutoranda, qual a postura de um palhaço, o que é um palhaço. Esio quer que seu palhaço também faça pensar.

Falando a respeito de sua atuação no *Doutores da Alegria*, diz que "ao atuar nos *Doutores da Alegria*, eu não estou ali fazendo um trabalho com fim social, o meu fim é artístico, eu quero tocar aquelas pessoas no coração da mesma maneira que eu quero te tocar fora do hospital." Fala do problema do artista "se colar à mascara do que é um palhaço no hospital para as pessoas. Porque o que se espera de um palhaço no hospital? Que ele vai melhorar aquele ambiente, que ele vai causar o riso, que ele vai amenizar a dor, que ele vai..., que de alguma maneira vai ser um Deus, que vai se transformar em anjo que vai modificar aquele espaço e torná-lo melhor. Eu não acredito nisso, o problema para mim é você se colar a essa máscara, então você entra num espaço para ser bom, para transformar e aí você faz qualquer coisa para aquilo e começa a ter receitas e aí você se fecha novamente na fórmula."

Ser palhaço não foi propriamente uma opção definida anteriormente, mas foi acontecendo no contato com alguns artistas e com seus espetáculos. Tais encontros lhe levaram a desejar também fazer o palhaço, provocar aquelas sensações no público. Junto a isso, há uma certa visão de mundo: "Eu olho para o mundo hoje e eu não consigo ter outra sensação senão a de que, como nós somos ridículos! Eu só posso rir disso, porque é uma

inadequação total." Esio nos conta o que chama de uma passagem na sua vida que é passagem de palhaço: "Era dia das mães, eu tinha sei lá sete anos e a gente tirou foto, todo mundo, todos os alunos da sala tiraram foto para dar pras mães. E quando as fotos chegaram na sexta-feira para a gente levar pras mães, tinha uma, a primeira foto da pilha era uma foto que eu olhei para ela e falei: 'Nossa, que menino feio!' E eu pensava que era o Frederico e falava: 'Nossa, Frederico, olha como você ficou feio!' E há há, ria, ria, ria e o Frederico mal assim, mal. Aí na hora de entregar as fotos, aquela foto era minha. Eu fui para casa em silêncio. Completamente no que a gente chama de estar na merda, pro palhaço, ou de *flop*, eu fui para casa destruído, dizendo: 'Meu, eu tô rindo de mim mesmo.' Foi a primeira vez que eu encontrei essa semente assim, porque a gente quer ser o galã, a gente quer ser... Mas a gente é muito ridículo, a gente quer ser o bom, a gente quer ser... A gente é muito ridículo."

"O palhaço trouxe e traz para mim um certo compromisso comigo, com a minha existência, eu quero viver de acordo com o meu desejo, não de acordo com o que me pedem para fazer. Eu aprendo muito com o palhaço nesse sentido, por que que a gente é tão moral, por que que a gente coloca o espaço do amoral instituído também, o espaço do libertário, da liberdade, instituído? Não, eu quero esse espaço o tempo todo, na minha vida, eu quero poder ser um pai sem ter que vestir a máscara do pai, eu quero ser um marido sem ter que vestir a máscara do marido, eu quero ser um profissional, um palhaço sem ter que vestir a máscara do palhaço, para dar vazão à expressão, para dar força e investir na vida, investir no desejo, que é o que faz a gente viver. Então isso eu aprendo como palhaço."

Para trabalhar seu palhaço, Esio diz que procura trabalhar sua visão de mundo, o que lê, o que pesquisa, como se relaciona com os outros, mais do que assimilar técnicas. Quer se nutrir enquanto ser humano, diz ele, "porque quanto mais investimento na vida, eu acho que melhor vai ser o meu palhaço (...) Me deixar tocar profundamente pelas coisas, me afetar; porque eu acho que é isso que é o nosso trabalho, estar nesse risco, não é querer ter a segurança ..." Como crescer artisticamente? Pensando o mundo, um pensar que não é descolado da vida, do agir. Procurar essa intensidade na vida, poder responder vitalmente às suas questões, fazer o que faz por necessidade vital. Em suma, diríamos, experimentar.

A respeito de cursos de palhaço, acredita em alguém que vem trabalhar junto, "como os mestres de arte da Idade Média, o aprendiz observava o pintor trabalhar e ia aprendendo, fazia umas coisas para ele e 'ia roubando do mestre a técnica.' Não é o mestre

que ensina, é o outro que aprende." Nesse sentido, trabalhou com o palhaço Chacovachi, na Argentina, no início do ano de 2003. Não é porque você fez um curso que você se torna palhaço. É exercendo, como em todas as profissões.

Ao mesmo tempo, o trabalho com a máscara neutra, por exemplo, pode auxiliar na improvisação. "Como é que eu vou me treinar para improvisar? Porque eu não tenho como treinar, porque se a improvisação ela é improvisada, como é que eu treino essa 'espontaneidade'? Então eu vou trabalhar os elementos que me fazem ter essa espontaneidade, que são o que? Escuta, olhar, percepção, agir seguindo impulsos. Outro aspecto do trabalho com a máscara neutra é que, com ela, a coisa precisa acontecer, o seu pensamento ele tem que ser visível para mim, diz Esio. Tudo tem que aparecer no corpo. O que pode contribuir bastante também para o trabalho com o palhaço, a necessidade de exteriorizar, conforme já mencionamos anteriormente.

O tempo todo o palhaço improvisa. E quem conduz essa improvisação, diz Esio, é o desejo –lição deleuzeana. "O trabalho com o clown é entrar em contato com esse o que é você e o que você deseja, ou o que está você, porque um dia você está de um jeito, eu trabalho, por exemplo, cotidianamente num hospital, um dia eu estou de um jeito, outro dia eu estou de outro e outro dia eu estou de outro. Eu acho que o grande erro do trabalho do palhaço é você dizer assim: 'Ah, encontrei o meu palhaço! O meu palhaço é assim', morreu o teu palhaço, o teu palhaço nasceu e morreu." O trabalho com Sue Morrison também o inspira bastante, remetendo à visão das várias direções do ser, conforme a terminologia de Sue. Esio acrescenta a isso que tais direções levam em conta estarmos nos modificando o tempo todo. O que ele enfatiza é a variabilidade, a mobilidade, do artista e do palhaço, daí sua recusa em aceitar modelos. Ao mesmo tempo, a ligação existente entre o artista e seu palhaço.

Ainda inspirado um pouco, talvez, em sua experiência com Sue Morrison, afirma o nomadismo do palhaço de uma maneira particular: fugindo do lugar instituído para o palhaço, ele é nômade, não pode se fixar, ele traz algo que é de fora, traz uma visão diferente, "ele traz uma visão que é de fora, mas é de dentro. Porque eu reconheço a visão dele, eu entendo do que ele está falando, mas ele vem de fora, ele vem aqui, faz o espetáculo dele e vai embora. Eu acho que essa característica nômade ele tem que continuar tendo." Define o palhaço como um viajante das emoções, que nos faz rir, nos faz chorar, nos emociona, nos arrepia, nos condena, nos assusta, nos desafia, nos enternece, tudo. Não

apenas o riso, não uma coisa só. A procura é essa. "O palhaço é um guerreiro a favor da vida, então o que ele quer é isso, ele quer investir na vida, no desejo ..."

**Pepe Nuñez**:

O palhaço para Pepe Nuñez –palhaço espanhol radicado no Brasil- está claramente ligado à possibilidade de uma outra vida vivida. Começou a fazer teatro de rua por acidente, diz ele. Nunca planejara ser artista, a não ser quando menino, que sonhara ser cantor, mas era totalmente desafinado. Com 22 anos foi morar em uma comunidade hippie, envolvida com meditação, auto-conhecimento, macrobiótica... Nessa comunidade tinha um grupo de teatro que "fazia teatro de rua, que era bem no início em que, na Espanha, com a democracia, se começava a recuperar o teatro. Porque quarenta anos de ditadura acabou com o teatro popular, o teatro de rua. Só tinha aquelas comédias. E teve um dia que um companheiro caiu e quebrou tíbia, fêmur e perônio, quebrou três ossos de uma perna e faltavam duas semanas para fazer a estréia num festival do grupo." Foi assim, substituindo o artista impedido de trabalhar, como vários palhaços começaram, que Pepe começou como ator. "Em princípio, eu não gostava nada. Para mim, era uma coisa que passava vergonha nas apresentações. Ainda bem que tinha pernas de pau e uma máscara de dragão. Isso me aliviava um pouco. No mínimo, não viam minha cara. Enfim, depois, fazendo cursos, eu vi que o teatro e o auto-conhecimento podem ir juntos, talvez num trabalho bem paralelo. E fui gostando. Finalmente, me decidi por ficar."

A experiência na comunidade era para Pepe a criação de um outro modo de existência, afastando-se um pouco do sistema capitalista. Anteriormente havia militado desde os 15 anos "no movimento libertário e chegou o momento em que a democracia se instalou com um governo de esquerda. (...) Além disso, nós víamos que, no movimento libertário, a revolução era pessoal. Então, também, antes disso eu entrei um pouco em psicanálise também, procurando nos conhecer, nos libertar. E, finalmente, entrei nessa comunidade." Em 1989 viajou ao Brasil, onde fez aulas de malabarismo e acrobacia com a *Intrépida Trupe*. Depois fez Escola de Circo. Em 1991, fez uma oficina com "um grande mestre argentino de clown", Gabriel Chamé. Ele era membro de um grupo que se chamava *El club del clown*, que foi "um acontecimento na Argentina, uma revolução." Isso no final dos anos 1980, segundo Pepe. Depois o grupo se desfez em função da morte de um dos

membros e ele "foi para a Espanha e começou a dar oficinas de clown. Nessa oficina, que durou uma semana, eu resolvi ser clown. Me tocou... É uma carcterística. O ator que entra no clown, o clown te pega, normalmente, o clown vira um mundo, passa a ser o eixo da profissão."

O palhaço trouxe um caminho, "acho que de auto-conhecimento, de trabalhar com o teu próprio material. Isso é um caminho longo. Como o que eu fiz." Começou a trabalhar como clown com outras pessoas, "buscando muito a comicidade e usando mão dos números clássicos." O espetáculo *Bon Apétit* vai por esse caminho, exceto "o número da banana, que é meu particular, mas o resto são números de outros clowns que todo mundo faz. Esses números de hoje eu trabalhei com grupos, com seis, com três, com dois, e finalmente resolvi me jogar sozinho. Esse foi o meu primeiro trabalho sozinho. E dá para ver que é um pouco assim: vou fazer o que a gente sempre fez, os clássicos. E eu fui para a rua fazendo esse tipo de trabalho. Que são quadros, simplesmente a brincadeira, nos divertir. Mas eu sempre quis fazer um trabalho mais particular, mais meu." A experiência com o espetáculo *Pic Nic* responde a esse desejo.

O clown para ele é uma profissão, mas vai além. "Para mim, é o meu caminho, quero e sou um palhaço. O que é que eu trato de ser palhaço? Eu trato de me mostrar, de ser livre, de falar o que se passa comigo, o que se passa no meu entorno também. E, tento ser autêntico. É a grande dificuldade. O grande trabalho do clown é ser autêntico, ser original. Esse é o grande problema. Acho que é um trabalho ao longo da vida inteira. Não é fácil, não é nada fácil. Mas me produz muita satisfação, dá muita alegria, o palhaço."

*Pic Nic* é o espetáculo construído na busca de trabalhar com o seu universo. Pepe diz que "desde bem criança, por isso comecei a militar, desde os 15 anos, eu sempre analiso o entorno e gostaria de cambiar, gostaria de mudar, de que esse mundo fosse bem melhor. Então, tem coisas que a mim me revolta muito. Uma das coisas que me revolta muito é o show do sexo com a publicidade e a TV. Quando eu era criança, era ditadura na Espanha, então, era uma repressão muito grande e lá era uma ditadura católica. Era a Igreja que mandava junto com outros setores. Então, tinha uma repressão sexual que tu não podes nem imaginar. No Brasil nunca teve isso, nunca, lá era uma coisa exagerada. Então, era proibido tudo o que era corpo. Mas, cada pouco, chegava da França os caminhoneiros e traziam revistas eróticas, pornográficas. Adorávamos, a gente fazia masturbações coletivas. Brincando. Crianças de 8 anos, 10 anos. Depois, coincidiu a minha adolescência com a

abertura. O ditador morreu quando eu tinha 14 anos e começaram a chegar os filmes de pornochanchada, que se chama aqui, que mostravam púbis, enfim, as revistas de mulher pelada. E era a maior excitação todo esse material. E eu gostava de ver tudo isso. Mas, depois, quando eu tinha relações sexuais, era muito diferente. Eu tinha criado uma imagem do que era o sexo, via essas coisas. E depois, estar com uma garota era diferente. Primeiro eram os medos, ou tudo que acontece com a iniciação, medo de gravidez, medo de não saber fazer ela, de não saber fazer, enfim, o que vive todo mundo. Mas, depois, teve um momento que, com namorada de muito tempo, a gente já não tinha todos esses medos, mas como que eu tinha uns desejos que eram provocados por esse tipo de erotismo de papel, de filme, de pornografia. Depois era outra coisa, o contato corpo a corpo era outra coisa, a alma era outra coisa."

Outra questão que o incomodava, ligada a essa, são os padrões de beleza, os preconceitos que envolvem a mulher e o homem que não estão de acordo com certas medidas. Pessoas que vivem a vida toda correndo atrás delas.

O palhaço pode tudo, desde que seja verdadeiro, diz Pepe. Não tem porque ser sempre bem comportado. A revolta é uma condição do ser humano que precisa ser mantida viva. Tudo o que for "bem feito e verdadeiro é bom, dure um minuto, dois, três. Os grandes palhaços, nenhum teve um espetáculo longo assim." Eram todos compostos de quadros, diz Pepe. Lembra-se, então de uma exceção, como o número de Grock, que chegou a durar uma hora. "O Charlie Rivel, ele tinha a cantora de ópera, que é uma paródia da Maria Callas, tinha a cadeira e, quando era jovem, tinha o trapézio, a imitação do Charles Chaplin. Mas eram sempre números curtos." Conta que Leo Bassi lhe disse que ao comentar com seu pai que pretendia fazer outro espetáculo, o pai censurou-o, dizendo que ele já tinha dois espetáculos de mais de uma hora, 130 minutos, como queria fazer outro, se os palhaços passavam a vida toda apresentando, por exemplo, dois quadros de 10 minutos. Era outra a tradição do palhaço, diz Pepe.

Mas, escapando um pouco da tradição, conta de sua experiência com Sue Morrison. Um dos pontos que ela apresentava era ir até o limite. Preferia que se passasse do limite, que conheça o limite, do que ficar aquém dele. Eu quero arriscar, diz Pepe. "Eu sou ainda palhaço novo. Ainda tenho que aprender muito, mas o meu caminho é esse, é ir até o limite. Levar essas coisas até o final, andar no fio da navalha. Porque eu acho que esse é o nosso papel: quebrar as coisas, quebrar as cabeças das pessoas, sem machucar, mas no meu

trabalho, em todo trabalho que seja arte, no teatro principalmente, ele tem que ser **suficientemente forte para não te deixar pensar**. Porque no momento que tu chega a pensar, tu perdeu o espetáculo." Talvez o que pretenda seja **provocar sensações**. Para isso, Pepe traz principalmente dois temas: **sexo e comida**. "Acho que o sexo é a energia da criação, sem ele não existiria nada. O poder sempre soube que, reprimindo o sexo, teria as pessoas pobres dominadas. Então, me interessa muito falar dessas coisas." Pondo a si mesmo em evidência, pondo essa temática à qual ninguém fica indiferente. "Tem gente que vê e se diverte, tem gente que levanta e vai embora. Mas isso é o que me interessa: tocar nas pessoas. Sem machucar, não quero machucar ninguém, quero divertir. Então, está claro que comer e foder é básico."

Quanto à sua formação, fez cursos com o argentino já mencionado, com Jango Edwards, com Angela de Castro, com um diretor espanhol, "José Rámon." Antes tinha trabalhado bastante com teatro de rua. Tinha uma companhia na Espanha, com a qual apresentou muito. Quando começou a fazer clown resolveu ir para a rua.

A respeito do trabalho na rua, Pepe diz que nela, se você bobear, você perde o público. Ela requer um jogo contínuo, que não pode parar. É um pingue-pongue. Sempre é, mas na rua é mais, diz Pepe. "Inclusive, tem uma teoria de que o clown, o palhaço, é menos palhaço na rua. Vai mais a ser bufão, porque usa muito botar os outros em evidência. É mais um jogo de ritmo e de malandragem do que de sentimento... Tu, na rua, não podes chegar a um silêncio muito longo. É muito complicado isso. E na rua tudo tem que ser grande. Num cenário tu podes trabalhar mais com coisas pequenas. Um olhar, num cenário (palco) pode ter uma grandeza enorme. Na rua, isso é mais difícil. Então, o cara que trabalha muito na rua, desenvolve uma habilidade, que é a habilidade do jogo, de se adaptar a um caminhão que passou, um petardo que soou ao lado, um cachorro que cruza, um bêbado que chega. Então, ele, chega um momento em que, de todos os acidentes, ele tira proveito. Sabe integrar tudo o que acontece. Isso te dá uma capacidade de jogo muito grande. No final, tu é **um malabarista de situações**. E isso é muito bom." Você pode olhar para o trabalho de um ator ou palhaço e ver que ele trabalhou na rua. Quando fez o workshop com Sue Morrison, ela, em determinado momento, solicitou que apresentassem alguma coisa. Sem saber nada de sua história, em menos de um minuto em cena, ela lhe disse: "Cuidado, seu clown de rua." A rua também dá muita humildade. Você aprende a lidar com as adversidades, faz calor, o espaço é pequeno, tem barulho. Você aprende a não

esperar situações perfeitas, a se esforçar, a se adaptar às situações, ao entorno. Vários artistas formados em escola têm uma dificuldade em trabalhar sem camarim, se trocar na rua, se trocar em um estábulo de vaca. "Quando eu comecei a fazer teatro, na Espanha tinha sumido tudo. Então, meu grupo, na Andaluzia, foi um grande desflorador de teatro de povoados. Íamos a lugares que tinha quarenta anos que não tinha, o último teatro que viram foi o Lorca, a carreta do Lorca passando por lá. E quem viu. Se acabou a República, acabou o teatro por lá. (...) Os municípios, que são todos muito pequenos, de quinhentos habitantes, mil, mil e trezentos, não têm teatro, não têm nada. Então, o costume é tu sair de casa com a cadeira. Você trabalha na praça do povoado e as pessoas levam as suas cadeiras. Então, tinha vez que tinha cenário, tinha vez que não. Então, a gente trabalhava de qualquer jeito. (...) Quando eu saía com as pernas de pau, as mulheres saíam correndo e os meninos jogavam pedras. Pernas de pau era uma excitação, era uma catarse. Aí a gente levava música. Era muito bonito de se ver. E, ao mesmo tempo, tu tinha que se habituar. Era muito bom porque depois, as pessoas te convidavam para comer, para jantar na casa. Tinha vezes que, assim, chegava, éramos nove, dez, a gente se dividia e jantávamos em quatro ou cinco casas. Foi um tempo assim bem bonito, no sentido de recuperar essa arte."

Começou a fazer teatro em Granada, uma província. Andaluzia é um estado, com oito províncias, Granada é uma delas. Na província de Granada tem cento e noventa e seis municípios. O total da província são quinhentos mil habitantes. Trezentos mil na capital, então, a segunda cidade maior tem cinquenta mil. As outras duas, três maiores, trinta mil, vinte mil. Tem municípios de trezentos habitantes. Tem um circuito cultural, uma política de ao menos uma peça de teatro chegar até cada município. Foi assim que ele foi trabalhar nesses locais, onde o povo inteiro vai assistir, um grande acontecimento.

O papel social do palhaço para Pepe é "ser um revolucionário, um transgressor. Eu acho que o papel do clown, hoje em dia, é mostrar as vísceras. Eu gosto muito do trabalho de Leo Bassi. E eu quero ir nesse caminho, com meu mundo. Eu acho que tenho que amadurecer muito para chegar a criar as situações que Leo Bassi cria. (...) Então, para mim, o principal motivo do palhaço é atingir o coração das pessoas. Segundo, é dar alegria, que, se atinge o coração, dá alegria. O outro é divertir, porque eu acho que com o divertimento, com o riso, as coisas são melhores, até as desgraças. Se a gente aprendesse a **afrontar a vida com o riso**, tudo seria mais fácil. E o outro é bater nos colhões do sistema, de alguma maneira. Eu acho que deve ser um grande questionador, o palhaço. Que ele deve de botar o

dedo na ferida dessa sociedade que é muito inumana, não leva em conta as pessoas. Então, eu acho que o palhaço deve, hoje em dia, ele tem que ser um revolucionário, pode ser, de alguma maneira."

Pepe ganhou de **Jango Edwards** um número, que é a entrada com o guarda-chuva com a garrafinha d'água enroscada na ponta, fazendo chover. Jango "chega com o guarda-chuva, na primeira fila, a mulher mais bonita que tenha, ele pega a cabeça dela e lambe, lambe, lambe. Ele começa assim, mas a presença dele é tal que ele já criou o clima." Para Jango, segundo Pepe, "o negócio do palhaço é ele criar uma bolha e entrar em cena com essa bolha e o quanto antes possível, que todo mundo esteja dentro. Aí, já tudo é possível, a liberdade é 100%. Porque você trouxe a todo o público já dentro do teu mundo de liberdade. O Jango, ele aparece e, num minuto, ele já tem a bolha montada..." Jango é americano, exilado de seu próprio país por seu trabalho, nos diz Pepe. Ele fazia a abertura de espetáculos dos *Rolling Stones*. "O trabalho dele tem a parte lírica, a parte romântica, mas a maioria é transgressão: rock 'n' roll, sexo e dinheiro. Mas ele tem um coração...Ele é palhaço sempre, o ano inteiro, 24 horas por dia. Então, ele trabalha muito o ficar pelado em cena, mostra o corpo, trabalha com uns pênis de borracha."

Ele fez uma oficina com Jango Edwards que o libertou também. Ele tinha a tendência à transgressão, de trabalhar com esse universo do sexo etc, mas quando seu palhaço entrava mais por esse caminho, sentia que seus companheiros se incomodavam. "Achavam que o clown não ia até aí. Numa vez, numa expedição com *Palhaços sem Fronteiras* [Pepe integrou os *Palhaços sem Fronteiras*], numa prisão de mulheres em Honduras, uma revolução! Imagina, europeus bonitões indo trabalhar para elas. Trezentas, quatrocentas mulheres, fechadas. E era um espetáculo maravilhoso, uma catarse. Uma catarse completa, choravam, de tanto rir se levavam ao chão, era um parto. E nesse número de *pop corn* que eu fiz, esse beijo na boca, eu roubei de uma presa que só tinha dois dentes, gorda, feia. Não feia, a vida maltratada. Ela adorou. Todo mundo: '*Uah!!*' Aí nos abraçamos, nos beijamos na boca, nos jogamos ao chão, sabe: '*Uóóó!!!*' Imagina, todas essas presas lá. Foi maravilhoso, eu chorei de tanta emoção, ela chorou de tanta emoção, o abraço não ia acabar nunca e a música tocando, porque levamos banda. Maravilhoso. E os palhaços achavam que, meus companheiros palhaços acharam que não, que não foi bom. Porque eu sempre brinquei disso, de roubar beijos, de abraçar, de ir atrás da mulher mais bonita que tinha por aqui, sempre a picardia. É muito espanhol. Enfim, sempre gostei disso.

E eles me botavam um pouco a dúvida. Quando eu fiz o trabalho com o Jango Edwards, a oficina, eu perdi todo tipo de dúvida. Ele me ensinou que a liberdade não só é boa para o clown e é total, segundo o que falávamos antes. É melhor passar do que não chegar. Tu criou uma situação, leva até o limite. Se passa, tudo bom. Passou? Vais aprender a não passar mais. Se tu não chegas, fica em nada. Não convence. (...) Jango, é um cara com uma liberdade total e muito prazer de fazer, muito anti-sistema..."

Pepe se considera "um aprendiz ainda. Acho que tenho muitos anos na frente para eu me libertar também e me conhecer mais, eu perder ansiedade, perder ego." A ansiedade e o ego, segundo ele, atrapalham muito o palhaço. Ansiedade leva a antecipar, a ficar fazendo pensando. Para ser palhaço é necessário entregar-se, abandonar-se. Pepe diz que comumente consegue se entregar e "a coisa rola, mas também sou inseguro, quero me dar bem, quero gostar muito, então, isso incomoda o trabalho. Como **Joe Jackson Jr**. -o cara da bicicleta, que tu viu em vídeo também, da bicicleta que vai se desmontando-, ele fala uma coisa muito bonita, que é fundamental em todo palhaço. Ele diz, na entrevista no vídeo[280], que esse número tem 51 anos do pai e ele estava, naquele tempo, há 42 anos fazendo. Tinha um século. E ele fala que só nos últimos anos ele já não pensava mais, não se preocupava: 'Agora vou fazer isso, depois aquilo, observa aqui.' Agora, ele já não pensa mais, agora ele vai e fala: 'Vou me divertir.' Eu acho que eu ainda tenho que aprender a sair e falar: 'Vou me divertir.'"

Quando você pensa que quer se dar bem, isso não dá num palhaço, diz Pepe. "Palhaço tem que ser muito humilde, sem pretensão de arrasar."

O primeiro trabalho do clown, cada um com sua técnica, é se fazer querer, diz Pepe. Quando você se faz querer, você atrai. Como o palhaço se expõe muito, erra, cai no ridículo e está gostando, e o público está amando ele, automaticamente o público se permite ser também ridículo e ficar feliz com o seu próprio ridículo. "A liberdade do palhaço levanta a liberdade do espectador." Podemos ultrapassar um pouco essa colocação e **pensar o palhaço como o ser que está no limite, na borda, que impulsiona a matilha, o bando, para um devir-outro**. O palhaço precisa ganhar o público o quanto antes, ser querido, para ter essa permissão que o palhaço tem de fazer o que quiser.

---

[280] Refere-se à fita de vídeo que trouxe para o Brasil do *Tributo a Charlie Rivel*, no qual aparecem vários clowns históricos.

Pepe falou também que, de alguns anos para cá, o aumento do interesse pelos palhaços –"e isso é mundial, não é uma coisa brasileira-, foi uma grande descoberta, que o **palhaço é um mundo muito grande, muito autêntico, muito generoso, muito contestador**. E isso criou um grande movimento, **está criando um movimento**." Outro aspecto da expansão do palhaço é que quem entra, dificilmente sai. "Tu podes chegar e dizer: 'Não me mudo, não me atrevo.'; ou: 'Não tenho jeito'; ou: 'Não quero arriscar tanto, me esforçar tanto, pagar tanto mico para chegar a ser um palhaço.' Porque é difícil. Leva tempo. Não é igual a você pegar um texto de uma peça boa, com um diretor que lhe guie. É mais difícil você chegar a ter sucesso na carreira de palhaço. Mas, se você não quer, porque é difícil, e você não quer, de uma maneira ou de outra, continuar, você vai assistir aos grandes palhaços, vai gostar. E depois tem muita gente que vê que nunca vai ser palhaça, porque não quer, porque é música, ou atriz dramática, mas ele quer fazer oficina de palhaço, porque pessoalmente ajuda no crescimento pessoal. Então, tem muita gente também que é bombeiro ou que é outra coisa e nunca pensa que vai se dedicar, mas sabe que aprendendo a ser palhaço, aprende a ser livre, aprende a se conhecer. Então, está criando muita terapia, por outro lado, o palhaço está chegando a hospitais, a trabalhar com velhos, outras linhas."

**Slava Polunin:**

Como vimos anteriormente, para Slava, o clown tem três bases: a **poesia**, a **filosofia** e a **crítica social**.[281]

Slava não concorda com o conceito de workshop. Para ele, apenas uma coisa é possível: encontrar pessoas. Dar a possibilidade de quem se interessa pelo trabalho dele, encontrá-lo e viver com ele. Teve sua própria escola, na Rússia. Nunca ensinou nenhum método. Afirma que o importante, para ele, é libertar a pessoa do seu próprio sistema. [282]

Com o tempo, aprendeu que o mínimo de movimento dá o máximo de sentido, e não o contrário.

---

[281] Conforme me afirmou Gabriela Diamant, em nosso encontro. Ela iniciou-se como clown no LUME, depois estudou com Phillipe Gaulier, com Pierre Byland e fez um workshop com Slava –que não costuma trabalhar com workshops-, no festival de Edinburg, na Escócia, em 24/09/1996. Fui até Gabriela, para que me falasse um pouco a respeito desse contato com Slava.

[282] Slava Polunin, The rules of happiness. London, *Total theatre*. v. 8, nº 4, winter 1996/97, p. 4.

Não é possível ensinar alguém a ser clown, mas é possível descobrir alguns métodos de atuação clownesca. "O clown é um filosofo, mas a filosofia é uma atitude para com a vida, eu não posso 'ensinar' minha atitude para com a vida." Slava diz que pode trabalhar com o estudante por um mínimo de 2 anos, mas isso não significa que lhe ensinaria qualquer coisa. As pessoas aprendem elas mesmas, se são ativas e captam tudo rapidamente. Conta de um aluno considerado por ele como ativo, que durante dois anos chegou a ele cada dia com uma máscara diferente e ouvia de Slava: "Não funciona." Após esse tempo, de repente, descobriu "seu caráter".[283]

**Como Slava tornou-se clown?** Para quebrarmos, definitivamente, qualquer regra a respeito de como se tornar clown, um dos maiores clowns do mundo contemporâneo iniciou sua formação passando cinco anos em bibliotecas, "da manhã até a noite, **lendo** tudo que pudesse encontrar sobre a arte clownesca." Depois, começou a assistir a filmes, "para observar todos os cômicos do mundo e absorver toda essa informação, sem saber como isso ia sair. Mas meu caminho era muito longo. Levou quinze anos."[284]

Segundo Gabriela Diamant, Slava, clown que vem da escola russa, que viveu esse processo das lutas políticas, traz o clown como uma chave de libertação. Um clown extremamente trágico, que, em *SnowShow*, brinca com a solidão, a morte, o amor. O espetáculo tem uma cena na qual "ele está puxando uma corda, que nunca acaba. Só tem ele puxando e ninguém sabe o que que é essa corda, daí ele puxa, puxa, puxa olhando para o público, puxa, e nunca acaba e ele olha, e ele também começa a se surpreender que nunca acaba. Daí vem, vem, vem, vem, aí no final, quando chega, e é uma forca, para se enforcar. Porque o espetáculo inteiro ele fala sobre solidão, sobre o melancólico da vida, sobre o quanto é poético e ao mesmo tempo melancólico o luar, ou o romantismo que existe no amor, em você amar alguém, um parceiro, e ao mesmo tempo você estar só. Tem uma cena maravilhosa, de uma flechada, que ele é flechado, que a gente pode ter várias leituras. Ele é flechado pelo amor, ou é flechado por um cupido. Tem uma cena que ele dança com uma flecha no peito, ele anda pelas cadeiras da platéia e... Então, ele é extremamente trágico, mas ao mesmo tempo, é esse o ponto, que é um **trágico libertador**."

Libertador, segundo ela, porque nos leva a transcender nossa própria tragédia, libertarmo-nos dela e buscarmos a felicidade. "O clown traz esse poder em si." São os

---

[283] Ibid., pp. 4-5.
[284] Ibid., p. 5.

clowns "que conseguem fazer essa tradução, de ter a visão do que é o clown, qual é o poder que o clown tem e que conseguem ter essa dimensão de que o clown é livre, quem não é livre somos nós, mas os nossos clowns são livres E, através deles, a gente pode mostrar onde que mora a liberdade para as pessoas que não estão enxergando, é através do clown, é um grande poder. Quando a gente consegue enxergar isso, então, a gente sai do pequenininho e da gagzinha cômica e vai para um outro universo, um universo extremamente poderoso."

O Slava, continua Grabriela, de alguma maneira, consegue traduzir, ele traz todos em si, ele tem uma busca intensa e profunda, física, corporal, de trabalho, ele tem uma busca intensa no sentido do clown político, ele tem uma vivência enorme na Rússia, que ele viveu quase a vida inteira dele usando, trabalhando como clown no sentido de denunciar a agressão, denunciar...Tinha um grupo que fazia grandes performances políticas, revolucionárias, como clowns na Rússia, contra o regime.

Para Slava,[285] o clown é uma figura extremamente poderosa. Ele carregaria um paradoxo: pode falar tudo que quiser, porque tudo que ele falar seria visto como uma criança falando. Porque a criança é livre pra dizer. O clown, quando ele diz alguma coisa, é como se estivesse brincando, mas não está. Tudo que o clown diz é como se fosse uma brincadeira e não é uma brincadeira. Esse paradoxo impede que ele seja pego pelos poderes. Portanto, diz Gabriela, "ele pode dizer os maiores absurdos, ele pode denunciar, confrontar-se diretamente com qualquer coisa, denunciar o que quiser, que vai parecer tudo uma grande brincadeira." Slava dizia que o governo, as autoridades, não podem chegar e prender um clown. "Ele tem uma força que, se ele está sendo absolutamente verdadeiro ali, ele faz uma crítica, ele traduz a crítica para o universo dele, então não tem quem consiga fisgar ele." Lembramo-nos aqui de quando entrevistávamos Pérola Ribeiro, em um pequeno centro comercial de Campinas e um "segurança" nos abordou, dizendo que Pérola não poderia ficar sentada com os pés sobre o banco. Quando ele saiu -continuando sua perseguição às terríveis ameaças à ordem pública-, Pérola me disse que, se ela estivesse vestida de palhaça, ele não teria coragem de chegar ali e falar aquilo. Porque o palhaço trabalha com o que ela chamou de "alegria criadora", que cria uma espécie de sintonia com o ambiente e com as pessoas, interferindo nelas de modo que podem tornar-se, por exemplo, ali, naquele momento, alguém muito íntimo dele, sendo capaz até de lhe fazer

[285] Ainda trabalhando a partir das anotações que Gabriela Diamant fez do workshop com Slava.

confidências. Para o palhaço é permitido coisas que não costumam ser permitidas às pessoas. Caso o segurança, mesmo assim, falasse para a palhaça o que falou para Pérola, "se ele fizesse isso, coitado, o clown ia usar isso."

Os clowns, continua Gabriela, "não te obrigam a nada, eles te levam junto. O *SnowShow*, por exemplo, o trabalho que ele faz, ele denuncia a dor, a solidão, e de repente tem momentos de extrema alegria, como quando ele enche umas bolas enormes assim, do tamanho dessa sala, coloridas. Que ele empurra e o público, quer dizer, então, depois de todo esse processo trágico, tragi-cômico que a gente vive, o que que ele faz? Ele transcende, ele manda para o público bolas enormes, coloridas, para o público, e leves.... São bolas enormes e leves que o público brinca, começa a brincar e ele integra no espetáculo. Que na Inglaterra os teatros são enormes como o teatro municipal [de São Paulo], então, de repente, o teatro inteiro junto numa brincadeira de bolas coloridas enormes. Então, você sai de lá, você viveu todo esse processo, mas no final você sai brincando, leve.

Salientamos aqui dois aspectos apontados por Slava, em seu workshop[286], ambos tratando do devir e da metamorfose:

1. Observar a **criança**, vendo como ela **transforma um objeto em outro**, com a imaginação. O clown deve ser criança, mas não infantil, não bobo. O clown leva a sério todas as fantasias, um problema é um problema, um jogo é um jogo, uma dor é uma dor. Empenhar esforço real e verdadeiro diante das dificuldades.

2. O clown **não se interessa pelo que foi ou o que é, mas por como serão as coisas, como elas podem se transformar**. Por exemplo, um objeto deve ter outros significados além do de costume. O clown descobre, imagina e fantasia.

O objeto é muito importante para clown, é o seu mundo, onde ele constrói e se apóia.

Outra questão interessante apontada por Slava é que o clown deve sempre ser menos inteligente que o público, mais estúpido do que quem o assiste. Assim, o público sempre terá a sensação de saber as respostas e terá vontade de ajudar e ensinar o clown a chegar na solução dos problemas. Trata-se nesse caso, também do amor do público pelo clown.

O clown é quem abre os olhos do público para o sentimento, para a criança de cada um e para o novo.

---

[286] Conforme anotações de Gabriela.

Barbara Firla -uma atriz de Genebra, com quem encontrei-me em fevereiro de 2002, para conversarmos a respeito de suas experiências recentes com o clown-, comentou um único espetáculo de clown: *Snowshow*. Ele pode se permitir tudo, disse Barbara. "Slava nos dá uma morte em cena. (...) Ele cai no público... Ninguém deve fazer isso; isso é *kitsch*, mas ele... Tudo o que ele faz é genial! Porque **ele acredita naquilo**. Isso. Porque o clown acredita que vai morrer. Então, ele o faz. Não é mais complicado do que isso. Então ele vai lá com toda a sua ingenuidade, toda sua força... É extraordinário! E, depois, há muitos gestos bem pequenos, coisas bem pequenas, mas que são feitas com uma energia... Isso vai até o fim." *Snow Show* fala da solidão também, do clown. "Como o clown é diferente e, muitas vezes, muito só..." Fala das diferenças.

Segundo ela, Slava "tem realmente todo o clown lá dentro. Tudo o que faz o próprio do clown, tudo o que é tocante no clown..." Ele **alia toda a fragilidade e toda a força do clown.**

**Tortell Poltrona**:

Mencionamos Tortell Poltrona vários vezes neste texto. Assistimos a seu espetáculo em São Paulo, no evento *Anjos do Picadeiro*, em 1998, na noite em que substituiu Nani Colombaioni, que adoecera. Tortell inicia o espetáculo prendendo o público com um cordão de isolamento. Para nós, foi ainda mais inesquecível por ter sido em nossa boca que o cordão de isolamento concluiu o seu percurso naquela noite. Regina de Oliveira nos contou a respeito da primeira vez que assistiu ao Tortell Poltrona, no *Anjos do Picadeiro 2*, em São José do Rio Preto. "Ele –uma pessoa extremamente cheia de energia- entrando pelo público, umas duas mil e quinhentas pessoas no ginásio que foi adaptado para acontecer o evento, amarrando as pessoas. Nunca tinha visto um espetáculo que misturasse tantas coisas, o que ele provocava. Claro que eu assisti outros, outros tipos, mas me provocava emoção de ternura, de medo, a bomba que vai estourar... Aquilo tudo, toda aquela novidade... E quando o espetáculo terminou, a sensação que eu tive era que tanta energia que ele jogou e trocou naquilo ali tudo que as pessoas não se agüentavam. Terminou o espetáculo, saiu todo mundo correndo, se abraçava, fazia ciranda, ficou dançando um tempão. Então, era tudo como se não coubesse em cada pessoa, tinha que ser mais. Todo mundo dançava, cantava, foi muito emocionante."

Tortell surpreende, aliando o clássico e o moderno. O modo como ele trabalha com uma bomba em cena, colocando-a na mão de uma criança, a maneira como o espetáculo coloca o poder em jogo -ora nos amarrando, ora nos oferecendo o rosto para levar uma tortada. Márcio Libar e Regina de Oliveira nos contaram que Tortell Poltrona era militante de esquerda na Espanha, na época da ditadura. Ele era especialista em explosivos. Fazia bombas coloridas, bombas de tinta, que explodia, colorindo e manchando onde atingiam. A potência de guerrilha do clown é ativada empiricamente por Tortell. Traz para o seu número de palhaço essa técnica, essa relação. Por outro lado, Tortell fundou, em 1993, os *Palhaços sem Fronteiras,* que viajam para os locais de conflito, de guerra. A bomba remete também a esse contexto.

Jaume Mateu Bullich nasceu em Barcelona, em 1955. Mais de dez anos antes de fundar os *Palhaços sem Fronteira*, fundara o *Circ Cric*. Em 1997, criou o *Centre de Recerca de les Artes del Circ (CRAC)*, um projeto envolvendo criação e exibição de espetáculos, uma escola circense, a divulgação de artes circenses para escolares.

## Palhaças:

Existe todo um campo de pesquisa com palhaço que consiste no devir-palhaça de mulheres. Campo quase que sem uma tradição, apesar de encontrarmos, por exemplo, uma palhaça maravilhosa como Gelsomina[287] no filme *La Strada*, de Federico Fellini -que propiciou a Giulietta Masina o prêmio de interpretação feminina no festival de Cannes- abordando uma temática de relacionamento humano. No entanto, no circo, o papel da atuação feminina enquanto palhaça foi pouquíssimo desenvolvido e, quando o foi, costumava tratar-se de mulheres casadas com clowns, ou filhas de clowns. O parentesco com o diretor ou o clown muitas vezes foi responsável por sua entrada no picadeiro. Além disso, as mulheres costumavam trabalhar vestidas de homem, como Yvette Spessardi, do Trio Léonard.

Antes de abordarmos alguns trabalhos de palhaças brasileiras, mencionaremos, superficialmente, certas mulheres clown atuando em alguns outros países, além de uma breve incursão histórica. Não é nosso objetivo fazer um levantamento histórico a respeito do tema, nem um inventário de atrizes que atuaram como clown no Brasil ou fora dele.

Rémy nos conta que, quando Jean Cairoli foi atuar como clown, precisando de um parceiro para ser seu augusto, "encontrou-o na própria mulher, com quem formou um dos casais de clowns músicos mais esquisitos daquele tempo, sob o nome de Messina e Catastrophe."[288] Cairoli, nascido em 1879, trabalhava como malabarista no circo *Pinder*, quando o diretor o constrangeu a suceder o clown Orlando Averino, recentemente falecido. Trabalhou inicialmente com a mulher e depois criou um trio com seu filho e com Arturo Saraiva Mendes D'Abreu, o clown Porto, de origem portuguesa.[289] Quando Porto deixou o trio para trabalhar com o clown Alex, foi substituido por outro filho de Cairoli. Jean Cairoli preocupava-se com a inovação na arte clownesca, tendo trazido da Inglaterra e apresentado no circo *Medrano*, em 1937, uma nova forma de esquetes: os *blacks*. Tratava-se, segundo

[287] Fellini, em *Fellini por Fellini*, p. 111, diz que em seus filmes, Gelsomina e Cabiria -duas augustas-, não são mulheres, mas seres assexuados. E que o único grande clown feminino lembrado é Miss Lulu. Afirma que o clown não tem sexo.

[288] Tristan Rémy, *Les clowns*, p. 282.

[289] Rémy afirma que o fim prematuro de Porto -em 1941, aos 50 anos-, que era "o mais espontâneo, o mais incansável dos comediantes, deixa uma vaga que seus sucessores não querem disputar." Porto não era propriamente um inovador, no sentido de criar novas entradas, mas no modo de representar o repertório clownesco.

Rémy, de pequenas cenas de ritmo rápido, cuja atmosfera era criada com a ajuda de muitos acessórios ou de um cenário apropriado, com personagens exageradamente realistas. Cada ação era separada da seguinte por uma interrupção de luz – daí o nome de *black*- durante a qual o cenário era mudado em segundos. Foi uma tentativa de trazer para o circo certos efeitos do cinema, que não teve continuidade pelo pouco entusiasmo mostrado pelo público.[290] (Interessante observar que mesmo quando fala de mulher-clown, Rémy acaba falando mais de homens, pois faltavam-lhe elementos.)

Voltando às mulheres, Annie Fratellini, da tradicional família Fratellini, formou uma dupla com Pierre Etaix, seu marido, que se tornou clown para atuar com ela, que atuava como augusto. Posteriormente formou uma dupla feminina, com sua filha. Annie era neta de Paul Fratellini, do lendário trio, tinha 7 anos de idade quando ele morreu, em junho de 1940.[291] Annie faleceu em junho de 1997.[292]

Para Annie Fratellini, o clown é assexuado e a *clownesse* –imortalizada por Toulouse-Lautrec, era um personagem, que trabalhava só, dançarina ou amazona, cujo rosto não estava maquiado de branco.[293] Não era um clown. Era claramente uma mulher, diz ela. Por outro lado, ser clown era apanágio dos homens. As mulheres, no circo, eram trapezistas, acrobatas ou amazonas. Não pensavam em ser clown. Não existe sequer o feminino da palavra clown, personagem assexuado. Victor, seu pai, não acreditava que ela pudesse ser clown. Foi Pierre Etaix quem, sem preconceitos, quebrou essa barreira.

Annie Fratellini usava uma túnica coberta com um casaco, que escondia suas formas. Para ela, o clown é assexuado.[294]

Ela conta que certa vez uma equipe de televisão americana veio filmar Annie Fratellini, augusto mulher! O diretor, vendo Valérie, sua filha, em *"clownesse"*, no trapézio, quis saber quem era e quando Annie disse que era sua filha, ele perguntou se elas não trabalhavam juntas. Quis saber por que não e ela disse que duas mulheres juntas como clown não era possível. A entrevista terminou com um "por que não? " Foi assim que ela e sua filha criaram um duo de clown e augusto inéditos. Sua filha tornou-se o clown branco de sua mãe augusta.

Tristan Rémy tem um pequeno capítulo em seu livro chamado *As mulheres clown e*

---

[290] Ibid., pp. 295-297.
[291] Annie Fratellini, op. cit., p. 11.
[292] Conforme Pierre Robert Levy, *Les Fratellini: trois clowns légendaires.*
[293] Annie Fratellini, *Destin de clown,* p. 168.
[294] Ibid., p. 164.

*as mulheres augusto,* onde afirma que a *clownesse* é um dos elementos mais graciosos de um espetáculo de circo (...) mas sempre foi uma exceção." [295]

Nos primeiros circos ingleses "mulheres trabalharam como bufões, vestidas de arlequins com peruca e trocando *lazzis* com os mestres de cerimônia. Lulu Crastor, filha de Joé Cashmore, clown muito conhecido na Inglaterra, é considerada como a primeira mulher clown que merece ser assim chamada nos países d'além Mancha."[296]

Na Alemanha, conforme Rémy, a mulher clown por excelência foi Lonny Olchansky, filha de William Olchansky, saltador notável, adestrador de gatos, trabalhando simultaneamente com ratos. Lonny fazia com ele "um número de *clownesse* cômica, especializada, ela também, em acrobacias e saltos mortais. Ela foi, diz Henry Thétard, uma das verdadeiras *clownesses* que existiram."[297]

Na França, "com Eva e seu augusto Flappi, com os Gerbolas, clowns e *clownesse* que se encontravam no grande circo russo *Beketow*, estabelecido no *Nouveau Cirque* na sua reabertura em 1 de setembro de 1905, a única mulher clown da qual se pode falar um pouco foi a senhora Atoff de Consoli, a Miss Loulou." [298]

Ela formava com seu marido, Atoff de Consoli, vulgo Atoff, um casal clownesco que obteve sucesso, no final dos anos 1920, início dos anos 30. Os cômicos de circo eram numerosos nessa época, portanto, não era fácil se destacar. Inicialmente foram beneficiados pela curiosidade, que logo se transformou em sucesso. Quando a dupla ficou famosa, Atoff já terminara sua carreira de cômico.

Atoff fugiu com um circo, onde iniciou-se nas artes circenses. Foi um clown razoável, tendo sido parceiro de Piérantoni, em seu declínio. Conheceu J.-M. Cairoli em início de carreira, na Itália. Eles associaram-se e sua colaboração valeu a Atoff ser aceito por Pippo Pucci que estava entre os clowns renomados. Atoff encontrou uma dupla distinta em Chocolat filho, em 1926, no *Cirque d'Hiver*.

Segundo Rémy, ele conheceu os últimos momentos de uma celebridade tardia com

---

[295] Tristan Rémy, *op.cit.*, p. 440.
No site do *clownplanet* consta a informação, sem entretanto indicar a fonte, de que a primeira mulher clown do circo norte-americano de quem se tem notícia foi Amelia Butler, que representava uma clown mulher em 1858, em turnê com o show *Nixon's Great American Circus and Kemp's Mammoth English Circus*. Decidimos não mencionar algumas outras informações a respeito de mulheres atuando como palhaças, por não indicarem a fonte.
[296] Ibid., p. 442.
[297] Ibid.
[298] Ibid.

sua mulher Miss Loulou, que era aramista. Ela guardava de seu métier de funâmbula, a elegância e a distinção. "Tudo nela lembrava medida e harmonia."[299] Atoff "contrastava por sua silhueta descarnada, de uma magreza de contorcionista." Usava chapéu coco, fumava um enorme cigarro, usava um anel dourado, uma gigantesca flor na lapela, uma bengala quebrada e estava "constantemente ocupado em recolocar no lugar punhos que teriam podido servir-lhe de espartilho."[300] (É curioso observarmos como vários clowns exploram essas manias, pequenas obsessões: Pepe Nuñez sempre refaz os vincos da calça, Teotônio sempre mede e torna a medir as distâncias entre os objetos, ou os ângulos corretos de alguns objetos no cenário de *La Scarpetta,* Xuxu sempre refazendo o seu topete, com a ponta do dedo...) Assim preparado, *dandy de polainas* e orgulhoso de sua condição, depois da moda lançada por Little Walter, Atoff de Consoli servia de cavalheiro à Miss Loulou, esplêndida, a perna curvada sob sua calça curta, o peito sustentado sob sua roupa azul e ouro, com gola *à la Claudine* e usando o pequeno chapéu pontudo sobre os cabelos louros cacheados. Sem esforços aparentes, Miss Loulou conduzia seu parceiro no caminho da fantasia.

Depois de uma estação honorável no *Cirque d'Hiver,* na qual deixaram saudades nos amantes de clowns agradáveis e sem pretensão, eles se retiraram em Montfermeil, onde tornaram-se donos de uma mercearia.

O trio Léonard comportava, como segundo augusto, uma mulher, Yvette Spessardi. Ninguém que não a conhecesse seria capaz de percebê-la sob as vestimentas de excêntrico cômico, no trio de clowns do circo *Pinder*. Tristan Rémy[301] afirma que se admira mulheres-clown, que são toda graça e leveza, mas os espectadores ignoram as mulheres-augusto que, ainda mais raras, não têm nada do que faz o charme da *clownesse.*

O trio era composto, além de Yvete, por seu marido Marcel Léonard e seu cunhado, Eugène Léonard, ambos filhos e netos de clowns. Marcel era co-proprietário e diretor do circo *Pinder*. Segundo Rémy, fazia um clown jovial, na tradição do clown bonachão. Eugène Léonard, um tipo de augusto fleumático, fazia o papel de primeiro cômico e Yvete Spessardi, era "um *contre-pitre* de espírito malicioso e vingativo."

A mulher não era percebida sob a maquiagem: "Os olhos escondidos sob óculos enormes, seu sorriso desaparecia sob sua careta, a sobrancelha grossa e o nariz postiço, sua

[299] Ibid., p. 443.
[300] Ibid., pp. 443-444.
[301] Ibid., p. 445.

cabeleira presa em uma cartola, despersonalizado por um fraque elegante, Yvette Spessardi convidava seus parceiros a aventuras cômicas com tato e distinção sem jamais aproximar-se do maneirismo."[302]

Yvette, apesar de palhaço, não recebia tapas. Era ela quem os dava. Era ela também quem tinha a última palavra na réplica. A base de sua originalidade, conforme Rémy, seria seu caráter leve e desenvolto, que ela conseguiu manter, evitando a farsa grosseira.

Entre ela e Marcel, o clown, Eugène Léonard, enorme farsante, era a vítima, um tanto voluntária, de seus jogos mais ou menos inocentes.

Conforme Rémy, no início da segunda guerra mundial o circo *Pinder* teve que guardar sua lona em Malakoff, seu porto seguro durante a má estação. Yvette Spessard, cansada, deixou o trio Léonard. A moda do trio estava um pouco ultrapassada. Não parece que Yvette Spessardi tenha retomado jamais seu lugar.

Marcel e Eugène continuaram por um tempo apresentando-se como dupla, em 1943-1944.

Por que as mulheres-clown e mulheres-augusto são excessões, se o exemplo de Miss Loulou e de Yvette Spessardi provam que elas representam tão bem quanto os homens na comédia clownesca?

Em *Manual mínimo do ator*, de Dario Fo, consta um tópico: *a mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa,* que aborda brevemente a presença de mulheres no cômico, em várias épocas e lugares.[303]

Em *Los Bufones,* Gazeau afirma que Henrique III, da França, foi o primeiro rei a ter uma mulher como bufão a seu serviço: Mathurine, uma católica militante. Talentosa, serviu também a Henrique IV e ao seu sucessor, Luis XIII. Encontra-se registrado, em 1622, o pagamento de 1.200 libras como salário de Mathurine. Ela passeava vestida de amazona e armada como um tipo de soldado da época. Marais foi seu sucessor.[304]

Georges Minois, em sua *História do riso e do escárnio*[305], menciona a afirmação de Eugène Dupréel, de que "a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres-palhaças, não há mulheres bufas." E referenda a afirmação, dizendo que um "rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a

---

[302] Ibid., p. 446.
[303] Dario Fo, *Manual mínimo do ator*. pp. 341-368.
[304] A. Gazeau. *Los Bufones,* p. 34.
[305] Georges Minois, *História do riso e do escárnio.* Obra um tanto panorâmica, que pretende abarcar cronologicamente dos gregos ao século XX, publicada no Brasil no ano de 2003.

mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo de sedução, o riso supre a ausência de charme. É comparável ao charme físico: aquele que ri não resiste mais."[306] Consideramos que os nossos comentários são desnecessários...

Na contemporaneidade, a pesquisa em torno de experimentações envolvendo o que seriam modos femininos de atuar como palhaça tem se ampliado. Partindo da constatação de que o repertório clássico do palhaço tem a ver com o universo masculino, várias mulheres que atuam como palhaças têm buscado uma criação de *gags* e espetáculos em torno de temáticas femininas, ou de seu universo.

Em maio de 2003, ocorreu em Andorra, o *II Festival Internacional de Pallasses – Fòrum de la comicitat* -o primeiro foi em 2001-, com a presença de *Angela de Castro* e das *Marias da Graça*, do Brasil. Esse grupo de palhaças parece ser um dos pioneiros no Brasil, enquanto um grupo formado exclusivamente por mulheres, tendo sido fundado em 1991, no Rio de Janeiro.[307] Abordam o universo feminino, satirizando a rotina da dona-de-casa, da empresária, da mulher moderna, da vaidosa.[308] *Tem areia no maiô* é um de seus espetáculos. O grupo fundou, em abril de 2003, a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça. Fazem parte dessa associação as palhaças: Vera Lucia Ribeiro, Geni Viegas e Karla Conká, integrantes do grupo desde sua fundação. Atualmente contam também com a estagiária Samantha Anciães, que participa dos espetáculos, oficinas e processos de criação. Além disso, o grupo convida atrizes palhaças para participar de oficinas, espetáculos e projetos.[309]

Estiveram em Andorra a convite da diretora artística e palhaça Pepa Plana, conforme afirmaram, representando o Brasil. O *Festival Internacional de Pallasses* teve como objetivo, segundo as Marias da Graça, "legitimar a profissão da palhaça e unir palhaças de todos os cantos do planeta para uma troca de idéias, técnicas e experiências e

---

[306] Ibid., p. 611.

[307] Fernanda Zambrotti, Cara de palhaça. *Jornal do Brasil*, 8/11/2003. [online] Além de um breve depoimento que fizeram para nosso trabalho.

[308] Ibid.

[309] Conforme relataram, em 8 de março de 2003, dia internacional da mulher, o grupo realizou o espetáculo *É só mulher*, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde se apresentaram artistas mulheres de circo, teatro, dança e música. Estiveram presentes as seguintes artistas e grupos: *Abayomi*, *As Marias da Graça*, *Cabaré Volante*, Cristiana Brasil e Yeda Dantas (*Fuzarca da Lira*), Érika Retll e Daniela Fossaluza (*Grupo teatral Moitará*), Fabiana Poppius (*Valdevinos de Oliveira*), Juliana Jardim, Laura Mostafa, Melissa Teles-Lôbo (*Cia. Teatral Etc. e Tal*), Paula Preiss, Priscilla Duarte (*Teatro Diadokai*), Regina Oliveira e Shirley Britto (*Teatro de Anônimo*), Tamara Colucci Barquette (*Espaço Cultural Tocando em Você*), Vanda Jacques (*Intrépida Trupe*).

estilos de representação." Ali estiveram palhaças e humoristas do mundo inteiro, entre elas, Paz Padilla, da Espanha, Julie Goell, dos Estados Unidos, Sue Broadway, da Austrália.

Angela de Castro, morando em Londres há quase 20 anos, onde estudou clown com Francki Anderson[310], faz workshops em vários lugares do mundo e tem seu trabalho como clown bastante reconhecido. Já mencionamos anteriormente alguns aspectos da leitura de Angela de Castro a respeito do clown. O clown, diz ela, pode "comunicar-se com qualquer platéia, de qualquer idade, de qualquer nacionalidade ou background cultural."[311] Ele "pode lidar com temas clássicos, assim como com os sentimentos básicos como o amor, o ódio, a fúria, o rancor, a alegria. Quando o clown entra no período contemporâneo, ele trabalha com sentimentos modernos, urbanos, como a paranóia, a hipocondria... Eu gosto de fazer esse paralelo entre os sentimentos clássicos e modernos. Sempre me interessei pelo rejeitado, pelas pessoas inadequadas, que não se encaixam direito no contexto. Aqui, em Londres, sendo estrangeira, pude explorar isso ainda mais. O estrangeiro é como o estranho, o esquisito." O clown, para ela, "é uma persona que está dentro de você e o ator permite que venha à tona." Para descobrir essa persona, é necessário um processo de busca, de aprendizagem. Para ser clown você precisa aceitar perder, precisa reeducar-se, diz ela. Falando a respeito do papel da mulher na sociedade e da dificuldade da mulher ser aceita no universo cômico, diz que Dercy Gonçalves, por exemplo, levou muito tempo para deixar de ser discriminada, ao trabalhar como comediante. Inicialmente foi muito discriminada. Zezé Macedo se projetou como uma caricatura, a mulher feia da história, diz Angela. "Agora, há mais mulheres engraçadas que mostram que têm algo a dizer."

Além de ter trabalhado, conforme já mencionamos, em *SnowShow*, ela também escreve e dirige seus próprios espetáculos, como é o caso de *The Gift* (*O Presente*), apresentado no Brasil em 1991. A filosofia do clown, para Angela de Castro, é *Por que não?* e nesse espetáculo, o Souza, seu clown, opera com isso. Guarda um pedaço de sanduíche no sapato. "Por que não? É um lugar bom, o sapato é grande e quentinho." Nesse espetáculo, ela procurou dizer que "ser romântico é legal, não importa quem você seja." Nele, o clown está à espera de alguém para um encontro amoroso. "A espera é um exercício de clown básico, em que você tem a chance de viver várias emoções. A ansiedade, a decepção, o conformismo."

---

[310] Conforme informou Raquel Scotti Hirson, que fez oficinas com ambas.
[311] Laís Pimentel. Atriz brasileira conquista Londres como clown. *O Estado de São Paulo*, 22 de maio de 1997. [online]

Segundo Odette Aslan,[312] nos anos 1920, aconteceram polêmicas ardentes entre os que consideravam possível uma mulher trabalhar como clown e os que pensavam o contrário. Os primeiros consideravam "as quedas grotescas incompatíveis com sua imagem da feminilidade" e os segundos davam exemplos femininos famosos. Aslan menciona os trabalhos, surgidos mais tarde, de Giulietta Masina, Ariane Mnouchkine –em *Les clowns*- e Annie Fratellini. Tais atuações poderiam colocar em evidência, talvez, aspectos mais sensíveis. Ao contrário, admite-se muito bem que os clowns se disfarce de mulher, como por exemplo, Foottit em Sarah Bernhardt, em Paris, Lazarenko em amazona, na União Soviética, Little Tich em dama de corte arrogante, os Americanos em vamps, etc.[313]

Colette Cosnier-Hélard, em seu artigo *Le clown et la demoiselle*, tenta explicar porque o clown imitava a moça, a senhorita, como amazona ou bailarina, e uma senhorita não podia tornar-se clown, uma reflexão –incompleta, diz ela, sobre a inexistência de mulheres clowns, pelo menos até recentemente.[314] Inexistência não, mas raridade.

Cosnier-Hélard diz que o nome *clown* entrou na língua francesa em 1823 e não tem feminino. Questiona se a célebre *clownesse Cha-U-Kao*, do Moulin-Rouge, pintada por Toulouse-Lautrec, corresponderia "exatamente à definição de clown". Reproduz a questão de Annie Fratellini, que diz que a clownesse não é clown, não pinta o rosto, trabalha só, é uma amazona.

Foi nos anos 1970, no café-théâtre, curiosamente considerado um gênero menor, que as mulheres puderam tomar a palavra e falar de si mesmas, rir delas mesmas.[315]

Cosnier-Hélard afirma a dificuldade de se pensar em uma moça atuando como clown, quando este está ligado, na tradição clássica, a um universo de quedas, pontapés, ao baixo corporal e material, a "grosserias", ao erotismo e à sexualidade. Se o clown é o grotesco, mal vestido, obsceno, ele é o oposto do que deve ser uma moça, conforme a educação e a sociedade esperam dela, diz Cosnier-Hélard.

Marta Dvorak nos conta como no Canadá, nas últimas duas décadas do século XX, ocorreu uma explosão sem precedentes de algumas formas de divertimento teatral, sobretudo a do *stand up* cômico, também conhecido como *one-man show*. Trata-se de uma comédia que não precisa de nada, a não ser um microfone, diz Dvorak. A apresentação de

---

[312] Odette Aslan, L'acteur et le clown, In: Claudine Amiard-Chevrel, *Du cirque au théâtre*. p. 207.
[313] Ibid.
[314] Colette Cosnier-Hélard, Le clown et la demoiselle, In: *Nicole Vigorouroux-Frey, Le clown: rire et/ou dérision?*, p. 67.
[315] Ibid., p. 68.

Mafalda, no Cabaré do Semente, em dezembro de 2003, descrita adiante, parece um pouco com esse formato. Andréa, no entanto, usa nariz e se utilizou claramente do jogo do clown. Conforme nos informou Naomi Silman, Sue Morrison, no início de sua carreira, no Canadá, trabalhava no grupo de cômicos *Second City* –que atuava com esse gênero *stand up* e com improvisação cômica.

Analisando o trabalho de Sandra Shamas, Dvorak diz que ela mesma escreve seus textos e produz seus espetáculos. Seus "monólogos" tratam do corpo, de absorventes higiênicos, preservativos, exames ginecológicos, peças íntimas masculinas etc, questionando os papéis sociais masculino e feminino, a imagem socialmente construída de homens e mulheres.[316] Em outro espetáculo, ela referiu-se ao funeral de seu pai. Trata-se de um humor que salienta aspectos grotescos, que trabalha com o baixo corporal.

Uma artista com um trabalho consagrado, que mistura linguagens, incluindo o clown, é Nola Rae, da Inglaterra. A partir da década de 1990, tem sido procurada como diretora de espetáculos de clown.

Gardi Hutter, da Suíça alemã, é uma clown mulher cujo trabalho é bastante reconhecido. Ela apareceu, como clown, no parlamento nacional, durante as comemorações da 700ª Festa Nacional Suíça. Para Gardi Hutter, um clown pode romper tabus como ninguém, pode rir frente à morte, na condição de fazer rir. Seu espetáculo mais recente apresenta uma mulher que vive seu lado obscuro, sua raiva, sua agressividade, sua avidez. E também sua ternura e fragilidade. Estudou clown na Itália, com vários mestres, entre eles Nani Colombaioni.

Na Espanha temos, por exemplo, o grupo de palhaças *Papillon's Clown*, constituído por Merche Ochoa, Mar Ortega, Diana Cuadras, Maribel Silvent e Adriana Aguilar. Em seu espetáculo *Bater Flay*, tudo se passa com as cinco mulheres em um lavabo. A direção é de Merche Ochoa, que dirigiu também Caroline Dream no espetáculo *Just say yes!*

O trio *Los excentricos* conta com uma integrante, Marceline Kahn -que estudou na escola de Annie Fratellini, na França e, conforme a crítica de Alex Navarro, do site *clownplanet*, é uma excelente palhaça- compõe o grupo junto com Josep Ventura (Sylvestre) e Didier Armbruster (Zaza).

No ano de 2003, Sue Broadway e Fleur Evans, da Austrália, juntas com as *WOW*

---

[316] Marta Dvorak, *Le "stand up" comique canadien*, In: *Nicole Vigorouroux-Frey, Le clown: rire et/ou dérision?*, p. 96.

*Women's Circus,* estrearam o espetáculo *The Baggage Carousel,* dirigido por Therese Collie.

Um encontro improvável ocorre no espetáculo *Pianiste et clown de concert*. Trata-se de Rosine Guinet, aliás Madame Françoise, da companhia *Nouveaux Nez,* que contracena com a pianista concertista Rebecca Chaillot. Dirigido pelo clown Nikolaus Maria-Holz. Todo um jogo é estabelecido entre o clown, o piano, músicas clássicas e a concertista. E o público, evidentemente.

Catherine Germain – que atua no espetáculo solo *Sixième Jour,* escrito e dirigido por François Cervantès, a propósito do tema da Gênese- diz que o clown para ela "é um estado selvagem unicamente guiado pelo desejo de existir."[317] Pina Blankevoort e Hélène Ventura, conforme Catherine Bédarida, são outras das profissionais que tem contribuído para a renovação da arte clownesca.[318]

No Brasil, temos vários trabalhos, além dos já mencionados, não apenas neste capítulo. Luiz Carlos Vasconcelos comentou a respeito da palhaça de Yeda Dantas. O trabalho de Beatriz Sayad e Alessandra Fernandez já foi mencionado por nós, quando abordamos o Teatro Sunil. Fronha, a palhaça de Antônia Vilarinho, de Brasília, foi outra palhaça mencionada e que não tivemos a oportunidade de assistir. Ela integra um grupo de palhaças chamado *Cara de Anjo.*[319] Iniciou-se como palhaça em Salvador, com o *Lume*, trabalhou com Ricardo Puccetti e atualmente está sendo dirigida por Adelvane Néia.

Adelvane Néia, a palhaça Margarida, tem um trabalho de mais de uma década de pesquisa, do qual resultou seu primeiro espetáculo solo, dirigido por Naomi Silman: *A-MA-LA*, abordando aspectos do universo feminino. Como não amá-la? pensava eu, após cada apresentação que assistia.

Acompanhamos o trabalho de Adelvane como palhaça desde seus inícios em Campinas, em 1989. A Margarida do espetáculo *Mixórdia em marcha-a-ré menor* -dirigido por Ricardo Puccetti-, que falava, falava, falava, com seu incrível talento para improvisar verbalmente. Adelvane disse-nos que foi perceber essa sua facilidade recentemente. Depois desse espetáculo, ela continuou suas pesquisas. Lembro-me de vê-la na sala verde do *Lume*

---

[317] Catherina Bédarida. Le rire en liberté des nouveaux clowns. *Le Monde,* 25 de dezembro de 2003. Cultura. [online]

[318] Ibid. A jornalista informa ainda que no final de 2003, no *Parc de La Villette,* em Paris, ocorreria um primeiro encontro dedicado às "novas figuras do clown".

[319] Conhecemos Antônia dias antes desta tese ter sido defendida, em fevereiro de 2004, quando esteve em Campinas para participar de um workshop oferecido por Carlos Simioni.

durante uma assessoria, buscando abrir possibilidades em seu trabalho com o clown, no sentido de criar uma palhaça que, tendo certas maneiras que costumam ser atribuídas ao clown branco –como por exemplo certo autoritarismo-, não se restringisse a isso. Margarida consegue ser ridiculamente autoritária, mas sem se deixar aprisionar por um corpo crispado, enrijecido, que não consegue ser outra coisa. Durante anos de trabalho, foram criadas nuances nos modos de existência da Margarida. Ela foi ganhando sutileza, ampliando suas dimensões femininas, entrando em devir-animal, experimentando variações loucas, mesclando aspectos os mais grotescos com os mais sublimes. Margarida, em *A-MA-LA*, passou por várias mudanças. É comum que os espetáculos de palhaços passem por mudanças, porque -além de nunca uma apresentação ser exatamente igual à outra, uma vez que sempre há um espaço para a improvisação direta com o público daquele dia-, esses trabalhos envolvem profissionais que estão em constante pesquisa. Quando entrevistamos Adelvane, em 2002, ela mudara a maquiagem da Margarida, em *A-MA-LA*, tirando o branco do rosto, deixando mais da cor da pele. Continuaram os cílios postiços e a boca preta. Tirara o nariz, permanecendo apenas de peruca –a qual, segundo nos disse, corresponderia para ela, à máscara do nariz- e parece ter procurado acentuar alguns aspectos bufonescos da Margarida.

*A-MA-LA* nos fala de muitas coisas, entre elas, do desejo de ser amada.

A atração que a mala enquanto objeto exerceu e exerce, sobre alguns espetáculos de clown, é incontestável. Ao mesmo tempo em que guarda algo, podendo estar ligada ao passado –lembremo-nos da maleta de Margarida, cheia de antigas cartas de amor- e até mesmo ao antiquado, guarda também algo que está passando, de passagem. Margarida também chega de viagem –ao menos nas primeiras versões da peça *A-MA-LA*, com sua "bagagem principal". Se a própria atriz veio de longe para pesquisar em Campinas (com o mesmo baú que constitui, no espetáculo, a bagagem principal de Margarida), a diretora do espetáculo veio de mais longe ainda. A mala evoca a busca, a viagem, o nomadismo, a idéia de passagem. Assim como pode evocar, em outros contextos, a partida, a despedida, mas sempre ligada à mobilidade.

Para o cineasta Peter Greenaway, "a maleta é uma metáfora extraordinária para o final do século XX, no qual tantas pessoas estão no caminho. Na América do Norte dificilmente se encontra alguém que ainda more no mesmo lugar onde nasceu. Supõe-se que na China há 25 mil jovens que se mudam para as maiores cidades todos os dias do ano.

E sabemos do tumulto no centro da Europa: quando o muro de Berlim caiu, as pessoas começaram a se mudar, colocando suas coisas numa maleta e viajando rumo a novos lugares. Estamos falando de um mundo em movimento."[320]

Margarida, com seu sonho do casamento, sua solidão, sua loucura, seu jeito que traz algo de arcaico, seu modo de falar, definido por ela mesma como uma "voz impostada, com um vocabulário em desuso, bem formal", seu universo doméstico do vestidinho antigo, do espanador de pó, do rádio... *Quem quer carinho?* disse ela pateticamente para o público, em novembro de 2002, com seu "gatinho" boá branco. Como não amá-la?

Adelvane trabalha, há vários anos, com iniciação de clowns e com cursos que dão continuidade a tal processo. Tem experimentado, mais recentemente, dirigir espetáculos com palhaças.

Existem mulheres cujos palhaços usam terno como o Sousa, de Angela de Castro e Aristo, o galanteador palhaço de Pérola Ribeiro, que usa também muitas gravatas e tem os olhos ocultos por um chapéu. Já sua palhaça Dorotéia, mais recente, apresentou-se em 31 de agosto de 2003, no espetáculo *Véspera*[321], dirigido por Adelvane Néia, vestindo um maiô. Chegará a ganhar um rabo feito de sacos plásticos, esse estranho bicho, no qual encontramos tanta familiaridade, que escapa para a rua. Forca-rabo, dependendo do ângulo, uma ou outro, adereço ou aplique. Fugir, escapar... do que nos prende aos padrões, aos modelos femininos, às regras... *Véspera* produz um diálogo instigante em cena, com um vídeo[322], através do qual ela encontra, inclusive, como dissemos, passagens para fora.

Em 26 de maio de 2002, houve a 2ª *tarde de clowns no Lume*, com os artistas que faziam assessoria de clown com Ricardo e convidados. Era uma linda tarde de outono, com sua luz especial. O quintal do *Lume* tomado por pessoas que vieram assistir aos clowns, amigos, estranhos, parentes. *"Não bata no meu filho!"*, disse a mãe do Guga, um dos palhaços, para Mafalda, que imediatamente –incrível como o tempo de resposta dessa palhaça, cujos aspectos do clown branco ressaltam, foi rápido- respondeu: *"Ele não é seu filho. Isso é teatro, minha senhora!!!"*

Não era um espetáculo, eram cenas, umas improvisadas, outras não, de trabalhos em processo. Na assessoria com os clowns, Ricardo não atua como diretor, mas como

---

[320] Entrevista do cinema Peter Greenaway, a Evelyn Schuler e Thomas H. Lehmann. Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway. *Revista Sexta Feira*, Ed. Hedra, v. 4, p. 28.
[321] Estreou em 29 de agosto de 2003, no Lume.
[322] Produzido por Júlia Zakia Orlandi, Hélio Villela Nunes e Guilherme Martins.

orientador de pesquisa. Isso significa, entre outras coisas, que ele não resolve os problemas para o artista. Se aquele número tem um problema, ele não criará um meio de escondê-lo ou de resolvê-lo do seu modo. Deixará que o artista pesquise a solução, orientando-o, mas sem resolver os problemas por ele. Faz parte do aprendizado, que o artista aprenda a resolver as situações com a lógica do seu palhaço. Nessa postura, quem cria suas atuações não é um diretor ou um autor, mas o próprio palhaço. Como, na concepção de Ricardo, é fundamental a lógica do clown, que ele não faça coisas gratuitamente, mas dentro de sua lógica, de seu modo de agir, sentir, pensar, o papel do ator que faz o palhaço é fundamental na pesquisa. Ele investiga a construção dessa lógica. Não é o orientador quem dirá como as coisas devem acontecer. Ricardo apenas orienta as pesquisas. Por isso, as apresentações mostravam também algumas das dificuldades de cada ator, ou cena. Os problemas aparecem e a idéia é justamente que apareçam, para que possam ser trabalhados no contato com o público. Esta é uma visão um pouco distante do que se costuma encontrar, admitindo a presença das dificuldades, a possibilidade de expô-las a um público que, neste caso específico, era composto em grande parte por convidados, sabendo tratar-se de um trabalho em processo. Postura que é facilitada também pelas próprias condições do *Lume*, enquanto núcleo de pesquisas teatrais, que dispõe de tempo, de condições para não precisar correr atrás de um produto que precisa ser vendido para garantir a sobrevivência material imediata do ator. Tais condições são fundamentais para a realização de qualquer pesquisa no âmbito da universidade, não apenas na área das artes.

O grupo tinha sete componentes, sendo apenas dois palhaços: o de Ivens Cacilhas e o de Hugo Cacilhas, o Guga. O primeiro, um pouco mais próximo, pelas roupas e pelo tipo de repertório, do que tem se convencionado chamar de clássico, esteve às voltas com uma cadeira, que teimava em se enroscar no seu corpo. Ivens conseguiu grande interação com o público. Guga, já com outro tipo de repertório e de figurino, um pouco surreal, falava coisas sem nexo, como alguém que entrou no lugar errado.

As outras eram mulheres: Érika apresentava um número no qual montava toda uma casa em miniatura e depois chamava alguém da platéia para jogar baralho –com cartas também em miniatura- com ela. Atuava o tempo todo jogando cartas com essa pessoa do público, que fazia, então, a cena com ela. Mas jogava um jogo sem combinar previamente as regras, de modo que o espectador-jogador não sabia que jogo estava jogando. Cada vez que o jogador parecia entender a regra do jogo, Érika mudava as regras. Ela ia sempre

mudando as regras, de modo a ser ela, a palhaça, quem sempre ganharia o jogo. Sonho autista? Desejo de déspota? Quem não sonha em deter as regras do jogo, em manipulá-las conforme queira? A criança pequena, que quer ser rei em seu pequeno mundo? O adulto que não sabe negociar as regras com o outro? A jovem da platéia que atuou com Érika, talvez pelo total constrangimento da situação de ter se tornado *partner* de um clown quando teria pretendido ser público, permaneceu durante todo o jogo, sem conseguir tomar uma iniciativa, virar o jogo, questionar as regras. Ela apenas tentava seguir o que Érika propunha. Não era preciso dizer nada. Essa brincadeira, tão tola e inocente, dizia muito.

Havia um número da Cláudia Funchal manipulando uma cobra. Ela dançava com a cobra, que resistia em obedecê-la. Era um número muito simples, com certa picardia e muito engraçado, a palhaça como uma dançarina de barriguinha flácida à mostra, com uma cobra rebelde, insistindo em fazer seu número.

Marília Ennes, que trabalha também com acrobacia aérea, apresentou um número com seus contorcionismos às avessas, com seu corpo fino e flexível, que ia jogando com as formas, com o disforme, com o devir-minhoca, com as deformidades. Brincando de desmontar o corpo, devir-monstro, atravessar as fronteiras entre grotesco e sublime, sempre com muito humor. Disse-me, em nosso encontro que, talvez por ter um problema congênito com uma das pernas, que é torta, possui uma enorme flexibilidade e criou um número no qual brinca com as pernas, abaixada, empurrando os joelhos de modo muito esquisito, de um lado para outro. Diz que encontrou a profissão na qual sua perna se encaixa. Podemos pensar que ela também desmonta uma imagem, que aparece inicialmente como um corpo que se encaixaria nos padrões de beleza vigentes e vai fazendo toda uma outra coisa, que é torta, que vira dedo, que entorta a perna... E achando graça.

Posteriormente, ao entrevistarmos Marília, pudemos perceber que eles não trabalham com hierarquias entre os vários artistas, mas procurando ter claro as diferenças, onde "cada um é cada um, a minha comicidade é uma, a do outro é outra, tem gente que nunca vai gostar de ver o que eu faço com o corpo."

Havia um número com Joana, Lila e um boneco bebê. Sem pretender aqui analisar o que pretendiam mostrar, porque justamente cada um do público faz suas leituras, podemos pensar que pareciam brincar com um imenso tabu, ligado às ambigüidades que podem envolver nossas relações com um bebê. Podemos pensar também que tratam dos sentimentos ambivalentes, da convivência do amor e do ódio, ou ainda, podia ser apenas

um jogo, no qual começavam brincando e iam, sem se dar conta, esquartejando... Número que contém certa ambivalência que nos remeteria também ao grotesco. Provocava no público reações diversas, podendo agradar ou desagradar muito e mesmo ser considerado de mau-gosto. Além disso, fazem um outro jogo com o público que é o de nos deixar pensar que o número caminhará para um determinado aspecto e de repente nos puxam o tapete, virando o jogo.

Convidadas para apresentar-se naquela tarde foram Andréa Macera, Naomi Silman e Cláudia Zucheratto, como *As Frenéticas*, cantando e dançando.[323] Tratava-se, como quase sempre fazem os clowns, de uma bobagem, e era muito engraçado. Seios que, com seu balanço, denunciavam a ausência de silicone, outros que também denunciavam aquela ausência, devido ao seu pequeno tamanho. Essas palhaças brincavam com seus corpos, com os padrões de beleza feminina. Em uma apresentação posterior, no *Espaço Cultural Semente*, elas desenvolveram intensivamente variações em torno da loucura, que iam de manifestações sutis, de um leve fremir até um micro-ataque histérico. Cada uma delas a seu modo, Mafalda, a palhaça de Andréa, furiosíssima, com seu olhar em chamas, a de Cláudia bebendo sem parar, a de Naomi abobalhada, cada vez mais agitada.

Naquela tarde no *Lume*, Naomi apresentou também um número, com uma estrutura bastante livre, no qual entrava medindo os corpos de pessoas do público com uma trena, estabelecendo todo um jogo em torno de padrões e medidas. Até que, ao medir sua própria coxa ficava horrorizada ao ver... celulite!!!!! Tomava suas providências, plastificando suas pernas com fita adesiva transparente, tornando-se um bicho esquisito que mal conseguia se mover, no seu devir-avestruz, porém feliz por ter reduzido suas medidas em quatro centímetros.

Nessa apresentação pudemos verificar a inexistência de modelos a respeito de como é um palhaço ou uma palhaça. Havia figurinos variados, maquiagens, repertórios, tipos de humor diversos. Situações que iam do mais punk ao mais lírico, ao grotesco, provocações sutis e explícitas, temáticas variadas. Já se tratava -como afirmou Silvia Leblon no encontro

---

[323] Esse grupo foi constituído por Naomi. As cenas apresentadas foram resultado de um projeto de pesquisa de desenvolvimento com o material surgido na oficina de clown através da máscara, que realizaram com Sue Morrison, em 1999. Dentro da trajetória de pesquisa pessoal de Naomi Silman no *Lume*, ela criou esse grupo de pesquisa, com Andréa Macera -que além de ter feito oficina com Sue Morrison, participara anteriormente de um processo de iniciação com o Lume- e Cláudia Zucheratto -que é integrante do *Doutores da Alegria*, em São Paulo, além de ter feito oficina com Sue Morrison.

que tivemos, alguns dias depois dessas apresentações- de um outro momento da própria pesquisa do *Lume*.

Sílvia destacou esses aspectos do clown avançando os antigos limites, na ousadia, procurando levar sua lógica mais a fundo, o clown que incomoda. Essa mostra apontando caminhos e também oferecendo a oportunidade, para quem também estuda o clown, de "ver o que funciona, o que não funciona e criar um espaço onde os clowns possam treinar", onde possam "se sentir à vontade para também ter o seu *flop*, o seu fracasso."

Nosso encontro com Sílvia começou assim, ela se auto-entrevistando de um modo maravilhoso, falando ininterruptamente a respeito do clown e da vida. Como se nunca tivesse nem começado, nem parado de falar. A impressão de uma narrativa contínua. Seu discurso traz algo de paradoxal, constituinte do próprio palhaço, envolvendo as esferas mais profundas e as mais prosaicas, podendo aliar a leveza e o trágico, numa combinação peculiar. Sílvia atribuiu esse movimento em torno do clown, que acontece nos últimos anos, à necessidade contemporânea de leveza. Vivendo num mundo onde as pessoas estão cada vez mais estressadas e no qual "tudo é em função da satisfação do ego", "todo mundo querendo satisfazer o seu ego", o clown vem desdizer e reequilibrar isso. "É a necessidade profunda, é a realidade do ser humano que não é nada, que é perplexo diante da vida, é a nossa imperfeição, é a nossa burrice, a nossa ignorância, aquilo onde a gente falha, onde a gente não entende, é exatamente o buraco da gente... Eu acho que o clown é isso, personifica isso, a condição humana por excelência, de imperfeito, de paspalho diante da vida."

*Quem não é paspalho diante da vida? Quem não é?* pergunta Sílvia. "Só aquele que conseguiu uma bela de uma capa, uma bela de uma realização e escondeu todo o resto, conseguiu vencer, aquele que conseguiu vencer na vida, sabe-se lá com quantos safanões para chegar lá, nos outros dos lados, ou sei lá o que, ou com quanta insensibilidade ou com quanta determinação, sabe-se lá passando por cima de quantas coisas para conseguir chegar lá. E **o resto fica de boca aberta**, a ver navios. Querendo ser feliz, querendo se realizar, querendo ganhar dinheiro, querendo ter uma casa bonitinha, querendo casar, querendo ter um marido, querendo um namorado, querendo um filho e querendo ficar magro e querendo ficar bonitinho e tudo... E quem é que é tudo? Ninguém. Nem os bonitões lá; vai ver os bastidores da coisa, como é que é, quanta angústia tem por trás. Então, eu acho que o clown desnuda a condição humana. (...) Que maravilha aquele número das mulheres com os seus

peitos e a barriga mole! [diz ela, referindo-se às mulheres da apresentação do domingo.] E os peitos balançando e ela se achando, balança, ela achando graça. Aquilo é maravilhoso, aquilo bate fundo! É superficial o clown?! Pode ser também, porque ele trabalha num nível de leveza também que é muito agradável, ele torna leve as coisas, porque ele ridiculariza o drama, aquilo que é drama fica ridicularizado. Eu não tenho uma barriguinha apreciável, ai de mim! Seria uma tragédia hoje em dia, porque, se você não tem uma boa academia e um bom salão de beleza, você está ferrado e não tem grana para ter uma roupinha bonitinha para disfarçar..."

Quem é você hoje em dia, pergunta Sílvia, diante dos padrões expostos na mídia? E, no entanto, a vida é assim, diz ela. "É assim que a gente é, a gente é bicho, com todas as qualidades de bicho e todos os sentimentos de quem é mais do que bicho. A alma querendo tudo, querendo a plenitude. A expressão máxima disso hoje é o clown, para mim. É onde pode tudo, onde cabe tudo, todo o universo, todo o universo cabe dentro do clown. Porque ele não precisa ser perfeito; justamente por ele não almejar a perfeição, parece que ali engloba tudo. É do jeito que é e tem direito de ser; e almeja tudo dentro da brincadeira. É a arte por excelência."

"Você pode ser isso, pode montar tua casinha e sentar lá, com cadeirinha desse tamainho." É maravilhoso isso! Jogar baralho e a regra sou eu quem dou, diz Sílvia, referindo-se à apresentação de Érika Lenk. "É a loucura também, o louco do tarô, ele abrange muitos arquétipos, quer dizer, um arquétipo principalmente, que é esse arquétipo da loucura, eu acho. E tem a pureza dentro disso, tem a ingenuidade, tem a perplexidade, tem o ridículo e tem a loucura. É aí que eu acho que ele extrapola, quando ele pega na loucura." Gaulier, segundo Sílvia, dizia que a diferença entre o clown e o louco é que o clown olha para o público.

Várias mulheres ressaltaram o aspecto libertador do clown, do palhaço, de várias maneiras. Cíntia, a doutoranda em filosofia, diz ter se libertado da máscara da inteligente. Com o clown, podia não entender, não saber, ficar de boca aberta, de queixo caído. Bárbara Firla disse que com o clown libertou-se da necessidade de fazer o público rir, que era uma prisão para ela, enquanto comediante. Érika Lenk comentou a respeito da vizinhança do clown com a incerteza, vizinhança que é muito libertadora.

Sílvia tem uma palhaça chamada Spirulina, que surgiu com o trabalho com o *Lume* e uma outra chamada Spathodea, criada a partir do trabalho do clown através da máscara

que Silvia fez com Sue Morrison. Naomi dirigiu um espetáculo solo de Sílvia, criado a partir desse trabalho.

Sílvia é de família de artistas, seu pai tendo sido um dos pioneiros no trabalho com rádio no Brasil. Trabalhou com televisão, foi humorista. Morreu prematuramente, quando ela tinha nove anos. Sua madrasta, Alcinda de Toledo –quem a criou, uma vez que sua mãe morreu quando ela nasceu- foi rádio atriz.

Com 9 anos, Silvia estreou como atriz, em uma peça de Maria Clara Machado. Diz que hoje, ao trabalhar com o clown, faz com a mesma emoção daquela menina, com a mesma paixão da menina que construía o seu nariz de papelão, a sua roupa. "O clown me devolveu isso, porque eu construo o meu clown, o sapato dele é o sapato que eu escolho, a roupa dele é a roupa que eu escolho, então ele me devolveu essa coisa primeira que é você fazer a sua própria obra. Você construir o cenário, para mim é a mesma coisa, é o mesmo artesanato e é isso que é a minha paixão." Fez televisão, profissionalizou-se. Era uma grande fantasia aquilo, diz ela. Tinha quem a maquiasse, vestisse. Mas o prazer de fazer com as próprias mãos, essa autonomia, diz ela, resgatou através de seu contato com o *Lume*. Tinha 42 anos quando ocorreu esse encontro, já tinha uma carreira, quatro filhas. Envolvida com as dificuldades de criar suas filhas, mantinha a carreira em banho-maria, trabalhando esporadicamente. Pagava para se atualizar, diz ela. Sílvia integrava um coral que cantou ao vivo na temporada do espetáculo *Kelbilim,*[324] *na Pinacoteca do Estado,* em São Paulo.

Começara como cantora participando de um quarteto vocal para um programa *Ensaio Geral*, em 1967; trabalhou no teatro, na Companhia da Cleide Yáconis; fez cinema: *Janete*, com Chico Botelho, *A próxima Vítima,* com João Batista de Andrade, *Estrada da Vida,* com Nelson Pereira dos Santos. Há pouco tempo, filmou *Narradores de Javé,* com Eliane Caffé.[325] Em 2001, dirigiu a montagem de final de curso de uma turma de artes cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). Uma peça com clowns.

---

[324] *Kelbilim, o cão da divindade* é o espetáculo solo de Carlos Simioni construído com sua técnica de dança pessoal, desenvolvida com Luís Otávio Burnier, no *Lume*. Ao ser apresentada na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, em 1990, *Kelbilim* já estava em sua quarta versão, tendo então 2 anos de existência. (Conforme Luís Otávio Burnier, *A arte de ator: da técnica à representação*, p. 239. Neste livro, Burnier conta como foi construído o espetáculo.) A música do espetáculo foi criada por Denise Garcia, inspirada nos cantos ambrozianos e gregorianos.

[325] Filme que foi premiado em 2003.

Para ela, o que mais a atingiu no trabalho do *Lume* foi a questão da autonomia do ator, possibilitada pela criação de técnicas específicas para o ator. Até então, segundo ela, sempre que se precisava fazer trabalho de corpo no teatro chamava-se um bailarino e, para trabalhar a voz do ator, chamava-se alguém ligado ao canto. Ela ficava intrigada com isso, perguntando-se a respeito do que seria, então, o específico do ator. Quando conheceu o trabalho do *Lume* de treinamento cotidiano do ator, ela começou a trabalhar com a sua leitura desse treinamento em São Paulo. Com a autorização e o auxílio de Luís Otávio Burnier.

Em 1990, ao final do trabalho com *Kelbilim* na *Pinacoteca*, Luís Otávio mostrou algo a respeito do clown para os artistas do coral. Estava começando a pesquisa, mas já havia os três clowns. Tinha uma dificuldade com a questão do riso, era uma atriz dramática, sem esse conhecimento da comicidade, que para ela era um mistério. Achava-se "muito sem graça". Em julho de 1995, Sílvia participou do primeiro processo de iniciação feito por Simioni e Ricardo, sem o Luís Otávio.

O clown lhe trouxe alegria, diz ela. "Eu sempre fui uma pessoa que eu sofro muito com a vida. E o clown resgatou essa alegria de viver, uma coisa que eu fui perdendo com o tempo, com o peso da vida, as coisas muito difíceis, os sonhos não realizados. Então eu fui ficando muito sofrida, muito amarga, muito desiludida e a vida foi ficando muito difícil para mim. O clown é vida para mim. É vital. Eu preciso do clown para eu continuar vivendo com a mesma alegria de quando eu era criança. Ele resgata isso, ele te traz o prazer de viver. Ou você resgata isso, ou você não consegue fazer clown bem, porque o prazer de fazer, o prazer de ser imperfeito, o prazer de ser, apesar de tudo, apesar de você estar na merda, mas você está vivo, alguma coisa você pode fazer, nem que seja mal feita e ainda as pessoas te aplaudem! Resgatar essa alegria da simplicidade de viver, apesar de tudo, apesar de você ser um ser totalmente paspalho e idiota, de você não entender direito o jogo. Porque é sempre um branco total, você chega lá, você não sabe o que vai acontecer, aquele pânico, aquela fissura, aquela agonia, aquele vazio... Aquele vazio em cena: *E agora, o que é que eu faço, como é que vai ser?* Você olha aquelas pessoas, aquele vazio, mas **mesmo assim é uma emoção muito grande viver, mesmo com frio na barriga, mesmo correndo todos os riscos, mesmo sem você saber como você vai fazer para continuar**. Então, para mim é vital e eu preciso. Se eu paro um pouco de fazer, eu vou ficando de novo triste. Eu preciso do clown. Para mim, hoje é uma necessidade. Claro que

demorou a chegar aqui no prazer, de achar que eu posso, fiquei muitos anos, eu demorei... Fiz em 1995 e no final de 1999 que eu fui construir meu número e me apresentar sozinha pela primeira vez." Sílvia diz que foi graças à Naomi, que se prontificou a trabalhar com ela, que conseguiu fazer esse espetáculo. Ela já trabalhava com cursos de clown e "não conseguia ter um número. Porque é aquela responsabilidade, eu fui ficando velha, com muita estrada nas costas, eu me sentia muito responsável, não tinha um trabalho meu e não conseguia fazer, não conseguia condições, porque também não podia fazer qualquer coisa."

Diz que com a iniciação do *Lume*, conseguiu aquele estado de sensibilidade, de vulnerabilidade do clown. Com o Gaulier, aprendeu o prazer, a alegria do clown. "O *Lume* trabalha muito com o constrangimento, a autoridade do *Monsieur*, que cria esse constrangimento, que leva a pessoa a entrar num estado de vulnerabilidade que pede um estado básico do clown, aquele estado indefeso, aquele estado de recepção, de receber, de engolir, aprender a engolir, tudo isso. Eu não cheguei a trabalhar o jogo, porque o retiro não chega, não dá tempo de você trabalhar bem o jogo, ele inicia um pouco." Ricardo lhe sugeriu que trabalhasse com Gaulier, que viria ao Brasil, porque ela não conseguia ter prazer, ter alegria no trabalho com o clown. Realmente, ela conseguiu isso no *workshop* do Gaulier. Com a Sue Morrison, em fevereiro de 1999, levou um susto. "Era uma coisa tão inusitada, tão inesperada, tão louca que me virou do avesso, fiquei torta, sofri, sofri, sofri, sofri, achei que ela... Chorava, foi muito sofrido, porque era muito forte e mexeu com coisas muito profundas. Você não tem defesa contra aquele método."

Com esse trabalho criou seu primeiro espetáculo. O clown lhe deu isso: ter um espetáculo seu e ter uma irmandade.

Spathodea é o nome da peça e acabou se tornando o nome desse clown. Foi batizado por Carlos Simioni. "A Spirulina tem uma peruca morena e a Spathodea é branca, tem uma peruca branca, toda branca, vestida de branco, toda diferente e tem uma característica mais louca, ela vai mais fundo na loucura. Ela grita, ela tem medo de gente, a maior característica dela é quase que um autismo assim, ela morre de medo de gente. Ela grita, ela é meio histérica, ela tem medo do contato. Ela quer fazer o contato, mas ela tem medo, ela vai e vem, ela tem uma boneca e ela brinca com a morte. Ela faz um enterro, é um funeral o número, ela tem uma boneca e faz todo o enterro da boneca, ela mata a boneca, ela faz o enterro com a boneca, depois ela ressuscita a boneca. Ela brinca com a morte e vida assim, que é uma coisa que eu não tinha consciência do que estava acontecendo."

As máscaras do trabalho com Sue Morrison, as várias direções do ser, o seu devir-macaca, seu devir-extra-terrestre estão ali no espetáculo, constituindo Spathodea.

Foi quando criou o número que percebeu, diz ela, "como eu não tive consciência do quanto aquilo tinha a ver comigo e que foi ficar uma coisa de morte, quando a morte é tão presente na minha vida. É presente desde o momento que eu nasci. (...) E o meu pai era humorista e eu sempre fui dramática, sofredora, dramática, problemática e tal, uma vida toda complicada. E de repente eu resgato acho que tudo com essa história, porque é o riso do meu pai que eu fui tirar. Por isso que significa demais para mim tudo isso. (...) E hoje o meu ganha pão é disso, porque desde o momento que eu comecei a fazer clown, todo mundo me pedindo para dar aula de clown."

"O clown me trouxe a alegria, o prazer de fazer e trouxe todo um vagão de coisas, a realização profissional, porque a partir do clown eu criei, eu comecei a desenvolver um trabalho pessoal, meu, como performer, que eu não tinha como atriz, eu sempre trabalhei para os outros, por encomenda, para os outros. E o clown me deu isso, me deu o prazer do improviso que eu nunca consegui, como atriz eu tinha uma dificuldade enorme de trabalhar com o improviso, hoje eu estou ganhando a coragem. Ainda preciso de muito mais coragem e, finalmente, a minha autonomia, que eu não dependo mais diretamente de ninguém. Hoje eu dependo do meu trabalho, de mim, de eu querer, da minha saúde para trabalhar, porque espaço eu consigo, se eu não consigo aqui eu consigo lá. Trouxe a minha família artística. Hoje eu acho que eu pertenço -porque eu me sentia um E.T.-, hoje não me sinto um E.T., hoje eu me considero da família dos palhaços, eu não sabia quem era minha turma, eu não era de nenhum lugar, não me sentia em nenhum lugar, não me encontrava, não tinha meu grupo, minha família, hoje eu pertenço à família dos palhaços, que é grande e maravilhosa, hoje eu me sinto irmanada, é isso que o Luís Otávio falava: que é uma iniciação e depois dessa iniciação você sente que você pertence à alguma coisa, que você tem conluio com o outro, que só aquele pode entender o que que é ser palhaço, quando você passa por aquela iniciação. Esse conluio eu tenho hoje, essa alegria de encontrar um palhaço e falar: *olha, eu também sou, nós somos palhaços*. Que é muito mais do que ser como ator. E o palhaço dá essa sensação mesmo de que você pertence a uma tribo, que pode ser diferente, tem várias tribos, mas tem alguma coisa em comum. Tem alguma coisa em comum e isso é uma alegria. E ter mais coragem de viver, porque ele te dá mais coragem para você encarar o fracasso, isso é um grande aprendizado, ele te ensina a você engolir os fracassos da vida

sem grandes dramas, não faz mal, alguma coisa vai acontecer melhor, daqui a pouco, esperar o vazio."

Silvia Leblon parece ter aprendido a rir de si mesma.

Spirulina faz algumas apresentações junto com Mademoiselle Blanche, a atriz Rhena de Faria. Apresentaram-se na inauguração do *Espaço Cultural Semente*, em 2002 e, em 2003, no *Sarau de Charles*, na comemoração de sete anos de Sarau. Mademoiselle Blanche, muito rápida nas respostas verbais, trazia certo ar de intimidade, usando, nas duas ocasiões, uma touca térmica na cabeça e vestindo um conjunto de camisola longa. A equipe de palhaços do *Jogando no Quintal* -um jogo de improvisação de palhaços que ocorre mensalmente na cidade de São Paulo[326]-, conta com três palhaças: Vera Abbud, a Emily, Paola Musatti, a Manela e Luciana Lopes, a Rubra.

Um modo através do qual nos emaranhamos nos mecanismos de poder, é através da norma, do padrão regendo nossas vidas, produzindo automatismos, nos enrijecendo e entristecendo. Mais do que o poder lá onde costuma ser localizado -no Estado, no capital, nos políticos etc- ele age através de nós, de nossos corpos, de nosso desejo, através da norma, da criação do normal, do padrão regendo a vida, como, por exemplo, Michel Foucault apresenta em *Vigiar e Punir*. Como podemos ser domesticados, aprisionados, até sem perceber, pelo poder normalizador. O palhaço brinca com isso, tornando visíveis as armadilhas da norma, evidenciando esse jogo. Várias das atuações de palhaças, como temos procurado mostrar, operam com isso, ao questionar, dos mais diversos modos, os padrões de beleza, de comportamento, de relacionamento. Evidenciar os aspectos do corpo do artista que escapam aos padrões vigentes, jogando com isso, explorando seu potencial cômico, faz parte do próprio modo de criação do clown para a escola de Lecoq e para o *Lume*, por exemplo.

Em fevereiro de 2003, no Espaço Cultural Semente, Naomi apresentou um outro número tratando do tema do sonho feminino de encontrar o príncipe encantado. Vestida como uma espécie de Cinderela Cibernética, com joelheiras e cotoveleiras prateadas acompanhando seu vestido, formando um conjunto bizarro e interessante. Mais interessante talvez seja o fato de que aquelas joelheiras e cotoveleiras foram colocadas para proteger seu corpo, porque ela estava se machucando em cena, ao fazer o número, durante os ensaios, pois fizera modificações, inserindo quedas que ainda não dominava tecnicamente. Então,

[326] Criado por Marcio Ballas (João Grandão) e César Gouvêa (Cizar Parker), conforme detalharemos adiante.

teve essa idéia de colocar tais acessórios e, como estavam velhos, pintou-os ela mesma, de prata. Quase que por acaso, obteve esse figurino esquisitíssimo, que lhe dava um certo ar pós-moderno, remetendo-nos a um universo talvez mesmo de ficção científica, evocando também algo de uma mulher-robô. Tudo ficava mais paradoxal, ao vê-la agir com seu jeito atrapalhado, sua decepção, seu nervosismo crescente na relação com o sapo. Em certo momento, começa a fumar desesperadamente vários cigarros ao mesmo tempo, mas, de repente, percebe uma mulher grávida na platéia e apaga os cigarros imediatamente, com o mesmo frenesi com que fumava.

Andréa Macera, a Mafalda, apresentou-se, em uma entrada improvisada, no último Cabaré do Semente de 2003, em 6 de dezembro. Sem nenhum recurso cênico outro senão ela mesma, falando diretamente com o público, essa palhaça disse, com seu tom professoral, ter vindo para mostrar algo para o público, que não consegue entender do que se trata, enquanto ela insiste em mostrar –de um modo incompreensível, não se sabe o que, até que, no final, tudo faz sentido. Talvez uma das linhas intensivas que atravessam Mafalda seja parecer sempre habitar no limiar do descontrole. Mostra-nos como pode ser ridículo o nosso autoritarismo, a nossa impaciência -com o outro e conosco-, a nossa pretensão em saber tudo, em querer que o outro tenha a atitude esperada por nós, a dificuldade em "engolir a bola". Mafalda estressada, procurando, com muito custo, se controlar, dá "sermões", broncas no público, tratado às vezes como uma turma de colegiais, ou questionado em sua qualidade enquanto público (como quando diz, indignada: "Mas quem trouxe esse público?!"), ou alertado do seu poder opressor naquela posição de arquibancada, enquanto ela ficava embaixo, como numa arena. Às vezes, dirigindo-se especificamente a alguém do público, como quando um rapaz a chama de *gostosa* e ela – furiosa, mas procurando conter-se- lhe diz que a vida não é só bunda e silicone. Boa parte de sua comicidade está nesse seu jeito de brigar com o público, discutir, reclamar. Mas sem perder a dimensão do jogo. Ao mesmo tempo, é aquela que quer acertar e erra, cai, falha e tenta, mesmo assim, manter a pose, não sem dificuldade. Respira fundo e continua....

Ao assistirmos as atuações de duplas de clowns, uma das questões que podemos observar é como se relacionam, como são as disputas pelo poder, como trocam de papéis nessa disputa. Mesmo que o tema não seja este, como atuam em dupla, a relação é inerente. Existem duplas compostas por um palhaço e uma palhaça, como em *A Julieta e o Romeu*, com Andréa Macera, a Mafalda e Esio Magalhães, o Zabobrim. Nesse espetáculo nos

deparamos com esse jogo entre os dois. Como ele consegue lidar com o autoritarismo da Mafalda e, ao mesmo tempo, como a enlouquece mais, com o seu jeito. Mas os papéis podem se inverter, de modo que ela pode ser totalmente dopada por Zabobrim, por exemplo. Eles trabalham o palhaço levando até o limite uma situação -por exemplo, esse nervosismo dela-, que é extrapolada quando ela perde o controle e se torna vulnerável.

Outra dupla composta assim é a de Joana e Ivens, na apresentação de um número no qual vemos –entre outras coisas- o relacionamento de um estranho casal, intermediado por sua cria. A palhaça, em seu devir-galinha, com suas cobranças em relação a um parceiro que oscila entre inepto e astuto, tendo o ovo como mote.

Existem aquelas mulheres que apontaram em nossos encontros para uma busca de falar de seu universo, ou do universo feminino, através do clown, da palhaça. Principalmente Adelvane e Naomi. Esta vê no clown do teatro a abertura dessa possibilidade de trabalhar com "uma lógica feminina que é diferente de uma lógica masculina. Isso não significa que todas as mulheres fazem as mesmas coisas, ou que todos os homens o fazem. Mas tem também um jeito diferente de ser, de entender as coisas, de lógica. Então, são muitas outras possibilidades, que não são codificadas dentro de números já clássicos." Naomi tem pesquisado possibilidades de continuidade do trabalho realizado com Sue Morrison, trabalhando, por exemplo, com as máscaras produzidas naquela experiência.

Outras mulheres atuam como palhaças, mas sem esse objetivo de dizer algo a respeito do universo feminino, conforme mostramos acima. Parece-nos que, tanto os trabalhos que buscam aprofundar-se no que chamam de universo feminino vão além desta classificação de gênero em seus espetáculos, como os que não pretendem explicitamente tratar destes temas, em vários momentos são atravessados por eles. Se devir-palhaça passa pelo devir-mulher da atriz, provavelmente não se limita a ele. A palhaça, o palhaço, em nossa perspectiva, atravessam os gêneros, atravessam os sexos, para extrapolá-los. Convocam forças animais, forças cósmicas. Palhaça ou palhaço, eles sempre estão em relação –com o público, com objetos, com partes de seus corpos, com uma ou mais parceiras ou parceiros.

Por outro lado, há muito a ser explorado nos modos das mulheres atuarem como palhaças, como clown, nas variações de pontos de vista a respeito do mundo, das relações afetivas, entre homens e mulheres, entre mulheres, das relações com as exigências

mundanas, os desajustes, os padrões, as dificuldades. Investigações que contribuem para a ampliação das várias possibilidades de se trabalhar como palhaça, abrindo também outros mundos.

## Três metodologias sistematizadas:

### A escola de teatro de Jacques Lecoq e seu trabalho com o bufão e o clown:

Lecoq foi considerado discípulo de **Jacques Copeau**. Este último, nascido em 1878 e morto em 1949, foi diretor teatral, crítico, professor de arte dramática. Admirava os clowns, a respeito de quem afirmou: "Eis o verdadeiro ator"[327]. Seu trabalho com o teatro teve grande importância e ressonâncias no teatro ocidental, durante a década de 20. Em 1913, lançou um manifesto contra o Naturalismo no palco e fundou o Teatro de *Vieux Colombier*, em Paris, no ano de 1913 e, dois anos depois, a Escola do *Vieux Colombier*, voltada para a formação de jovens atores profissionais e crianças. Nesse período, iniciou suas experiências com máscaras.[328]

Copeau queria o palco reduzido ao mínimo, para ressaltar o ator. Este, por sua vez, deveria, através do trabalho com as máscaras, aprender a eliminar "ações, motivações, gestos e movimentos que nada tinham a ver com elas, usando apenas elementos essenciais e expressivos." [329]

Para Elizabeth Lopes, "a descoberta fundamental do método de Copeau reside no fato de que, cobrindo a face com uma máscara, o ator esquece suas inibições e vai além dos seus limites habituais."[330]

A máscara **combate a ditadura do rosto**, produzindo a sua perda. O ator pode, então, mais facilmente, pesquisar as possibilidades corporais.[331] Ela "tira do ator sua *persona* social, seu rosto, sua identidade."[332] Existem várias ressonâncias entre o trabalho de iniciação ao clown do *Lume* e alguns desses princípios de atuação do método de formação de atores com máscara, entre elas, a **rejeição constante de qualquer psicologismo e dos clichês expressivos e maneirismos**. Ao abordarmos o processo de iniciação do *Lume*, veremos isso mais de perto.

---

[327] Odette Aslan, *L'acteur et le clown*, p. 211.
[328] Elizabeth Pereira Lopes. *A máscara e a formação do ator*, pp. 26-27.
[329] Ibid., p. 27.
[330] Ibid., p. 30.
[331] Ibid., pp. 30-31.
[332] Ibid., p. 71.

A Máscara Neutra, criada por Copeau, "é inocente: age, movimenta-se e relaciona-se com os objetos de forma não convencional. Tudo, para ela, é descoberta; vive apenas o momento presente."[333] Neutralidade, nesse contexto, relaciona-se à economia de movimentos, que devem ser limpos e claros. Relaciona-se também com "o estado do ator em repouso, alerta como um corredor antes da corrida, distribuindo toda sua energia pelo corpo (...)"[334]

Elizabeth Lopes nos conta que, apesar do método de Copeau ter sido transmitido "apenas oralmente" e de a Escola do *Vieux Colombier* não ter sobrevivido, "seu treinamento com máscara permanece na Europa e Estados Unidos e encontra-se, atualmente, dividida em duas correntes principais, representadas por Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq, os quais investigam os efeitos psicofísicos da máscara sobre o ator."[335] O primeiro prioriza a dedicação do ator ao texto, utilizando máscaras de personagens, enquanto Lecoq prioriza a máscara, buscando a liberação do potencial expressivo do corpo.

Feita esta apresentação, vejamos como o próprio Lecoq –nascido em 15 de dezembro de 1921, em Paris- refere-se ao seu trabalho. Em *Le corps poétique,* fruto de várias entrevistas realizadas com Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, Jacques Lecoq aborda o ensino da criação teatral, descrevendo aspectos do trabalho na *École Internationale de Théâtre*, em Paris, dirigida por ele, desde 1956.

Iniciemos tratando do seu trabalho com os **bufões:**

A abordagem dos bufões diversificou-se ao longo dos anos.

A primeira etapa foi a paródia que, segundo ele, consistia em zombar do outro, imitando-o. Quando alguém anda na rua, basta imitar seu andar para que apareça a paródia. "A imitação constituiu um primeiro nível, ainda gentil, da zombaria bufonesca."[336]

A segunda etapa tratou de zombar do outro em suas convicções mais profundas. Ele solicitava, por exemplo, que um ator fizesse um discurso para o público, uma exposição científica e, ao mesmo tempo, outro ator devia fazer o público rir, imitando o orador.

Através desses exercícios, Lecoq observou que, **quando quem zombava estava vestido do mesmo modo que quem falava, a troça tornava-se insuportável**. Essa prática

---

[333] Ibid., p. 56.
[334] Ibid.
[335] Ibid., p. 37.
[336] Jacques Lecoq, *Le corps poétique,* p. 126.

logo chegou a um tipo de maldade difícil de assumir. Lecoq viu nisso a necessidade de haver uma diferença de aparência entre quem debocha e quem é alvo do deboche.

**Foi por isso que procurou fabricar um outro corpo, um corpo de bufão**. Pediu aos alunos que se transformassem, acrescentando bunda, barriga.

"Por essa transformação corporal, nesse corpo reinventado e artificial, se sentiam, de repente, mais livres. Ousavam fazer coisas que não teriam nunca realizado com seu próprio corpo. Nesse sentido, o corpo inteiro se tornava máscara."[337]

As linguagens específicas dos bufões apareceram na busca de gestos e ações para fazer esse outro corpo.[338]

Lecoq reencontra, então, o bobo da corte, que podia dizer todas as verdades. "Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inéditas, até zombar do 'inzombável': da guerra, da fome no mundo, de Deus."[339]

Esses bufões, que zombam de tudo, não podiam vir de um espaço realista, como a rua, vinham de alhures, do mistério, da noite, do céu e da terra. Não zombavam de um indivíduo em particular, mas de nós todos.

Os bufões vivem em bandos e se divertem imitando a vida dos homens. Eles falam da dimensão social das relações humanas, para denunciar seu absurdo; falam do poder, de sua hierarquia e invertem os valores.[340]

O desenvolvimento do trabalho com bufões chegou a três espécies: o bufão do mistério, o bufão do poder e o da ciência. Espécies que determinaram três territórios diferenciados: o mistério, o grotesco e o fantástico.

Os bufões do **mistério** são adivinhos, profetas, conhecem o futuro. São os indicados para dizer textos dos grandes poetas. Quem melhor do que um bufão pode dizer um texto de Antonin Artaud? pergunta Lecoq, apresentando-nos *Prière:*

*Ah donne-nous des crânes de braises*
*Des crânes brûlés aux foudres du ciel*
*Des crânes lucides, des crânes réels*
*Et traversés de ta présence*

*Fais-nous naître aux cieux du dedans*
*Criblés de gouffres en averses*

---

[337] Ibid., p. 128.
[338] Ibid., p. 132.
[339] Ibid., p. 128.
[340] Ibid., p. 129.

*Et qu'un vertige nous traverse.*
*Avec un ongle incandescent*

*Rassasie-nous nous avons faim*
*De commotions inter-sidérales*
*Ah verse-nous des laves astrales*
*Ah la place de notre sang*

*Détache-nous. Divise-nous*
*Avec tes mains de braises coupantes*
*Ouvre-nous ces routes brûlantes*
*Où l'on meurt plus loin que la mort*

*Fais vaciller notre cerveau*
*Au sein de sa propre science*
*Et ravis-nous l'intelligence*
*Aux griffes d'un typhon nouveau*

Não encontrei quem se atrevesse a traduzir essa prece de Artaud.[341]

Tal prece me lembra outra, a de um cangaceiro, que me foi dita por um palhaço. Conforme Alessandro Azevedo, o palhaço Charles, que fez algumas pesquisas a respeito de Lampião, essa oração quem lhe deu foi Cila, "que era uma ex-cangaceira do bando de Lampião, que sobreviveu ao massacre em Angicos." É uma oração para se defender dos inimigos, uma oração de "trancar o corpo". Abrir, estraçalhar, despedaçar, fechar, trancar, prender, sempre os corpos.

*Oração do senhor São João Batista para me livrar dos meus inimigos:*

*Estava o Senhor e São João Batista no rio Jordão*
*Quando viu passar os inimigos*
*Disse ao Senhor:*
*Lá vêm meus inimigos.*
*O Senhor disse:*
*Deixá-os vir.*
*Quando eles aqui chegarem,*
*Serão presos de pé e mão*
*Pais e domus.*
*Senhor São Cosmo:*
*Com dois eu te vejo*
*Com cinco eu te ato,*
*sangro e te bebo.*
*Sendo homem ou mulher,*
*os meus inimigos estarão presos*
*debaixo do meu pé esquerdo*
*Assim todos os apóstolos*
*obedeceram ao Senhor Jesus Cristo,*
*assim meus inimigos me obedecem.*

[341] Antonin Artaud, *Prière*, extraída de *Tric-Trac du ciel*; in: Euvres complètes, t. I, Gallimard, 1970.

*Eu te benzo, inimigos meus,*
*com cálice bento*
*e a hóstia consagrada.*
*Cada canto tem um anjo*
*São Marcos,*
*São Miguel,*
*São Rafael.*
*Cristo nasceu.*
*Cristo ressuscitou.*
*Como essas palavras são certas,*
*meu corpo se livra dos meus inimigos.*
*Minha alma será salva*
*e irá para bom lugar,*
*achará as portas do céu abertas*
*e do inferno fechada,*
*para o século sem fim.*
*Amém.*

Voltando aos bufões, os **grotescos**, são próximos da caricatura, dos personagens da vida cotidiana, conforme apresentados por certos desenhos humorísticos. Não visam nunca os sentimentos, ou a psicologia, mas sempre a função social.

Os **fantásticos** aparecem fortemente hoje. Apóiam-se na eletrônica, no científico e na imaginação. Vemos homens-animais, bufões com cabeça dentro da barriga etc.

O termo bufão envolve um território vasto, cujo contorno não pode ser delimitado de maneira definitiva. Por isso, Lecoq procura evitar que os alunos se fixem na "primeira imagem", mas incentiva seu engajamento na pesquisa e na criação.

Inicialmente, esses três registros comportam misturas nos bandos, não em uma mesma pessoa. Mas existem as metamorfoses: um bufão do mistério podendo transformar-se em um grotesco e assim por diante.

Alguns passos em uma metodologia explicitada por Lecoq:

Primeiro desenhar um bufão em uma folha de papel –cujo objetivo não era discutir com o aluno seu desenho, mas unicamente para Lecoq conhecer referências que o aluno trazia a respeito do que era um bufão.

Depois, começava o trabalho: inventar corporalmente seu bufão. Como material, usavam tecidos, espumas para estofar, barbantes, fitas, roupas. Cada um buscando criar o seu e depois, juntos, produzir os movimentos que os animava. Nesse momento do processo, ele insistia na experimentação. Que as roupas não fossem tomadas como definitivas.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

O primeiro exercício de improvisação era com o tema da infância, porque "não existe nada mais bufonesco do que a criança, nem mais infantil do que o bufão."[342] Numa pracinha, fazem várias brincadeiras de crianças, buscando todos os comportamentos possíveis em tal situação: a briga, a ternura, a possessão, a maldade, o riso. "Não se trata de representar exteriormente personagens de crianças, nem de cair no infantilismo, mas sim de **reencontrar o estado de infância**, sua solidão, suas exigências, suas pulsões, sua busca de regras, tantos elementos que serão usados na dimensão bufonesca."[343]

Os bufões apresentam-se sempre para representar a sociedade, portanto todos os temas são possíveis: a guerra, a TV, qualquer acontecimento atual é fonte de inspiração.

Eles podem apresentar-se disfarçando-se de personagens de nossa sociedade –um sindicalista, um padre-, mas **sem entrar na sua psicologia**, apenas brincando de desempenhar seu papel. Importante salientarmos que o trabalho dos bufões remete a um espírito de brincadeira, em diferentes situações.

Esse trabalho –realizado durante o segundo ano, na escola de Lecoq - explora um território desconhecido.

"As referências, quando existem, vêm depois. Se podemos dizer, às vezes, 'tal situação nos lembra Hyeronimus Bosch, os mistérios da Idade Média, o carnaval...', não tive essas referências em mente no começo dessa aventura. **O que eu sei hoje dos bufões, descobri na prática dos corpos em movimento, na improvisação, e não nos livros, nem numa tradição que nos ditaria não sei qual saber-fazer.** Os bufões, por natureza, **impõem uma pedagogia da criação.**"[344]

Os **clowns**:

A escola de Lecoq começou a trabalhar com clown na década de 1960.

Interrogando-se a respeito de como o clown faz rir, realizou a seguinte experiência: Pediu aos alunos que se colocassem em círculo e fizessem os outros rirem. Cada um deles tentou, em vão, fazer os outros rirem através de palhaçadas, piadas, provocando grande angústia nos que os assistiam.

Ao perceberem seu fracasso, pararam a improvisação e foram se sentar, decepcionados, confusos, envergonhados. "Foi então, vendo-os nesse estado de fraqueza, que todo mundo começou a rir, não do personagem que eles pretendiam nos apresentar,

---

[342] Lecoq, *op. cit.*, p. 133.
[343] Ibid.
[344] Ibid., p. 135.

mas da própria pessoa, assim posta a nu. **Nós tínhamos encontrado! O clown não existe fora do ator que o representa.**"[345]

Esse exercício, que Lecoq sugere ter inventado, foi utilizado por diversos trabalhos de formação de clown, como o de Philippe Gaulier -que foi seu aluno-, o de Angela de Castro[346] e o picadeiro do *Lume*.

Nas primeiras experiências, Lecoq percebeu, por exemplo, que certos alunos que tinham pernas bastante magras e que procuravam escondê-las, "encontravam no clown uma possibilidade de exibir sua magreza e de brincar com ela, para o maior prazer dos espectadores. Podiam, enfim, existir tal como eram, com toda liberdade, e fazer rir."[347]

Essa descoberta da transformação da fraqueza pessoal em força teatral, conforme fala Lecoq, foi importante para apurar a abordagem personalizada dos clowns e para a busca do seu próprio clown, que se tornou um princípio fundamental. Veremos, quando tratarmos da iniciação de clown do *Lume*, como essa dimensão corporal é trabalhada na exploração do clown pessoal.

A escola de Lecoq não tinha como referência os clowns de circo. Exceto a dimensão cômica, não tinha nenhuma referência de estilo ou de forma. Buscava uma "pesquisa livre". Foi Pierre Byland, aluno da escola –o qual posteriormente se tornou professor-, quem inseriu o nariz vermelho no trabalho.

A busca do seu próprio clown é, em primeiro lugar, a busca de sua própria **insignificância.** Diferentemente da *Commedia dell'Arte*, o ator não entra em um personagem pré-estabelecido, mas **descobre em si as partes clownescas que o habitam. Quanto menos se defende, menos tenta representar um personagem, mais o clown aparece forte.**[348]

Podemos perceber que trabalha a figura de Monsieur Loyal, para ele, um "árbitro", o qual interpela o clown: "_Tem certeza de que você sabe fazer isso? Trabalhou longamente? Está fazendo esse número pela primeira vez?"[349] O ator deve responder tais questões como num jogo da verdade. Quanto mais flagrado em suas fraquezas, mais engraçado é. Precisa deixar sua inocência se manifestar, no instante do seu fracasso.

Qualquer tema é tema para um clown, porque **toda a vida é um tema clownesco.**

---

[345] Ibid., p. 153.
[346] Conforme nos foi relatado por atores que fizeram oficina com ela.
[347] Lecoq, *op.cit.*, p. 153.
[348] Ibid., p. 154.
[349] Ibid.

"Quando o ator entra em cena com seu pequeno nariz vermelho, seu rosto apresenta um estado de disponibilidade indefesa. Ele crê ser recebido com toda a simpatia do público (do mundo), e fica surpreso pelo silêncio que o acolhe, enquanto ele se achava uma pessoa importante. Sua reação triste desencadeia pequenos risos no público. O clown, ultrasensível aos outros, reage, então, entre um sorriso simpático e uma expressão triste." [350]

Lecoq afirma que, nesse primeiro contato do clown com o público, é **importante para o pedagogo observar se o ator não precede as intenções, se está sempre em estado de reação e surpresa, sem que sua atuação seja "conduzida".**[351] Observando algumas assessorias dadas por Ricardo Puccetti, em 1996 e 1997, para atores que pretendiam desenvolver seu clown, após a experiência de iniciação, pude observar o quanto essa questão era trabalhada por ele. Verdadeiras batalhas eram travadas, entre ele e alguns atores e dos atores consigo mesmos, na tentativa de vencer essa dificuldade. Quando comecei a observar as assessorias, algo que me impressionou foi essa capacidade de Ricardo ver quando era pensado antes ou não, quando o ator estava antecipando, conduzindo.

O clown fracassa, fazendo com que o público se torne superior. Mas não basta fracassar em qualquer coisa, tem que ser em algo que só ele saiba fazer, o que tornaria tal ação uma façanha. O trabalho clownesco consiste, diz Lecoq, em relacionar a façanha com o fracasso.[352]

Para Lecoq, a dimensão clownesca existe quando o ator entra em cena e descobre o público. "A grande dificuldade consiste em **encontrar, de início, a dimensão justa, em brincar**[353] **verdadeiramente com sua pessoa e não em 'fazer palhaçada'**."[354]

O clown só existe "com e sob o olhar dos outros". E as reações do público precisam ser levadas em conta. Essa questão do olhar do outro nos faz lembrar de uma pequena homenagem a Carolino e Teotônio, que escrevemos, há alguns anos, referindo-nos a *Cravo, Lírio e Rosa*[355]. Destacava alguns traços marcantes do trabalho dos clowns naquele espetáculo, agora evidenciados nessa pesquisa: o brincar com o público, a necessidade de seu olhar, de sua cumplicidade, para que o jogo aconteça: jogo que não se joga só; a

---

[350] Ibid.
[351] Ibid., p. 155.
[352] Ibid.
[353] *Jouer* em francês significa jogar, desempenhar um papel, atuar, brincar e tocar um instrumento. Na construção como está: *jouer de,* remete mais a tocar um instrumento.
[354] Lecoq, *op. cit.*, p. 155.
[355] Publicada, posteriormente, em 2000, na Revista do Lume nº 3.

metamorfose como um modo de funcionamento do clown, o universo do clown como um universo amoral, da aceitação. Alguns desses aspectos são retomados em momentos diferentes de nosso texto.

*Cravo, Lírio e Rosa* evidencia e tematiza o **jogo** e a **brincadeira**, elementos fundamentais na arte clownesca. A propósito deste espetáculo, Luiz Orlandi afirma que,

> numa radical ausência de fala vernacular, *"Cravo, Lírio e Rosa"*, com sua dupla de clowns, "Teotônio" e "Carolino" (reinvenção da clássica dupla "Augusto" e "Branco", como diz o folheto), coloca relações inter-humanas sob análise microscópica, revelando ou instigando a potencialidade cômica de elementos mínimos, infinitesimais. A micro-análise praticada por esse espetáculo é de tal modo forte que me obriga a pensar esse grupo de atores como conjunto transdisciplinar de pesquisa e ação teatral. Transdisciplinar, e não apenas interdisciplinar, porque o espetáculo resultante não se reduz a uma síntese de procedimentos capturados numa série de disciplinas do corpo e da alma. É possível até mesmo notar o quanto uma tal síntese ali aparece, mas ela é tão somente o coadjuvante de um outro tipo de vigor, o de uma detalhada e extrema disciplina imanente a diferenciações que levam o plano emocional a liberar-se numa pluralidade de matizes, gerando pluri-sentidos.[356]

Quanto à corporeidade do clown, Lecoq e o *Lume* têm uma abordagem semelhante: não se trata de compor um corpo, mas de desenvolver, diríamos, uma singularidade. No caso do trabalho do *Lume*, produz-se um corpo, que não é composição, mas a produção de uma singularidade, que é o corpo daquele palhaço. Quando, por exemplo, Lecoq refere-se ao andar, afirma que observando o andar de cada um, percebe um braço que balança mais do que o outro, um pé para dentro etc, e vai, progressivamente, exagerando esses elementos. Menciona, como exemplos de andares clownescos, o de Carlitos, o de Jacques Tati e do de Groucho Marx.[357]

Lecoq iniciou o trabalho de clown na escola a pedido dos alunos e pensava tratar-se de algo temporário. No entanto, descobriu no clown uma dimensão muito profunda do trabalho do ator, de modo que se tornou parte do currículo, como a última fase da aprendizagem -que começa com a máscara neutra-, por requerer uma "experiência pessoal forte". Segundo ele, nos circos, em geral, os jovens executam as façanhas (funâmbulo, trapezista) e os velhos tornam-se clowns –expressão de uma maturidade e de uma sabedoria. Tal afirmação deve ser vista com certa cautela, uma vez que, possivelmente, a

---

[356] Luiz B. L. Orlandi, Corpo em Arte. *Revista do Lume*, nº 1, p. 38.
[357] Lecoq, *op. cit.*, p. 156.

maior parte dos clowns não teria começado a atuar como clown depois de velhos. O que parece ocorrer com uma parcela dos clowns nos circos é que primeiro aprendiam as habilidades e depois atuavam como clowns. Começar a atuar exclusivamente como clown depois de estar fisicamente impossibilitado de trabalhar como acrobata foi o que ocorreu, por exemplo, com Nani Colombaioni.[358]

Lecoq diz que solicitou a seus alunos, por meses seguidos, que "observassem o mundo e que o deixassem refletir-se neles. Com o clown, eu lhes peço que sejam eles mesmos, o mais profundamente possível e que observem o efeito que produzem no mundo, isto é, no público."[359]

Um exercício em torno do fracasso, consiste em anunciar um número famoso e fracassar em sua execução.

Os alunos buscam o figurino desse fracasso, baseado em roupas e acessórios fora de sua medida. Depois, experimentam um dentre os dois tipos de fracasso: o fracasso da pretensão e o do acidente.

O fracasso da pretensão consiste em anunciar um grande feito e apresentar algo insignificante, banal. O fracasso do acidente ocorre quando o clown não consegue fazer o que quer, sendo interrompido por um problema, como, por exemplo, a perda do equilíbrio, a queda.

No final do curso, os alunos montam uma seqüência clownesca. Surgem, então, uma grande diversidade de abordagens: com ou sem nariz vermelho, o burlesco, o absurdo, os excêntricos. As variedades cômicas, para Lecoq, prolongam o trabalho clownesco, marcadas por características peculiares. O burlesco se apóia na gag, mais facilmente realizada no cinema, pois inverte a lógica do real. Exemplo: um lenhador que corta uma árvore que, em vez de cair, voa.[360] O absurdo trata do enfrentamento de duas lógicas. O excêntrico faz as coisas de modo diferente dos outros, como por exemplo, pentear seus cabelos com um rastelo. Um excêntrico virtuose, por exemplo, tocaria piano com os pés.

A acrobacia, o malabarismo, a música, o canto podem ser convocados para o exercício da arte clownesca. Assim como trabalham técnicas específicas, como pontapés etc. Brincam com as palavras, tomando-as ao pé da letra.

---

[358] Conforme Nani relatou a Ricardo Puccetti.
[359] Lecoq, *op.cit.*, p. 157.
[360] Ibid., p. 160.

Todo ano, a escola monta uma banda com os alunos que sabem tocar um instrumento, no espírito do cabaré, do teatro de revista. Lecoq solicita que seus alunos se exercitem no cabaré cômico, com números de, no máximo, dez minutos, porque, para um clown iniciante realizar um espetáculo de uma hora é excessivamente difícil, devendo resultar de inúmeras pesquisas com apresentações curtas. Ele aponta a importância de locais onde tais apresentações breves possam acontecer.[361]

Não podemos deixar de ressaltar aqui dois locais que propiciam tais apresentações: o *Sarau do Charles*, em São Paulo –que completou 7 anos de existência em 2003-, e, em Campinas, o *Cabaré do Semente*, criado em 2002.

Existem outros espaços em São Paulo, nos quais ocorrem apresentações desse tipo, entre eles a *Nau de Ícaros, a Central do Circo*. Todos estes eventos na capital paulista. Como não estamos aqui fazendo um mapeamento de tais espaços, enumeramos apenas os que presenciamos, ou que temos informação direta a respeito da programação. Assim, mencionamos o *Sarau do Charles* por termos entrevistado Alessandro Azevedo, o Charles, para nossa pesquisa e por termos assistido ao Sarau. Havíamos entrevistado, antes da constituição do *Espaço Semente*, vários dos artistas que, posteriormente, uniram-se para constituí-lo. Consideramos importante mencionar algo mais a respeito de sua constituição, uma vez que pode ser visto como um exemplo de construção de um espaço artístico criado quase que totalmente sem recursos financeiros, mas com o apoio de alguns grupos, que ofereceram suporte técnico e de equipamentos. Desde o primeiro Cabaré, obteve-se enorme sucesso de público.

Acompanhamos de perto o nascimento do *Espaço Cultural Semente*, no segundo semestre de 2002, graças ao qual, pudemos assistir, nos Cabarés, a várias atuações de palhaços. Luís Carlos Nem foi o idealizador de tal espaço. Reuniu pessoas e grupos de pesquisadores em artes cênicas e artes circenses, para criar um espaço de trabalho, de pesquisa e de apresentação de espetáculos. Lugar que abarcaria, segundo ele, o movimento de novos grupos que estavam nascendo em Barão Geraldo. Inicialmente fizera uma parceria com o *Lume*, que apoiara sua iniciativa, sugerindo-lhe que se unisse a alguns grupos. Foi o que aconteceu. Inspirados[362] um pouco no *Sarau do Charles*, encontraram um galpão, com quase duzentos metros quadrados, e fizeram, como experiência, um primeiro Cabaré, em 28

[361] Ibid., p. 161
[362] Conforme afirmou em nosso encontro, em 21 de maio de 2003.

de setembro de 2002, que foi um sucesso fabuloso, com um público de mais de 500 pessoas.[363]

Esse espaço contou com o apoio do *Lume*, do *Barracão Teatro*, da *Companhia Sarau*, do grupo *Seres de Luz*. Em fevereiro de 2003, período em que o *Lume* reunia em Barão Geraldo um grande número de atores e pessoas de teatro do Brasil e de outros países - participantes dos vários *workshops* por ele oferecidos-, o *Espaço Cultural Semente* organizou o *Feverestival*, evento que constituiu um encontro de pessoas ligadas à pesquisa nas artes cênicas, inclusive o trabalho com palhaço, envolvendo a apresentação de espetáculos, palestras e demonstrações técnicas.

Este tornou-se um local privilegiado e único na cidade de Campinas, que apresenta mensalmente um Cabaré, com números breves de palhaços, fragmentos de espetáculos teatrais, música, dança, malabarismo, números aéreos, etc. Na noite de inauguração do espaço, pudemos assistir, entre outros grupos, ao ***La Mínima***, de São Paulo, composto por Domingos Montagner e Fernando Sampaio -apresentando a performance hilariante: *Monga, a mulher gorila*- e a uma performance do dançarino de butoh Tadashi Endo, que estava no Brasil, na época, apresentando seu espetáculo no *Lume*.

Outro evento inovador, que acontece em São Paulo, é um jogo de improvisação de palhaços chamado ***Jogando no Quintal***. Marcio Ballas, o palhaço **João Grandão**, é um de seus criadores. Formado em Paris, onde viveu por três anos pesquisando a arte do palhaço, com Jacques Lecoq, André Riot Sarcey e Philippe Gaulier. Viajou com os *Palhaços sem Fronteiras* franceses para a Albânia, em 1999 e Madagascar, em 2000, apresentando-se em campos de refugiados durante a guerra do Kosovo. Integra os *Doutores da Alegria*. Marcio Ballas também trabalha com cursos de palhaço. Segundo afirmou, em abril de 2001 iniciaram as pesquisas em torno da criação do jogo e, em setembro de 2002, fizeram o primeiro evento, o qual aconteceu no quintal da casa de César Gouvêa, o palhaço Cizar Parker - outro idealizador do jogo. Devido ao grande sucesso, foi posteriormente transferido para um espaço maior, na Lapa.

---

[363] Constituem o *Espaço Cultural Semente*, segundo Luis Carlos Nem: Teatro Angoleiro (grupo coordenado por Luis Carlos Nem, envolvido com capoeira angola); *Trupe Ofusca* (grupo que pesquisa palhaço, orientado por Ricardo Puccetti); *Companhia Arrastão* (grupo de três mulheres, que apresentam o espetáculo teatral *Maria Maria); Paraladosanjos* (grupo que trabalha com números aéreos); *Teco e Deco* (dupla de malabaristas); Brisa Vieira, atriz; Bukke, artista plástico e designer; Alexandre Cartianu (cartunista que acompanha todos os Cabarés, fazendo caricaturas dos artistas).

Trata-se de um acontecimento extremamente lúdico, que conta com a participação do público e no qual os palhaços dividem-se em dois times e improvisam durante o tempo de um jogo de futebol. Um deles atua como juiz. O jogo possui regras próprias, nas quais vários elementos das improvisações estão em variação, entre eles, o tempo, o tema.

Além dos dois idealizadores, o jogo conta com os seguintes atletas: Paola Musatti (palhaça Manela), Allan Benatti (palhaço Chabílson), Cristiano Carnas (palhaço Fandango), Nando Bolognesi (Comendador Nelson); Vera Abbud (palhaça Emily), Eugenio La Salvia (palhaço Manjericão), Luciana Lopes (palhaça Rubra) e Paulo Federal (palhaço Adão). Segundo Marcio Ballas, todos vivem da sua arte como palhaços.

Aproveitamos para apontar aqui algo mais a respeito da trajetória de Paulo Federal, o **palhaço Adão** que, como vimos anteriormente, integrou os *Charles*, junto com Alessandro Azevedo e Clerouak. Todos se chamavam Charles e ele era o primo Charles. Segundo afirmou, esse trio durou mais ou menos cinco anos e meio. Depois Alessandro saiu e ele trabalhou mais um ano e meio fazendo os *Charles e Cia.*, com Clerouak. Antes dos *Charles*, já trabalhara como palhaço, nas ruas, em praças, animando festas infantis. No entanto, considera esse trabalho com os *Charles* a sua grande escola, onde descobriu o seu palhaço. Conforme nos contou, no trio, cada um tinha características bem próprias. Alessandro era mais o líder, o patrão, Clerouak o revoltado e Federal o que pende para um lado e para o outro –espécie de massa de manobra e ao mesmo tempo aquele que busca uma harmonia entre as partes. Segundo afirmou Clerouak, na dupla, Paulo Federal era o augusto e Clerouak o branco.

Desde os 15 anos, Paulo Federal trabalha com teatro em São Paulo. Mas, ao descobrir a linguagem do palhaço, diz ele, encontrou algo que é para toda a sua vida. Descobriu a possibilidade de uma comunicação muito direta com o que se é como pessoa, a possibilidade de trabalhar o improviso, indo para a rua sem precisar de nada, sem precisar trabalhar com formatos –como no teatro tradicional, diz ele- mas tratando-se de uma maneira de se comunicar que é particular sua.

Retornando ao trabalho da escola de Lecoq, resta-nos fazer algumas considerações. Dario Fo, sem deixar de considerar Jacques Lecoq "um mestre excepcional"[364], discorda da ausência de uma explicitação que ele chama de moral -e que eu chamaria de ética- no seu trabalho com os alunos. Dario Fo ressalta também a existência de uma certa padronização

[364] Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, p. 274.

nos corpos produzidos por tal escola - salvo exceções. Afirma a semelhança de tais corpos, dizendo que os mímicos de Lecoq se assemelham e demoram para se libertar dos estereótipos gestuais mecânicos.

Ao entrevistarmos Naomi Silman, reencontramo-nos com algumas dessas constatações ou críticas. Antes de integrar o grupo de atores-pesquisadores do Lume, Naomi estudou na escola de Lecoq. Não chegou a fazer o trabalho de clown da escola, mas cursou todo o primeiro ano. Ela apontou a importância da escola e destacou vários aspectos positivos, conforme apresentamos adiante. No entanto, afirmou compartilhar com vários colegas que conheceu na escola, uma certa crítica ao espírito competitivo que esta parecia incentivar. Competição presente na estrutura –por exemplo, no primeiro ano são sessenta alunos, dentre os quais vinte serão escolhidos para continuar, no ano seguinte. Essa estrutura obviamente gera muita competição entre os alunos. Pode-se pensar que a sociedade é competitiva, o mercado de trabalho também, mas isso não significa que as escolas precisem, necessariamente, ensinar as pessoas a disputar espaço dessa forma. Parte dos trabalhos eram feitos em grupo, montando cenas, por exemplo, e como havia toda aquela competição, era uma disputa para entrar no grupo dos melhores. Essas situações podem ocorrer, e muitas vezes ocorrem, nas nossas escolas de ensino fundamental, de ensino médio, na universidade, não sendo privilégio de uma escola de teatro. A questão seria também como os professores atuam nesses momentos, quais são os procedimentos incentivados pela escola. Os modos das escolas lidarem com tais conflitos denotam um pouco de sua filosofia.

Um desses aspectos questionáveis envolvia o fato de que fazia parte da didática da escola de Lecoq que, no primeiro ano, ele não aprendesse os nomes dos alunos. Lecoq só dava aula uma vez por semana e não aprendia os seus nomes. Quando se pensa em clown pessoal e o professor não sabe sequer o nome do aluno, durante um ano de curso... Essas posturas chocaram-se com as expectativas de Naomi, que considerou a escola excelente para quem se interessasse em ampliar o conhecimento a respeito das linguagens cênicas, tanto como diretor, como também dramaturgo, cenógrafo, etc, oferecendo inúmeras idéias, propostas interessantes, mas sem criar condições para que todos avançassem.

Naomi pondera a respeito de uma possível conseqüência dessas dificuldades em termos de relacionamento pessoal na escola de Lecoq: acabam abalando algo que é basilar, que é a confiança no seu orientador. Confiança de que ele vai te abarcar, de que está indo

junto com você, e que tem as condições de "segurar" o que pode aparecer durante o trabalho. Sem confiança como haveria entrega?

A escola oferece uma experiência fundamental, que é a do olhar de fora. Trabalha-se bastante observando o outro atuar. Uma pessoa, ou um grupo atua e os outros assistem. Com isso, aprende-se muito em termos teatrais, vendo o que funciona, o que não funciona, o porquê, como poderia fazer para funcionar. Toda semana cada um apresenta uma cena com um grupo, para toda a escola, professores e alunos. Apresentava, diz Naomi, "muitas ferramentas para se criar, para se pensar que tipo de teatro você vai fazer. Abre possibilidades, porque não é mais um teatro que você pega um texto e você vai encenar aquilo. Trabalha com estímulos variados, como a música, cores, elementos, água, terra, fogo, usando máscaras.... Lecoq se interessava muito pelo corpo no espaço, com uma visão bastante arquitetônica." É ótimo nesse sentido, mas ficaria a necessidade de pesquisar o jeito de se trabalhar com atores, porque na maneira da escola, para Naomi, "falta humanidade". Além disso, segundo ela, existe uma certa similaridade, um certo padrão, nos corpos dos alunos que se formaram na escola de Lecoq: trata-se de um corpo muito dinâmico, preciso, mas ao mesmo tempo, sem muita variação. "É como se essa energia que eles colocam na escola de você se mostrar, de você conseguir, de você ser capaz, de você ser bom na técnica, definisse um corpo que é preciso, é dinâmico, mas, para mim, tem um certo nível -pequeno- mas um certo nível de agressividade que vem junto a isso. É muito limpo, é muito bem feito. Mas me falta alma, é isso que eu sinto. Falta alma, fragilidade, suavidade..." É um corpo que lembra o de um ginasta.

A proposta da escola traz uma técnica importante, procura concretizar um trabalho para o ator que não dependa do acaso, de uma inspiração momentânea, mas que tenha mesmo um trabalho construído. No entanto, parece haver uma dificuldade quando se trata de ensinar o aluno a "fazer com vida, a não fazer mecânico". Embora pretendam isso, há uma falha na metodologia, que leva a trabalhar a forma. Existe essa dificuldade quando se trabalha com técnica, de que o trabalho não fique mecânico, diz Naomi. Transformar a técnica em algo vivo é uma das preocupações do trabalho do *Lume* para o ator, diz ela, a preocupação tanto com a vida interior, a organicidade, a presença, como com a forma externa. As coisas vão juntas. O salto que ela encontrou no *Lume* foi procurar construir esse modo de fazer que é altamente técnico, sem ser vazio, mecânico, sem ficar preso à forma.

Pesquisar essa presença do ator, conseguida através do próprio trabalho e não por inspiração divina.

No modo como o Lume tem se especializado em fazer, quando o ator faz uma ação, ela já vem preenchida de vida, tem uma organicidade, ela é significativa para quem faz e para quem assiste. Esse é um elemento fundamental e ao mesmo tempo ignorado, como se não houvesse um meio técnico de se concretizar isso.

**Nani Colombaioni**:

Nani trabalhava principalmente como acrobata, quando jovem. Depois, conforme contou Ricardo Puccetti, como conseqüência de ferimentos que sofreu na II Guerra Mundial, ficou com o braço e a perna direitos semi-paralisados. Vivia em uma cadeira de rodas, sem estímulo para nada. Seu pai, desafiava-o, tentando mexer com seus brios, para ver se reagia, chamando-o de inválido. Foi assim que ele acabou encontrando forças para sair daquela situação, voltou a trabalhar, começando a dedicar-se, então, exclusivamente ao clown. Todas as dificuldades corporais –e eram muitas- ele adaptou à nova situação e usou comicamente, com seu clown.

Três dos grupos por nós entrevistados trabalharam com Nani: *Teatro de Anônimo*, *Lume* e *Seres de Luz Teatro*. *O riso em três tempos* foi um encontro, ocorrido no Rio de Janeiro, de 26 a 28 de julho de 1998, no Teatro Duse, com cada um desses grupos apresentando os espetáculos –ainda bem verdes, conforme Márcio Libar- que criaram com Nani: *In Conserto, La Scarpetta, O Acrobata* e *Pipistrello*. Além dos espetáculos, ocorreram debates a respeito da tradicional arte do palhaço.[365] O objetivo básico de tal encontro, segundo Ricardo Puccetti, era um diálogo a respeito das experiências de cada um dos três grupos com Arnaldo Colombaioni.

Nani Colombaioni é um palhaço de 78 anos -escreveu Ricardo em 1998-, "membro de uma das mais tradicionais famílias circenses da Itália, descendente de uma importante linhagem de cômicos que remonta da época da *Commedia dell'Arte*." Nani, que tinha vários problemas de saúde, adoeceu no Brasil, falecendo pouco tempo após ter voltado para a Itália.

---

[365] Ricardo Puccetti, O riso em três tempos, *Revista do Lume* nº 1, p. 67. Houve também a presença de atores, clowns, pesquisadores de teatro, circo, do trabalho do palhaço. As informações a respeito de Nani, salvo outra indicação que fizermos, têm como fonte este artigo e a entrevista com Ricardo.

Segundo Ricardo, a bisavó de Nani "era uma Taravaglia, uma trupe de saltimbancos que andava de corte em corte. Sua avó casou-se com um Dell' Acqua, tradicional família de clowns italianos. Deste casamento nasceu a mãe de Nani, que casou-se com Alberto Colombaioni, componente de uma trupe de clowns acrobatas. Assim, Nani e seus irmãos são os herdeiros de um repertório cômico que descende em linha direta dos cômicos da *Commedia dell' Arte* do século XVIII."[366] Os Colombaioni atravessaram os séculos "trabalhando com o cômico e com outras modalidades circenses." No século XX, continua Ricardo Puccetti, "ganharam grande reputação como palhaços de circo, teatro e cinema", tendo sido considerados por Fellini "os melhores palhaços do mundo" e atuado em vários dos seus filmes: *I Clowns, La Dolce Vida, La Strada.*

Nani Colombaioni era "a figura mais representativa da família, vencedor de vários festivais internacionais de clowns e criador da maior parte do repertório clownesco da família Colombaioni."[367] Seus irmãos, filhos e netos trabalham como palhaços, sendo que Nani foi seu mestre.

Conforme Ricardo, Nani trabalhava com o material mostrado pelo aprendiz, ensinando técnicas circenses e cenas do repertório clássico de clown e com a técnica de clown em si. Assim ele construía um espetáculo com o aprendiz. Para cada um ele ensinava partes de seu repertório, condizentes com a lógica do clown do aprendiz. Tudo com grande rigor e perfeição nos detalhes, diz Ricardo. Primeiramente o aprendiz aprenderia a "partitura da cena bem codificada", para depois descobrir a sua maneira singular de executá-la, aprender a colocar nela o seu ritmo pessoal, seu caráter –chamado por Nani de comicidade pessoal.[368]

Este foi um dos pontos que mais contribuiu para acrescentar à metodologia do *Lume*. Com Nani, o clown de Ricardo aprende a executar mais coisas. Nani começava com o que o clown vai fazer, enquanto que o *Lume* começa pela busca do pessoal.

Nani recebia o aprendiz em sua casa, onde ele era integrado ao cotidiano familiar. Ali ele era observado por Nani, ao realizar tarefas cotidianas, procurando entender o funcionamento de seu cômico. "Nani ficava mostrando coisas e dando tarefas para fazer, num ritmo tão maluco que não se conseguia pensar. Então o aprendiz acabava ficando confuso e agindo como clown. Assim, pouco a pouco, Nani vai estudando a lógica de

[366] Ibid., pp. 67-68.
[367] Ibid., p. 68.
[368] Ibid., p. 72.

raciocínio, a lógica de ação e reação, o tempo/ritmo, tudo a partir de tarefas cotidianas concretas e, com estas observações, ele orienta o trabalho de clown propriamente dito."[369]

Lily Curcio e Abel Saavedra, do grupo *Seres de Luz,* nos contaram que trabalharam durante quinze dias com Nani. Além do trabalho técnico explícito -que, no caso deste grupo consistiu em mostrar o seu material e Nani trabalhava a partir dele-, existia toda a convivência com a família e com Nani. Ele vai estudando o ator, sem que este se dê conta. Estudando seus modos de agir, seu "temperamento". Ele provocava, o tempo todo, situações para que eles reagissem. Por exemplo, "ele tinha o lado direito do corpo paralisado, que era o braço e a perna. Então, ele tinha um jeito já de andar que era meio engraçado, ele tinha que arrastar o lado direito. Ele andava e sempre tinha um tapete no qual ele sempre se enroscava quando estava do teu lado. Você tinha que reagir para ele não cair, por exemplo. Até isso, durante o dia inteiro, você tinha que ficar ligado, porque ele estava mostrando e nunca falou nada que estava mostrando. Ele fazia o tempo inteiro, para você assistir, no dia a dia, como ele era clown. Ele era clown o tempo inteiro."

O tempo todo ele fazia coisas. Na mesa, na hora do almoço ou jantar, era um jogo, diz Abel. Ele derrubava coisas o tempo todo, como se não fosse de propósito. Era um verdadeiro desespero para eles, nos contam. "Você não via a técnica. Mas ele derrubava, na mesa, copos com vinho ou qualquer coisa, garrafas, panelas com molho de não sei o quê, com macarrão e não sei o quê. E você tinha que reagir na hora. Mas até a gente descobrir isso, que ele estava fazendo proposital. Ele fazia para você pegar. Como era meio paralítico, ele tinha um armário de cozinha em cima, só que ele não chegava porque ele era baixinho. Aí, ele tinha que pegar uma cadeira, subir em cima, com 78 anos... Pegava um negócio lá em cima, só que ele sempre queria pegar aquele que estava lá no fundo, em cima, o mais alto. Então, o jeito dele pegar na cadeira, colocar a cadeira em pé, ele tentar subir, porque ele é paralítico desse lado, não conseguia subir na cadeira. Se você estava comendo alguma coisa você não conseguia comer. Mas ele provocava só para ver o que você fazia. Até subir na cadeira, todo o processo de chegar até a cadeira já era uma *gag*. Eram, geralmente, *gags*. Então, você tinha que ser muito esperto para pegar cada detalhe, cada coisa, essas sutilezas. Nani trabalha com as sutilezas, com os pequenos gestos, com as pequenas miradas, olhares. Então, é um trabalho muito rico. E você tem que estar ligado. É uma sutileza atrás da outra. Essa é a jóia do trabalho do Nani." Além de ter sido

[369] Ibid., p. 70.

extremamente generoso. "Ele dava até *gags* dele, como deu de presente para Ric, também para nós."

Essa questão mencionada por Lily e Abel, de como Nani ia fazendo coisas que ia deixando-os aflitos, como se o tempo todo fosse cair e derrubando tudo ao redor, mantendo-os ao que parece, em estado de alerta, seria o modo como ele produzia uma vulnerabilidade, uma prontidão, no artista.

**O papel central atribuído à lógica do clown para o *Lume*:**

Ricardo nos contou que a experiência com Nani confirmou muitas coisas a respeito do seu próprio caminho. Nani, por exemplo, também faz o artista ficar vulnerável, disponível -evidentemente, da maneira dele. Ricardo hospedou-se na casa de Nani dois dias antes da data do início dos trabalhos. Durante esse período, Nani solicitava de Ricardo que fizesse coisas -como ajudá-lo a trocar a lâmpada, desapertar um parafuso debaixo do carro- e analisava como ele as executava. No segundo dia, Nani lhe disse que já entendera sua lógica. Nessas experiências cotidianas, ele percebeu o funcionamento de Ricardo e de Teotônio, seu clown: aquele para quem não tem problema, ele vai e faz. Só que, ao tentar fazer, faz sempre errado. Tenta fazer tudo e faz tudo errado. Observando o material mostrado por Ricardo e o seu modo de realizar as tarefas solicitadas, Nani entendeu a lógica de Teotônio e foi essa lógica que norteou o seu aprendizado com Nani, a escolha do repertório e foi o "fio condutor" de *La Scarpetta,* o espetáculo que criaram juntos. Para construir esse espetáculo, Ricardo não partiu da partitura –de ações codificadas-, mas da lógica de seu clown. Em *La Scarpetta* vemos um artista que chega para fazer seu espetáculo, "mas nada acontece, tudo é um desastre", diz Ricardo. Nada acontece como o previsível, diríamos. Este espetáculo, de uma certa forma, fala a respeito do próprio palhaço. Ele opera com erros e fracassos, mas sem se deixar aprisionar pelas paixões tristes, fazendo. Transformando seus erros em *Spettacolo Artistico*.

Ricardo diz ter pego a partitura cênica trabalhada com Nani, o material aprendido, e ter colocado "num 'liqüidificador', misturando pedaços da partitura codificada com idéias que vieram a partir do trabalho com ele, ou com idéias antigas [idéias entendidas como fragmentos de seu próprio repertório, codificado e preciso]. Tentei construir uma seqüência que seguisse a minha lógica, onde houvesse espaço para que o meu clown pudesse estar

pleno."[370] Afirmou que assistindo aos números de Nani, vendo-o trabalhar, mais do que montar um espetáculo com ele e aprender os números que ele lhe ensinou, procurou aprender com ele a respeito do mecanismo, da estrutura criativa.

Nada pode acontecer gratuitamente, diz Ricardo, tudo deve obedecer a um sentido. É a lógica que dá sentido –sentidos, diríamos- "às ações e reações de um clown, ao seu comportamento físico, é o rigor com que ele segue a sua lógica pessoal. Conhecer profundamente esta lógica pessoal abre amplas possibilidades de criação, permitindo o encontro de soluções que têm íntima relação com o clown." Ricardo diz que o trabalho de Nani era também "muito pessoal", embora realizado de outro modo, mas estava claro que não bastava ter uma estrutura para o espetáculo. Nani dizia que, se um clown aprender um número e não conseguir transformá-lo em um número dele, fazê-lo do seu jeito, pode abandoná-lo, porque ele não serve para aquele clown.

Devido à importância atribuída à lógica do clown, na perspectiva do *Lume* nada do que é feito pelo clown em cena é por acaso, ou para "fazer graça", mas relaciona-se com seus modos de sentir, pensar, agir, expressos corporalmente. Um clown não seria simplesmente alguém que, aleatoriamente, faz coisas bizarras. Trata-se de um trabalho minucioso de construção, envolvendo a ligação entre impulsos e ações físicas, um corpo preparado para responder a essa exigência, capaz de "pensar em movimento", como nos disse João Artigos. Lógica e estado de clown caminham juntos. Como passar de um estado a outro e de uma ação a outra, em cena? Para o trabalho do *Lume*, a lógica do clown é esse "fio condutor", como diz Ricardo Puccetti. Para se conseguir manter a vulnerabilidade, a presença, a "alma" do clown, seria preciso seguir a sua lógica pessoal. Um clown pode falar de si elegendo temas que lhe são caros. É uma maneira de trabalhar seu universo. Uma outra possível seria procurar seguir as linhas singulares de seu clown, sua lógica. É a proposta de Ricardo.

A vulnerabilidade -que para o trabalho do *Lume* envolve um contato profundo consigo mesmo e depois com o outro-, essa abertura para afetar e ser afetado, sustenta o que o *Lume* busca e compreende como trabalho de ator, atravessando suas três linhas de pesquisa. Mais do que uma questão teórica, esse é um modo de trabalhar que dirigiu as pesquisas com o ator no *Lume*, desde a sua criação. Está muito marcado no fazer dos seus

[370] Ibid., p.72.

atores-pesquisadores. Essa presença cênica é anterior à técnica, diz Ricardo no artigo. Ricardo manteve essa primazia da lógica do clown, ao construir *La Scarpetta.*

Os Colombaioni são como uma enciclopédia, diz Ricardo. Nani era, Leris, seu filho também o é. Eles têm soluções para tudo. Por exemplo, se o chapéu cai, eles têm dez maneiras de você pegar de novo o chapéu. Se ele vê uma cena, ele tem, ele te propõe dez finais diferentes. Eles têm um repertório imenso, muitas coisas criadas por eles e outras que eles aprenderam e que integraram o repertório familiar. "Nani conhece e domina a estrutura do riso, o que podemos chamar de "esqueleto" do riso, os princípios técnicos fundamentais do cômico. Ele tem um repertório de cenas e de gags codificado nos mínimos detalhes, repertório este passado de pai para filho e também recriado e ampliado a cada nova geração, que consiste em verdadeiras partituras físicas."[371]

Sua metodologia, além do conteúdo técnico específico, coloca o aprendiz em contato com um sistema de valores definido e bem estruturado. Elementos como a importância "da disciplina, do rigor com o próprio trabalho, do respeito para com os colegas, da valorização da arte como algo fundamental"[372] Postura que pode ser encontrada também nos grupos de teatro da atualidade, por terem um projeto de continuidade, permitindo a criação de uma cultura própria criada a partir da definição de princípios éticos norteadores do trabalho, diz Ricardo. "Pontos como o rigor com o trabalho, a busca de precisão técnica, a disciplina, o respeito humano etc, comuns tanto a pessoas ligadas à tradição, como os Colombaioni, quanto aos que buscam a criação de uma tradição própria, como os grupos de teatro, levam a um redimensionamento da arte."[373]

Outro elemento importante presente no trabalho de Nani, é a visão da arte enquanto ofício, buscando equilibrar criação e técnica e resgatar o caráter "artesanal" da arte, que reaproxima, segundo Ricardo Puccetti, os atores, os palhaços, dos sapateiros, dos lavradores, dos escultores etc.

Ele afirma que os três grupos do encontro perceberam, com Nani, que "o 'esqueleto' do riso, com seus princípios técnicos básicos, é comum a tudo que envolva o cômico (palhaço de circo, clown de teatro ou de rua, ator farsesco etc). O que diferencia um do outro é o estilo, a linguagem estética, os contextos trabalhados."[374]

---

[371] Ibid., p. 70.
[372] Ibid., p. 69.
[373] Ibid., pp. 69-70.
[374] Ibid., p. 70.

Segundo Ricardo, no encontro *O Riso em Três Tempos* os grupos evidenciaram "o papel da tradição como parte inspiradora e da experimentação como possibilidade de descobertas."

**Sue Morrison e "o clown através das máscaras":**

Existem várias coincidências entre as metodologias do *Lume* e de Sue Morrison. A dela, talvez por ser mais sistemática em alguns procedimentos, é mais explícita em certas questões. É interessante como ela explicita, trabalhando com o xamã, uma hipótese dessa pesquisa sobre a metodologia e o clown do *Lume*. Embora eles falassem que o clown é a essência da pessoa, o que poderia supor uma identidade, trabalhavam com multiplicidades, com o devir. Se pensarmos com Espinosa, que a essência é um grau de potência, sendo, portanto, variável, tiraríamos desta noção algo que remete ao estático, ao identitário. Quando falamos em pessoa também teremos em mente que, se pensarmos no devir, não encontraremos uma pessoa delimitável, mas individuações em devir. Para tornar-se clown, é necessário que se abram várias possibilidades desconhecidas ou não exploradas, ou, como ela chamou, "várias direções do ser". Dessas direções -ou matrizes[586], conforme terminologia do *Lume*- trabalhadas, criam-se infinidades de combinações possíveis, além do que pode acontecer na relação com o público. Essas máscaras podem provocar devires diversos, como mineral, animal, figuras humanas, etc. A máscara é como se fosse uma porta para se entrar em contato com algo outro. Esse outro precisa ser concretizado, para posteriormente ser codificado e usado em cena.

O clown, para ela, é o espaço de onde você atua, onde tudo é possível, nada é fixo. Existe a máscara (são usadas máscaras na metodologia, conforme afirmamos, como desencadeadoras de devir, ou de cada direção) e a platéia; o clown existe no espaço entre as máscaras e na relação com o público. Nessa relação ocorre um contágio, no qual ambos se transformam. E, conforme Ricardo Puccetti,[587] se o clown se fixa, morre. Se estiver inteiro na relação consigo mesmo e na relação com o público, ele também muda nesse processo. Se estiver aberto, presente de maneira intensa.

---

[586] Matriz, para o Lume, incorpora qualidades de energia, corporalidade, sensações, todo um universo. Ver a propósito a citação que Renato Ferracini faz da tese de doutorado de Luis Otávio Burnier e seus próprios comentários em *A arte de não interpretar* como poesia corpórea do ator, pp. 116-117. Logo adiante, em nosso texto, Ricardo Puccetti também explicita.

[587] Na entrevista de abril de 1999.

É importante ressaltar, para evitar mal-entendidos, que, para Sue Morrison, existe um clown, composto na possibilidade dessas máscaras. De modo algum cada máscara corresponderia a um clown.

"O clown através da máscara", técnica utilizada por Sue Morrison, foi criada por Richard Pochinko. Ele pesquisou clowns sagrados de comunidades indígenas norte-americanas, criando um trabalho bastante singular. Entre outras experiências, também passou pela escola de Lecoq[588] e criou um modo próprio de trabalhar o clown, utilizando-se de técnicas xamânicas.[589]

Richard Pochinko, nascido em 1946 e morto em 1989, foi criado numa fazenda em Lockport, Manitoba, Canadá. Com 14 anos foi estudar teatro na cidade. Nos anos 1970, ele já tinha uma certa reputação como ator, diretor e coreógrafo. Insatisfeito, queria pesquisar outras atuações e conseguiu uma bolsa de estudos, viajando por vários países da Europa, até chegar em Paris, onde começou o seu fascínio pelos clowns. Da janela do apartamento onde morava em Paris, que dava de frente para o *Cirque d'Hiver*, via os clowns passando e começou a ficar intrigado com eles. Começou a seguir um circo atrás do outro, por toda a Europa. Mas não era o circo somente que seguia, era algo que tinha a ver com a habilidade de rir de si mesmo, diz Pochinko.[590] Entrou na escola de Jacques Lecoq, onde permaneceu um ano estudando técnicas de mímica, máscara e clown. Após conhecer a tradição européia, considerou-a restritiva e autoritária. Em 1972, voltou para o Canadá, mas foi imediatamente convidado para trabalhar na Universidade de Washington, em Seattle. Ali ele continuou a estudar a técnica de clown, com uma clown profissional chamada Bari Rolfe. Foi em seu estúdio que conheceu o notável clown índio norte-americano Johnsmith. Este lhe ensinou muito a respeito da tradição nativa que poucas pessoas sabem, principalmente os não nativos. E ajudou-o a encontrar o seu próprio clown. Pochinko trabalhou durante nove meses com Johnsmith, que lhe ensinou como seu povo sempre tivera clãs de clowns na estrutura de suas tribos e que os clowns eram reverenciados como poderosos xamãs, curandeiros e também como diversão. Cabia a eles manter o povo em contato com o cotidiano, ao mesmo tempo preenchendo a necessidade de uma conexão com o sagrado. "Funcionando como reguladores sociais, eles tinham absoluta liberdade para ridicularizar quem quer que quisessem. Toda vez que a sociedade se tornava rígida demais,

[588] Eileen Thalenberg, A clown for our times, *Enroute*, december/1981. p. 34.
[589] Sue Morrison, após a morte de Pochinko, continua esse trabalho no teatro.
[590] Eillen Thalenberg, op. cit., p. 34.

os clowns eram chamados para atuar (...) Eles insultavam e humilhavam os chefes e os mais velhos em público, para mostrar a eles que eles eram apenas humanos."[591] Os índios norte-americanos consideram o clown sagrado, o mensageiro dos deuses.[592]

Um dia, passados esses nove meses, subitamente, Johnsmith mandou Pochinko embora, dizendo que estaria disponível se Pochinko realmente precisasse dele de novo. Ele já tinha aprendido o que precisava para criar seu próprio trabalho.

Essas duas tradições –européia e dos nativos norte-americanos- juntaram-se para formar a técnica de Pochinko. Na base de sua abordagem está a idéia de que "**quando enfrentamos todos os nossos lados, só podemos rir da beleza do nosso ridículo**".[593] Começou a ensinar sua metodologia no *National Arts Centre*, mas depois, criou, com Annie Skinner, um espaço próprio onde teriam mais liberdade. Assim nasceu o *Theatre Resource Centre*, com uma dupla missão: ensinar e desenvolver um trabalho novo. Além de professor, Pochinko Richard foi um excelente diretor. Era muito procurado por atores e performers para ajudá-los a desenvolver seu trabalho. Chegou no Quebec num período crítico e excitante, cultural e politicamente, mergulhando nesse novo mundo com entusiasmo, contribuindo para o nascimento de um novo teatro em Montreal.[594]

Segundo Eillen Thalenberg[595], Ian Wallace, diretor do *Theatre Resource Centre* em 1991, tem um clown –Nion- que quebra algumas das regras da tradição clownesca, sendo macho e fêmea ao mesmo tempo, não mantendo uma personalidade só, combinando mímica com texto.

Para Pochinko, os clowns têm uma relação estrita com a sociedade na qual vivem. Eles surgem quando a sociedade precisa deles. Chaplin e Buster Keaton alcançaram o auge da sua popularidade durante a Depressão. Precisamos de **um clown para o nosso tempo**, diz ele. "**Um clown que amplie o sentido de Deus em cada um de nós, que celebre nossa humanidade, nossa animalidade e as vezes em que nós podemos tocar uns aos outros no momento da risada**."[596]

---

[591] Ibid., p. 54.
[592] Ibid.
[593] Frase de Sue Morrison, que nos foi transmitida por Naomi Silman.
[594] Cheryl Cashman (org.) A collective tribute Richard Pochinko. *Canadian Theatre Review*, Summer, 1991. pp. 37-38.
[595] Eillen Thalenberg, *op. cit.*, p. 58.
[596] Ibid.

Ricardo Puccetti sintetizou os passos dessa metodologia em *O clown através da máscara: uma descrição metodológica.*[597] Mencionaremos aqui apenas o necessário para que nosso leitor possa ter uma noção do que se trata, em termos de alguns procedimentos.

Ela trabalha com seis máscaras, confeccionadas e utilizadas pelos aprendizes, durante o processo, correspondentes às "direções do ser". Cada máscara possui, por sua vez, dois aspectos: a inocência e a experiência. Chega-se, assim, a doze possibilidades abertas.

Sue Morrison utiliza-se de "exercícios que trabalham o desenvolvimento da percepção e da intuição corporal ou física", diz Ricardo. Ele descreve um exercício no qual o orientador desenha no espaço uma linha imaginária e o aluno, que estava de olhos fechados, deveria caminhar ou correr e parar o mais próximo possível de tal linha. Esse exercício nos lembra um outro, utilizado pelo *griot* africano, ator do grupo de Peter Brook, em seu workshop –conforme relatado no capítulo *A iniciação*-, não propriamente em termos de como é feito, mas em termos do que se está trabalhando e com que tipo de técnica. Trata-se, a nosso ver, de trabalhar esse estado sutil de percepção, com o corpo em um estado de alerta, aberto para poder agir, acionando uma outra relação entre pensar e fazer, entre sentir e fazer, abrindo outras possibilidades de percepção, com o auxílio de técnicas xamânicas, através do que chamaríamos também de conhecer por contágio. Outro exercício no qual parece estar trabalhando com o mesmo tipo de técnica, é aquele em que uma pessoa é o criador e a outra é a obra. O criador toca o rosto da obra, sentindo o som desta. A seguir, produz o som exteriormente e o deixa tomar conta de seu corpo. Cada obra irá, em seguida, procurar o som que corresponde ao seu rosto. Quando o encontra, começa a caminhar atrás dele. Fica nítido, diz Ricardo, que as corporeidades do criador e a da obra ficam bem parecidas. Parece-nos que ela está trabalhando essa técnica de abertura que leva a entrar nessa sintonia fina com o outro, que retomaremos ao tratarmos da Iniciação.

No processo de construção das máscaras, cada uma delas está ligada a uma direção e cada direção a uma respiração particular. Todo o trabalho parece ser perpassado pela presença do intensivo, do que se costuma chamar de instintivo, intuitivo.

Ela tem um exercício de apresentação do clown (*present yourself*), que guarda semelhanças com esses processos de picadeiro, do clown entrar e se expor para o público.

---

[597] Ricardo Puccetti, O clown através da máscara: uma descrição metodológica. *Revista do Lume,* nº 3, pp. 82-92. Artigo que, segundo ele, retrata "o intercâmbio técnico realizado pelo LUME com a clown canadense Sue Morrison, no período de 18/02 a 30/03 de 1999."

No entanto, tudo nesse trabalho é bastante sistematizado, com objetivos claros, conforme afirmou Ricardo Puccetti.

O aluno deve cumprir quatro etapas: apresentação (entrar –usando um chapéu e o nariz vermelho); estabelecer contato com alguém do público; conversar com essa pessoa (sem falar), trazendo-a para seu universo e, finalmente, levar a pessoa de volta. Será nesse encontro entre o clown e o público que o clown vai existir plenamente.[598]

Exercícios que trabalham os dois lados da máscara: a experiência e a inocência:

Exercício do Adeus: O aluno vai despedir-se de alguém que ama e que não verá mais. Como seria um derradeiro encontro com essa pessoa? Após esse trabalho, o aprendiz leva esse alguém até um barco e diz um último adeus.

Exercício da Infância: Deitado no chão, tenta se lembrar como era quando tinha 6 anos de idade, como era seu quarto, seu brinquedo favorito etc. Depois começa a brincar. Nele se redescobre o prazer com a brincadeira, a curiosidade e a entrega da criança.

Os dois exercícios são realizados durante o processo do uso da máscara.

Vejamos um exemplo de como um conhecimento, um exercício, pode ser apropriado e transformado de uma escola para outra. Para isso nos valemos da experiência de Naomi Silman, que estudou na escola de Jacques Lecoq e também com Sue Morrison, sucessora do trabalho de Pochinko no teatro, ligada ao *Theatre Resource Centre*.[599] Pochinko fez, segundo Naomi, adaptações de alguns exercícios de Lecoq, transformando-os "de uma maneira muito diferente para usar nessa técnica do clown." Vemos isso ao acompanharmos o modo como Sue Morrison trabalha a experiência e a inocência. No trabalho da escola de Lecoq com a máscara neutra são utilizados vários exercícios. Um deles consiste em você andar num *pier* e, quando chega ao final deste, você vê o barco indo embora com uma pessoa que você ama muito e você despede uma última vez da pessoa e você olha o barco desaparecendo no horizonte. É um exercício didático, sem grande improviso e consiste em "andar, respirar, focar, andar, levantar o braço, fazer o gesto tchau e é tudo grande, a máscara trabalha o monumental. Foco." Richard Pochinko trabalha com a experiência através desse exercício, mas transformando-o num exercício muito pessoal, no qual cada um despede da sua maneira de alguém escolhido pelo ator.

---

[598] Ibid.

[599] Atualmente Sue Morrison não está ligada a nenhuma instituição.

Esta é uma transposição, diz Naomi. Outra é a que ocorre no trabalho com a inocência. É o primeiro exercício na escola, no primeiro ano de Lecoq, diz Naomi. Trata-se de uma improvisação: voltando para sua infância. Através da mímica, sem objetos, cenários, nada, o ator escolhe um momento de sua infância onde esteja –seu quarto, seu jardim, ou com seu brinquedo preferido-, e envolver-se totalmente com isso. Envolveria concentração, capacidade de imaginar, criar esse mundo interior e trazê-lo para os outros, para fora. Mas não existem condições que favoreçam tal exercício, que acaba ficando aquém do seu propósito. Pochinko pegou esse exercício e o "transformou numa coisa extremamente divertida porque todo mundo junto fazendo aquilo, no espaço mesmo, que você pode brincar, que você pode realmente saborear de novo esse tipo de energia que é brincar, essa maneira livre, de estar com as outras pessoas, de estar no espaço." O modo como Sue transmite essa técnica, segundo Naomi, acaba levando os atores a entrarem profundamente no jogo, sem se autocensurar, nem pensar na censura alheia. Se ela salienta esse aspecto, é porque, para o clown, é imprescindível que o artista aprenda a estar inteiro no que faz.

Mas Sue possui um poderoso aliado nesses processos do trabalho do clown através da máscara que são técnicas xamânicas, envolvendo, por exemplo, modos próprios de trabalhar com a respiração para se atingir uma determinada "concentração".

É uma metodologia muito rica, como todas as que mencionamos, e nosso breve e fragmentado relato não tem a pretensão de expô-la em seu conjunto, procurando ressaltar alguns aspectos.

Ao utilizar cada máscara, o aluno se pergunta quem é ele naquela direção, como é seu corpo, qual seu universo, como está vestido, etc. Eles fazem um trabalho no qual a máscara escolhe figurinos.

Usando a máscara, descobre-se matrizes utilizadas posteriormente no trabalho com o clown.[600] Ricardo afirmou, em nosso encontro que se trata, para ele, do que chamam em seu trabalho, de "matrizes de dança pessoal". "É uma coisa aberta, não é fechada. A matriz é uma qualidade que tem ações, tem danças, mas é uma qualidade, que é muito ampla e que se transforma e que se modifica" A máscara é uma sensação, um estado do qual se parte para fazer qualquer coisa, diz ele. No entanto, é preciso ter cuidado, afirma, para não fixar

[600] Ibid., p. 86.

essas qualidades, mantendo tal estado sempre vivo e mutável. É um universo que sempre pode ser ampliado, ao longo do trabalho.

Essa experiência possibilita, talvez, uma compreensão do estado de clown, como vários estados, como um fluxo ininterrupto, que passa de um estado para outro, numa metamorfose contínua. A passagem de uma qualidade de energia a outra, ocorre com o aluno dando vazão ao que sente, procurando levar ao limite.

Segundo Sue Morrison, as máscaras não são o clown. Este existe "no espaço criado entre a relação de cada máscara com a platéia." As máscaras permitem que o clown esteja frente ao público sem fazer nada. Elas farão por ele. Ele "estará totalmente entregue à relação com o público, aberto para jogar, a partir das qualidades de suas máscaras, com os estilos e acasos que acontecem no decorrer de uma performance."[601]

O papel do clown na sociedade é ressaltado na metodologia de Sue Morrison. Pesquisando a função do clown nas comunidades indígenas norte-americanas, pode-se verificar que o clown ou xamã tem "a importância de um feiticeiro, pois ele é aquele que cura as 'doenças sociais' da tribo. Ele mostra ao cacique, por exemplo, o quão autoritário ele é (quando este for o caso), seu abuso de poder. O clown faz isso ridicularizando-o."[602] Critica, revelando o ridículo e, ao mesmo tempo, naquelas sociedades, ninguém pode atingir o clown, que é sagrado. Nesse sentido, o clown aproxima-se também dos bufões e bobos da Idade Média, que podiam dizer o que quisessem ao rei.

Ricardo nos disse que o trabalho de Sue abriu as possibilidades, as visões. Para ele, o principal foi essa abertura. A maneira como ela faz, apresenta um outro modo de criar o repertório para o clown. Mas o mais interessante para ele é a liberdade do clown não ser apenas cômico, ter outros lados. Essa visão contribuiu muito no trabalho da *Parada de rua*, dando-lhe outra consistência. Ela aproxima um pouquinho do bufão, no tipo de humor. Essas experiências vêm ao mesmo tempo confirmar coisas e oferecer coisas novas. Fazendo uma espécie de trajetória sintética do trabalho, conforme Ricardo: parte-se, com Luís Otávio, com Philippe Gaulier, para a busca do clown pessoal. A seguir esse clown vai aprendendo a fazer coisas. E depois o clown com um pouco do bufão que a Sue traz, que já é o clown mais completo.

---

[601] Ibid., p. 88.
[602] Ibid.

Ricardo Puccetti, o **Teotônio**, tem sido um interlocutor que surgiu em vários momentos deste trabalho. Desde criança era fascinado pelo palhaço. Talvez por ter nascido e ter sido criado em uma cidade pequena, do interior – Espírito Santo do Pinhal-, onde a chegada do circo e o circo eram um acontecimento, um universo fascinante. Especialmente impressionante era a figura do palhaço, com aquela capacidade de fazer o que ele quisesse, de brincar, de ser essa figura livre, diz Ricardo. Também os filmes do **Mazzaropi**, de **O Gordo e o Magro**, que assistia no cinema com seu avô, foram desenvolvendo essa atração. Depois, quando começou a fazer teatro, seu primeiro personagem era o palhaço popular, o João Grilo, de *O Auto da Compadecida*, do Ariano Suassuna. Espetáculo que foi dirigido por um seminarista que trabalhava como palhaço. Foi atuando nesse espetáculo que decidiu que queria ser ator, aos 16, 17 anos. Formou-se no segundo grau e mudou-se para Campinas, tendo começado a fazer conservatório e a trabalhar com grupos. Desde aquela época não parou mais de fazer teatro. Formou-se em biologia na UNICAMP, estudou artes cênicas, sempre sem deixar de atuar. Ao chegar em Campinas, passou a integrar um grupo musical, cênico-musical, que trabalhava com muita improvisação: o *Latex*. Ali começou a se exercitar como palhaço, sem saber que o fazia. "Depois de alguns anos, eu comecei a ir para a rua também, como palhaço, e punha o nariz, e comecei a trabalhar sozinho o palhaço, o clown. Sem saber, só de ver filme, de ver algum outro espetáculo." Assim foi aprendendo. Posteriormente, trabalhando no *Lume*, quando propôs para Luís Otávio pesquisar palhaço, que começou a ter mais parâmetros do que fazia e do que precisava melhorar, do que precisava corrigir, diz ele. "Quando eu começo a trabalhar com ele é que eu começo a entender muita coisa do que eu fazia. Então, por exemplo, das coisas que eu fazia no *Latex*, grande parte do que eu fazia era parte do meu clown. Que eu até continuo trabalhando. Mas eram coisas que iam saindo assim por intuição. Lá e também na rua, eu desenvolvi uma coisa que é característica minha, que é a capacidade de improvisar. Então o palhaço foi entrando como parte desse ator e hoje em dia ele é parte principal, até posso dizer, porque a maneira de eu ver as coisas é muito pelo olho do palhaço, do clown." O palhaço, como vimos, interferiu no modo do *Lume* pesquisar, na relação ator e público. Ricardo acredita que o trabalho com o palhaço acabou aprofundando, acentuando essa relação.

O clown tem o poder de acender coisas nele e no público, de transformar, de criar esse caos onde as coisas estão organizadas, de subverter, de modificar, de por as coisas de ponta cabeça. Ricardo diz que um dos modos de ação do Teotônio, seu palhaço, é criar esse caos.

Terminada uma apresentação de *La Scarpetta,* um menino foi pedir ao Teotônio para quebrar uma das únicas coisas que o palhaço não havia quebrado durante o espetáculo e acabou quebrando mesmo sem consentimento, tomado por uma euforia exacerbada. Comentando a respeito da atitude desse menino, Ricardo contou que **Philippe Gaulier** e **Pierre Byland** tinham um espetáculo que ficou muito famoso na Europa, que era um espetáculo no qual eles quebravam pratos. Só isso: "O espetáculo era tipo **200 maneiras de quebrar pratos**. Eles viajaram o mundo todo, era um grande sucesso. Quando eles foram se apresentar na Suíça, a televisão mostrava alguns trechos do espetáculo e também eles iam a programas ao vivo, quebravam prato. Foi algo que todo mundo viu." Resultado: criou uma onda na qual as crianças começaram a quebrar pratos. E o espetáculo foi proibido de continuar na Suíça. Eles não puderam mais apresentar porque criou esse caos, as crianças começaram a quebrar pratos e a ficar meio incontroláveis. Gaulier falava que conseguir que as crianças suíças quebrassem pratos foi a melhor coisa que ele conseguiu como clown. Por mais que haja exagero nessa história contada pelo próprio Gaulier, ela traz a alegria como uma potência anárquica, transformadora. A **potência de guerrilha do clown**.

Ricardo ressalta a importância de **não se fixar naquela primeira experiência do retiro** de iniciação ao clown. Aquilo é uma faceta, diz ele. Mas você é **muito mais colorido** do que aquilo. Concordamos que a palavra identidade não expressa o que acontece nesses processos de construção do clown, porque ela limita. O clown é singular, mas é também uma multiplicidade de lugares, é movimento, é devir, e não algo fixo, pronto. A experiência do clown expande, abre possibilidades outras.

Ricardo menciona Leo Bassi, quando ele fala da importância de resgatar a força do palhaço, o papel político do clown, esse poder de transportar o público para esse jogo, independentemente do tema abordado. Nesse sentido político, também a perspectiva de Sue Morrison, que vê o clown como xamã.

Outra questão que considera importante para o trabalho do palhaço é estar aberto para dialogar, não ser só o palhaço quem diz, quem faz, mas "esperar para ouvir o que o outro está achando do que ele está fazendo. Tem que ser um pingue-pongue. Isso tudo é

controle. Principalmente controle da ansiedade do artista, da sua insegurança, dele conseguir dar tempo para as pessoas acompanharem a lógica do clown, o que ele está propondo, entenderem os joguinhos que vão se criando, que são essas pequenas relações. Relações às vezes com você mesmo, às vezes com um objeto, às vezes com alguém do público." É preciso um trabalho sobre si para vencer esse medo, essa expectativa.

Ricardo diz que, antes de cada apresentação, tenta se colocar numa situação de não saber exatamente o que fará. Apesar de saber que vai apresentar o *La Scarpetta*, "mas a maneira como eu vou fazer isso **hoje, para esse público, eu não sei**, então eu **tenho que descobrir**." Essa postura coloca o artista numa corda bamba, meio inseguro, mas, ao mesmo tempo, "é uma insegurança que não é descontrolada porque você tem técnica, tem experiência. Isso aguça a capacidade de ouvir, faz com que o **público se sinta parte da coisa.**" O treinamento, diz Ricardo, é para o artista ir até o fim do seu impulso. Propôs uma coisa, tem que levá-la até o fim. Isso envolve técnica, controle do corpo, **capacidade de antever os problemas**. Lembramos aqui do corpo treinado para pensar em movimento, mencionado anteriormente. De uma certa maneira, diz Ricardo, você se sente seguro no risco. É bem paradoxal, porque você está inseguro, e é real. Mas, ao mesmo tempo, você conta com seus recursos nas dificuldades. Como um gato que, jogado para cima, sempre cai em pé.

O clown lhe trouxe uma maneira de olhar o mundo, na qual prima a relatividade das coisas. Elas nunca são absolutas, sempre podem ter outros usos, outros caminhos. Por exemplo, quando o clown olha uma cadeira, ela cadeira pode ser qualquer coisa para ele. Não só para sentar. O clown vê o mundo da maneira dele. "Quando eu estou trabalhando como clown, essa maneira que eu vejo o mundo é muito a minha maneira que eu vejo também quando eu não estou trabalhando como clown. Só que isso desenvolvido, aprofundado." Ele provoca uma outra organização, mostra como nada é fixo, brinca com tudo, o feminino, o masculino, a agressividade, o carinho, o riso, o choro, triste, alegre, com tudo.

No retiro, passa-se por aquela iniciação com o estado de clown, que é um estado primeiro, de revelação, da vivência de estar de frente para o público, deixando-se ver, expondo-se. Isso é uma vivência. A vivência de não fazer, de deixar que as coisas que se fará surjam deste não fazer, serem conseqüência desse "vazio". Tal vivência não é suficiente para você ser clown. Depois você tem que aprender muitas coisas, precisa treinar

o corpo, a mente, os olhos, para ver as coisas. Ricardo diz que, para ele, manter esse estado da revelação é você **ter essa capacidade de ter os impulsos e fazer**. No retiro, você é obrigado, naquele momento, a experienciar aquilo, mas depois você tem que fazer por si mesmo. Não é que você revive aquela sensação. "É como se você **reaprendesse novamente, a cada vez, a entrar naquela situação**, naquele estado." Trabalhar-se para ser um conjunto de impulsos, para que consiga pensar e agir simultaneamente, ter a idéia e já estar fazendo. "Sem saber o que veio antes: se você fez e daí teve a idéia, ou se teve a idéia e fez." O clown, então, se amplia mais, não é só essa revelação, mas é também o saber fazer coisas com isso. "O clown não é fixo, ele se transforma, na medida em que você se transforma, e os seus impulsos se transformam. Dependerá de como a pessoa trabalhará com isso, se mudando tudo, como alguns fazem, ou se mantendo uma base, mas que é uma base que está sempre fazendo coisas diferentes." O treinamento é para abrir e não para fechar.

O clown lhe trouxe a possibilidade de rir de si mesmo, que é muito bom. O riso é uma coisa poderosa, provoca muitas coisas. "Com o riso, parece que **respiram alguns lugares que estavam duros.**"

Teotônio traz um espírito infantil, no sentido de sempre olhar para tudo como uma descoberta. Para ele, tudo é uma descoberta e tudo é uma grande coisa. Traz também um tipo particular de provocação. Ricardo afirmou que seu palhaço vai mudando conforme cada espetáculo que faz, porque cada um deles exige algo diferente do seu palhaço. Mudando no sentido de ampliar possibilidades, não no sentido de uma ruptura. "Ele vai ficando mais colorido, mais completo." Sem nunca estar pronto. A experiência com Sue Morrison, por exemplo, incentiva esse lado provocador –que existia no trabalho, mas que quase não aparecia nos espetáculos. O contato com um trabalho que se admira, se respeita, pode legitimar, para você mesmo, coisas que você não apresentava ao público. Pode funcionar como "um empurrão". Lembramo-nos de Pepe Nuñez falando de como foi libertador o seu encontro com Jango Edwards.

A respeito do risco na concepção do que se vai fazer envolve a capacidade de usar as coisas que acontecem a teu favor, que é uma técnica e também é **um estilo**. Não são todos os palhaços que trabalham assim, diz Ricardo. Fala de um jogo no qual comia banana e, quando a banana acabou, comia a casca. O jogo era comer. Se você propõe algo, o público quer ver. É como o jogo de baralho, você apostou, o público quer ver até onde você

vai. "Se você não vai até o limite, pode perder o público. Porque o público sente: *Ah! você não é verdadeiro, você faz que vai fazer, mas não faz!* Isso dentro de um jogo, não é nada realista. É dentro do jogo. Você propôs, a tua lógica é fazer aquilo, então você tem que seguir, tem que ir até onde isso vai dar." Porque o público quer e porque, se você corta, fica sem saber para onde ir, porque perde o fluxo. Quanto mais você extrapola algo que você propôs -ou uma ação, ou uma relação, ou um jogo com alguém-, isso se transforma em outra coisa quase que sem você saber, diz Ricardo. Vemos aqui enunciado novamente o modo de operar do clown através da metamorfose e também como o clown é jogado pelo jogo, sendo o próprio jogo que transforma um jogo em outro, num fluxo sem fim.

No primeiro retiro que eu fiz como clown –nos disse Carlos Simioni, o **Carolino-**, "eu não vi muita graça. Foi em 1989, abril de 1989. Eu não entendi muito bem, não vi graça nessa coisa de se desnudar, (...) eu não vi tanta graça em mim, inclusive. Foi quando, dois meses depois, eu fui para a Dinamarca e o Luís [Otávio Burnier] também foi e a gente foi assistir, por coincidência lá estava tendo um espetáculo de clowns russos. O melhor que eu vi na minha vida até hoje. Quando eu vi os clowns russos, aí eu entendi todo o resto. Porque eu pulava da cadeira de tanto rir. Ali entendi o clown."

"Mas, se eu não fosse obrigado a fazer o clown, acho que eu não teria feito. Foi diferente do Ric. O Ric veio para fazer o palhaço, para desenvolver tudo isso. Eu .. nem gostava."

Mas, a seguir, Simioni nos conta que, para o ator que ele é, foi a grande contribuição. O que aprendeu com o clown? A sua própria insignificância. Pois era o "ator dilatado, que tinha desenvolvido uma grande técnica -a técnica da dança pessoal-, e que foi o primeiro ator que começou, etc. Isso estava me fazendo subir num patamar que é ilusório. E o clown veio e me derrubou e foi o maior presente, o meu maior presente como ator. Porque eu poderia, hoje, ser muito soberbo. O clown trouxe a humildade."

"Foi a entrada do clown para mim, enquanto ator. Foi a humildade, a simplicidade e o mais importante: a relação. Antes era eu e o público, numa relação assim que a gente buscava enquanto ator no *Lume*, a relação energética. Quanto mais dilatado, mais expulsar energia, você atinge -o *Kelbilim*-, mais você atinge o espectador. Mas a relação, de humano, de não ter medo do público, foi o clown que me deu. E hoje eu não tenho medo do público. Hoje, por exemplo, a *Parada de rua* só é desse jeito, porque todos ali têm clown,

porque desenvolveram a relação direta com o público. Não temos medo de estar com o público, de encarar o público, de enfrentar o público, de brincar com o público."

Simioni considera que todo ator deveria passar pelo clown, porque o clown dá essa facilidade de improvisar e de não ter medo do ridículo. "É um peso que sai do coração do ser humano. Para a vida, isso para a vida não tem coisa melhor." Não ter medo de errar, de fazer besteira, bobagem. Mesmo para o ator, diz ele, não ter vergonha de criar uma coisa, de ficar se questionando se está bom ou não o que criou. O clown limpa isso. E o mais importante, para a vida, segundo Simioni, é "você ver que todo mundo é igual, em essência. Então, é impossível agora eu julgar, é impossível eu julgar qualquer pessoa."

Simioni confirma nossa hipótese de que o clown trabalha com um universo amoral e que o devir é inocente, mas por um outro lado. Pela sua vivência como clown e como iniciador de clowns. Nos processos de iniciação promovidos pelo *Lume*, os coordenadores precisavam aprender a encontrar em cada participante, um ponto de vista do outro – corporal-, suas peculiaridades, suas variações. Ocorre um encontro em um outro plano de conhecimento, de entrega. O clown acaba com o juízo, com o julgamento. Naquele espaço do retiro, todo julgamento está suspenso. "Você vê pessoas muito diferentes, umas chatas, outras boas, outras arrogantes, outras metidas. Na sua casca." Mas ultrapassado isso, todos são belos, diz ele. "Então eu aprendi a amar, a respeitar o ser humano, a dor do ser humano e a valorizar o ser humano. Tudo isso o clown me deu. Valorizar. Ser generoso."

Todos os atores do *Lume* iniciaram-se como clown, mas nem todos trabalham com ele. Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson utilizam-se do clown para o seu trabalho de atriz. Atuaram em um espetáculo, *Mixórdia em marcha-ré menor*, dirigido por Ricardo Puccetti. A propósito de *Mixórdia*, Luiz Orlandi escreveu que a rede-em-mosaico de seus quadros,

> seja pelo som ou pelo silêncio, enreda-me em seu próprio modo palhaço de transcodificar as linhas e quebra-linhas que me levam a sorrir. É sem referência ao exterior, é coisa da imediatidade afetiva isso que me assalta como gargalhada sacudida; ou que põe em meus olhos um sorriso envolto em lirismo, enlevado, como quando "Titica" conduz meu olhar ao passeio-melodia do seu leve giro com a sombrinha sem pano, de varetas douradas, trazendo-me novamente a sensação-certeza do quanto desejo e arte são capazes de transgredir a funcionalidade imediata dos objetos e mesmo das relações inter-humanas. O estado de graça talvez seja isso: a agradável sensação de que se pode mudar a vida num lance de alegria.[603]

[603] Luiz B. L. Orlandi, Corpo em Arte, *Revista do Lume*, nº 1, p. 38.

Após essa experiência inicial, passaram a utilizar-se do estado de prontidão, de jogo do clown, da abertura para o público que ele propicia, para seu trabalho de atriz, tanto no espetáculo *Um dia*, como para o espetáculo *Café com Queijo*. A relação com o público, o modo de acolhê-lo, ou de provocá-lo não seria o mesmo se não conhecessem o trabalho com o clown. Cada uma dessas atrizes produziu uma dissertação de mestrado onde apresentam aspectos de seu trabalho.[604]

Renato Ferracini[605] e Jesser de Souza, que também participaram do espetáculo *Mixórdia*, têm, conforme já mencionamos, um número clownesco, brincando ou parodiando um concertista: *A,E,I,O,U*. Utilizam-se mais da técnica do clown para o trabalho de ator.

Renato afirmou que, no trabalho com o clown, do seu ponto de vista, além do chamado estado de clown, é importante, tecnicamente falando, tempo e jogo, relação com o público. No entanto, sem o estado de clown, não adianta ter o tempo e o jogo.

Jesser, em seu contato com o universo do clown, salienta como ele ajuda o ator a se conhecer e que o processo de iniciação o tornou mais solidário. O trabalho com o clown ajuda o ator a expor várias facetas suas que ele comumente esconde e teria dificuldade de apresentar. Trabalha uma exposição que não é estereotipada. O clown oferece essa técnica para o ator.

A *Parada de Rua* –que pode, talvez, ser considerada como uma espécie de cortejo musical que costuma ocorrer em espaços públicos não convencionais- opera com elementos do jogo do clown e do bufão o tempo todo. Ali estão todos os atores do *Lume*. Ricardo, com uma espécie de fúria contida, uma energia bufonesca, vai do maestro poderoso –que, no entanto, pode ser desprovido de sua autoridade, quando os outros artistas escapam ao seu comando- ao terrorista mais agressivo, transformando seu clarinete em arma contra um incauto do público. Cada ator ali, tem um estilo próprio e Carlos Simioni parece-nos atuar muitas vezes enquanto um contraponto de Ricardo, por exemplo, emprestando de Carolino, sua elegância de clown branco.

---

[604] Para um aprofundamento a respeito de seu trabalho recomendamos a leitura das respectivas dissertações. Ana Cristina Colla, *Da minha janela eu vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. Dissertação de mestrado. Campinas, Instituto de Artes/UNICAMP, 2003. Raquel Scotti Hirson, *Tal qual apanhei do pé* .Dissertação de mestrado. Campinas, Instituto de Artes/UNICAMP, 2003.

[605] Conforme mencionado, Renato Ferracini publicou sua dissertação de mestrado, tratando do trabalho do *Lume*.

Os clowns estão presentes, em alguns momentos mais explicitamente, no último espetáculo do *Lume*: *Shi zen, sete cuias*, dirigido por Tadashi Endo,[606] dançarino de butoh.

O primeiro espetáculo com clown do *Lume* - *VALEF ORMOSo,* nome do lugar onde ocorreu um processo de iniciação ao clown, conforme constava na placa indicativa-, foi apresentado, salvo engano, de 1991 ao final de 1994. Luis Otávio Burnier, o clown Cafa, atuava com Teotônio e Carolino. Havia uma cena na qual eles paqueravam alguém do público, cada qual a seu modo. Naquela que provavelmente foi a última apresentação desse espetáculo, no *Lume*, no final do ano de 1994, essa pessoa fui eu. Inesquecível Cafa. Exagerado, intenso.

[606] Houve uma pré-estréia em outubro de 2003, em Campinas. Em janeiro de 2004, estreou na Alemanha.

## A iniciação:

*O retiro é como estar numa montanha russa. Só que por nove dias.*
(Carlos Simioni)

O retiro para iniciação e estudo do clown pessoal era um ritual de iniciação, em ambiente preparado e acolhedor. Iniciação requer entrega, abandono, confiança, por parte do iniciante. E de quem inicia. Conforme algumas abordagens antropológicas, especialmente as da chamada antropologia simbólica[396], os ritos têm em primeiro lugar uma eficácia experimental, funcionando justamente na criação de uma realidade que possibilitaria experimentar "certas coisas impossíveis de se experimentar sem uma expressão ritual. Assim, o ritual cria e controla a experiência e esta é sua eficácia."[397]

Processo assim definido por Luís Otávio Burnier:

> O processo que hoje se chama *iniciação do clown* nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar seu clown. A *iniciação* é uma vivência 'condensada', que provoca o desencadeamento de um processo mais longo de criação do *clown*. Devo esclarecer que nem sempre esse processo iniciático resulta na criação do *clown*. O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com Monsieur Loyal, o dono do circo. Nas famílias tradicionais circenses, no cotidiano do picadeiro, os *clowns* iam se expondo ao ridículo a partir de suas ingenuidades, a cada apresentação. A *iniciação do clown* reproduz condensadamente esta situação constrangedora. Descobrir o próprio *clown* significa confrontar-se com o próprio ridículo, tendo por base a ingenuidade.[398]

A descrição aqui oferecida de certos momentos do trabalho de iniciação -assim como as descrições de aspectos de assessorias posteriores, ou mesmo de espetáculos- não é uma descrição com precisão técnica, não é a fala de alguém que trabalha com teatro, nem a do crítico, nem a do especialista. A tese de doutorado de Luís Otávio Burnier, idealizador e fundador do *Lume* -defendida em 1994 e publicada em 2001[399]- faz uma descrição do trabalho da dança pessoal, do trabalho energético, oferecendo uma infinidade de detalhes,

---

[396] Mary Douglas, Turner, Geertz.
[397] E. Jean Matteson Langdon, *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, p. 25.
[398] Luís Otávio Burnier, op. cit., p. 210.
[399] Luís Otávio Burnier, *A arte de ator:da técnica à representação.*

com sua terminologia específica. A dissertação de mestrado de Renato Ferracini[400] - componente da chamada segunda geração de atores do *Lume*- também oferece detalhes a respeito desses trabalhos. Não é nosso objetivo repetir o que já foi explicitado.[401] Nós aqui descrevemos certos procedimentos, ressaltando o que nos diz respeito, utilizando uma linguagem que procura tornar-se compreensível para um leitor leigo. Além disso, é a visão de alguém que viveu o processo de um modo bastante específico e que destaca –de tudo o que viveu- alguns procedimentos para apresentar ao leitor. O livro de Luís Otávio refere-se à iniciação[402] e apresenta um resumo[403] dos exercícios utilizados, muitos deles exercícios clássicos de clowns, recriados e adaptados à metodologia do *Lume* por Luís e por Ricardo, ao longo das assessorias técnicas com alunos. Nossas descrições de alguns exercícios visam mostrar um pouco da atmosfera criada, para um leitor que desconhece esse tipo de trabalho teatral. Detalharemos apenas os dois primeiros dias.

*A realidade é delicada demais...*

(Clarice Lispector)[404]

A primeira impressão - mesmo quando eu estava lá, durante os 9 dias de trabalho-, era de que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito do que aconteceu ali seria superada, insuficiente, inexata. "Parece que tudo que eu vou dizer não vai dizer nem aquilo que eu quero dizer e, com certeza, aquilo que aconteceu."[405]

Naqueles dias, nos quais praticamente não falava, sentia-me povoada intensamente pelos acontecimentos produzidos ali, ao mesmo tempo em que entravam em ressonância

---

[400] Renato Ferracini, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*.

[401] A dissertação de mestrado de Juliana Jardim, que aborda a utilização da máscara do palhaço e do bufão na construção de seu encantador espetáculo teatral *Madrugada*, refere-se, mesmo que de modo bastante sintético, ao processo de iniciação do Lume, vivenciado por ela em 1996 e também à sua iniciação primeira, com Cristiane Paoli-Quito: Juliana Jardim Barbosa, *O ator transparente: o treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: MADRUGADA*. Ana Elvira Wuo -que integrou a segunda geração de atores do LUME durante alguns anos- desenvolveu uma linha de trabalho com palhaço/clown em ambiente hospitalar, registrado em sua dissertação de mestrado: Ana Elvira Wuo, *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas.*

[402] Luís Otávio Burnier, *op. cit.*, pp. 209-212.

[403] Ibid, pp. 212-215.

[404] Ibid, p. 24.

[405] Diário de campo, 3 ou 4 de setembro de 1995.

com outros, produzidos por Clarice Lispector, principalmente pelo ambiente de *A paixão segundo G.H.*[406]

> *Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as ante visões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.*[407]

Através de procedimentos como o isolamento total em que todos nos colocamos, reclusos naquele espaço durante nove dias, enquanto uma outra realidade era trabalhada em nós -virtualidades nem sempre desabrochadas na vida cotidiana-, através de um trabalho corporal extremamente intensivo, que produzia corpos outros, aliado à recusa de qualquer tentativa de interpretar e explicar o que estava acontecendo. Às vezes me parecia o capítulo do chá, em *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll.[408] As pessoas tentando entender qual era a lógica daquele jogo. Algumas delas levavam tudo a sério, entendendo certas solicitações como se o que estivesse em jogo fosse sua capacidade de fazer tecnicamente algo, como uma gueixa, ou a cor amarela. Enquanto parece-nos que uma das coisas que estava em jogo era a capacidade de cada um tornar-se disponível, encontrar a intensidade na entrega, na abertura para o desconhecido.

Como falar de um segredo? Outro problema. Mas, passados oito anos, tornou-se menos constrangedor expor um pouco mais a respeito da metodologia empregada por eles, na linha dos processos de pesquisa do clown pessoal. Carlos Simioni e Ricardo Puccetti não têm mais realizado esse tipo de processo de iniciação –interrupção que talvez seja provisória. Além disso, Ricardo está realizando assessorias com profissionais que já têm um palhaço, utilizando-se de procedimentos que dispensam a reclusão.

Por outro lado, o que aconteceu não é dizível. O real tem sempre algo que escapa, que foge. A própria linguagem não diz –é difícil pensar que, ainda hoje, alguém considere que a linguagem seja transparente, que haja relação de semelhança entre palavras e coisas a serem ditas por elas. O processo de iniciação compunha-se de uma porção de práticas propostas, executadas, mas havia algo de inefável acontecendo junto, naquela atmosfera. Algo que não seria propriamente da ordem do dizível. Dizer as primeiras, sem dizer este

---

[406] Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*
[407] Ibid., p. 12
[408] CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas.* tr. br. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, L&PM, 1999.

algo? Principalmente interessa-nos tentar, mesmo que de forma precária, dizê-lo. Para tal, seria preciso encontrarmos uma linguagem, criarmos um campo conceitual que tornasse possível pensá-lo, sem cairmos em categorias fáceis, que destruiriam imediatamente seu mistério e destruiriam também a possibilidade que nos oferece de aprendermos a respeito das relações entre corpo e pensamento, entre corpo e alteridade, pensamento e afecção.

Para pensarmos as experimentações que ocorreram no processo de iniciação dos clowns do *Lume*, seria preciso produzirmos um outro campo conceitual, que não mais separasse o racional e o irracional, o natural e o artificial e mesmo o natural e o sobrenatural. E que desse primazia ao desejo. Tal questão já está colocada por Antonin Artaud –em quem Guattari e Deleuze inspiram-se para formular o conceito de corpo sem órgãos- quando grita a não separação entre teatro e vida, em seu teatro da crueldade. Artaud, por exemplo, viajou ao México, conhecendo o peiote, fazendo experiências com o xamanismo, relatadas em *Les Tarahumaras*. Sua tentativa de criar um outro teatro não está separada do esforço de criação de um novo modo de pensamento. Para Michel Foucault, os dispositivos de poder têm relação imediata e direta com o corpo, impondo-lhes uma organização. Oposto a essa organização dos corpos e do poder, Deleuze e Guattari trabalham com o conceito de Corpo sem órgãos, desorganização do corpo como organismo, do corpo útil.[409]

Nosso trabalho procura aliados dentre as tentativas de produção de novos modos de pensar -de uma política do exercício do pensamento como uma prática vital-, que abarquem os movimentos, as metamorfoses, sem hierarquias entre conhecimentos, sem os pares de opostos apontados acima. No lugar da estrutura, a máquina, com sua produção, seu funcionamento, sua conectividade. Estão em pauta os processos, o movimento, os fluxos. A produção por encontros de heterogêneos. Encontros contingentes: nada que não pudesse ser de outro modo. Afinal, os clowns estão, o tempo todo, vivendo as coisas de modos outros.

Ressaltemos que nossas afirmações e análises a respeito do processo de iniciação são uma leitura nossa, uma criação nossa. Não estamos aqui buscando a verdade -ou acreditando que estamos dizendo A verdade a respeito do que aconteceu-, mas buscando o que pode haver de interessante para pensar nossas perguntas, a partir de tal processo. Evoquemos novamente Clarice:

---

[409] Deleuze, Gilles, Desejo e prazer. *Cadernos de Subjetividade*, p. 23.

*Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo.*[410]

A iniciação: um processo de produção de corpos. Produção coletiva de corpos singularizados, mas que, ao mesmo tempo, constitui um corpo coletivo, partilhado por todos, pois o que cada um faz com seu corpo afeta terrivelmente os outros. Processo de contágio, contaminação. Nesse sentido específico e preciso, os coordenadores fazem o papel do xamã, o que detém uma **tecnologia somática singular**. Tal concepção de xamã apreendemos principalmente com Eduardo Viveiros de Castro, construída em seus estudos a respeito do estatuto do corpo para os índios da Amazônia. Para os ameríndios, a construção do corpo é um trabalho social fundamental. Sendo o corpo o grande singularizador e não a alma, o trabalho do xamã envolve a produção de tais corpos, e para tal, detém uma tecnologia somática específica.

Na pesquisa realizada no mestrado[411], analisamos confrontos ocorridos na produção dos corpos de crianças, alunas de uma escola pública municipal de primeiro grau, em Campinas. Mas, então, o foco principal eram as tentativas, muitas vezes frustradas, de fixar os corpos, de fabricar esse corpo sentado. Desta vez, procuramos tecnologias que atuem diretamente na produção do que vem primeiro: o movimento, a metamorfose. Os processos de trabalho para produção do clown, do palhaço –sempre singulares, únicos- operam com modos de atuação dos corpos, produzindo metamorfoses. Como o xamã –o transformador máximo, conforme nos diz Canetti[412]-, os coordenadores detém uma tecnologia, um conhecimento a respeito de como produzir tais processos.

Cabe precisar aqui que, ao falarmos em metamorfose, pensamos em devires, em tornar-se outro, algo que diz respeito mais à intensidade do que em extensão no tempo. Nos meios educacionais, por exemplo, falou-se muito, há muito tempo atrás, em transformação. Não é propriamente a esta transformação que nos referimos, pois ela contém uma vontade de domínio, um fim e um termo para tal processo: tornar o outro como eu quero –com meu poder de saber o que é bom para ele, atribuído pelo lugar de autoridade que ocupo-, ou seja, educado, civilizado, domesticado, normalizado. Não estamos pensando em tais movimentos

---

[410] Ibid., p. 15.
[411] *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola.*
[412] Elias Canetti, *Massa e poder.*

com um sentido moral, pois o devir é inocente, amoral. Para nós, é a partir das experimentações que podemos avaliar sua conveniência, sua potência criadora –até mesmo de soluções-, e não a priori.

Ao falarmos em **devir**, é fundamental que isso fique claro, estamos nos referindo ao processo e não a um termo ao qual se chegaria. Se falamos em devir-animal, não estamos pretendendo uma transformação empírica no animal, mas apreender algo dele, entrar na dinâmica do animal, fazer rizoma com ele. Devir-criança não significa tornar-se criança, mas apreender algo da dinâmica da criança, do seu funcionamento. Devir está ligado ao processo de tornar-se outro na vizinhança desse outro. Está ligado ao contágio.

A produção de tais corpos passa por lógicas outras, que envolvem: a capacidade de rir de si mesmo, de expor-se ao ridículo, a vulnerabilidade, a fragilidade; a capacidade de escuta do outro, escuta com o corpo todo, um estado de alerta, um devir-animal; capacidade não de tirar máscaras, mas de, como disse Andréa, a Mafalda, "eu estar aqui na sua frente e estar o mais verdadeiro possível. Com todas as minhas mentiras, até eu mostrá-las para você." Envolve, como já mencionamos, o erro, o fracasso, tomados em sua capacidade produtiva e não negativamente.

*Vamos brincar embaixo das macieiras.*

(canto de Fuso, uma participante)

As expectativas das primeiras pessoas que chegaram, dia 1 de setembro de 1995, no final da tarde, ao local do retiro (três atrizes do Rio Grande do Sul e um ator de Campinas) diziam respeito a um trabalho corporal forte e uma disciplina de trabalho dura. Tais expectativas não foram frustradas. De fato, um trabalho corporal extremamente intenso, uma rotina esgotante, com uma árdua disciplina.

Busquemos precisar o que isso quis dizer, naquele contexto, descrevendo algo da dinâmica do **primeiro dia de trabalho**, dia 2 de setembro:

Às sete horas começou o aquecimento individual na sala da casa onde estávamos, a sala de trabalho. Conforme eram dadas algumas orientações pelos dois coordenadores (Ricardo Puccetti e Carlos Simioni) a respeito de como conduzir seu corpo no aquecimento,

eram afirmados também alguns princípios para o trabalho: ***O trabalho depende de mim, do quanto eu invisto nele.***

Depois era feito um exercício chamado *enraizamento*[413], que, nesse primeiro dia, contou com o auxílio de Renato Ferracini. O procedimento era o seguinte: Enquanto os coordenadores observavam o conjunto, "de fora" da sala –ela ficava um degrau abaixo de uma sala anterior, sem divisória, a não ser o desnível, e uma espécie de mureta, onde ficavam os coordenadores quando digo "de fora"- Renato executava o exercício e os outros participantes observavam, procurando seguí-lo. Os coordenadores orientavam o conjunto do trabalho.

Era solicitado por eles que se mantivesse o estado físico já conquistado com o exercício anterior, de acordar o corpo. Ao mesmo tempo, os coordenadores iam falando a respeito da relação de criar raízes, do chão receber o corpo e ser recebido por ele. Um dos coordenadores procurava ajudar individualmente os atores que sentiam dificuldade na realização do exercício, fazendo o que a pessoa não está conseguindo, para que ela veja, ou mesmo tocando seu corpo, quando necessário.

Após esse trabalho de enterrar-se até o quadril no chão, sem emitir sons e controlando a respiração, sem fazer mecanicamente, começou um exercício de saltos, no qual o chão era uma chapa quente.

Foi dito que era preciso ***voltar a ser criança para se fazer esse tipo de trabalho.***

Salto como se quisesse voar.

Começa, a seguir, um exercício com movimentos que saem do abdômem, nos quais o abdômem comanda o movimento. Trabalho utilizado para encontrar o centro. A base está no abdômem. Assim referiam-se os coordenadores ao ***koshi,*** bacia em japonês, a qual, para o teatro nô e o kabuqui do Japão, é a principal parte do corpo. **Koshi** refere-se, no trabalho do *Lume*, a uma "série de exercícios diferentes que visam trabalhar a força da bacia. Não a 'aquática', como encontramos em nosso samba, mas a firme e forte. Não trabalhamos o

[413]Em *Técnicas estrangeiras: técnicas incomuns com princípios em comum,* capítulo 4 de sua tese de doutorado, Burnier apresenta ***o enraizamento do corpo*** como um dos exercícios que compunham a primeira fase de seu trabalho com a "pré-expressividade do ator", termo utilizado por Eugenio Barba para designar aquilo que precede e torna possível a expressão artística. (Burnier, *op.cit.*, p. 111) No **enraizamento**, o corpo é dividido em duas partes: a parte que tende ao ar, a *coluna vertebral* (a espinha dorsal do *cóccix* à cabeça) e a parte que tende à terra, as *raízes* (da bacia aos dedos dos pés). "O *enraizamento*, como diz o nome, trabalha as *raízes* dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a *pesanteur*, a 'pesadura', a sensação de pesado, 'ancorar' o corpo no chão, conseguir a firmeza das *raízes*, e provoca, evidentemente, o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de *equilíbrio precário.*" (p. 113)

*koshi* real japonês, mas desenvolvemos exercícios a partir da noção do *koshi*."[414] É o movimento da bacia que diferencia um andar "com *koshi*" de um andar "sem *koshi*". "Normalmente, quando andamos, ela tem um movimento de ondulação sutil natural, como se flutuasse sobre as águas mansas do mar. É o movimento decorrente da variação do ponto de apoio sobre uma e outra perna. Quando trabalhamos o *koshi*, essa oscilação não existe, ou deve ser evitada, controlada. Isso dá uma força e uma *presença* para a bacia. Aliás, o termo *koshi* em japonês também significa a *presença do ator*."[415]

**Começa o trabalho energético**. O trabalho vai se acelerando, passando por exercícios nos quais a dinâmica física muda rápido, assim como ***o clown muda rápido, está triste fica alegre, por exemplo. Não é psicológico,*** ressaltavam os coordenadores. ***É físico.***

Era solicitado, na seqüência, que falassem corporalmente com o outro, que fossem passando pelas pessoas e falando corporalmente, estabelecendo relações.

Nesse momento algumas pessoas já não suportavam mais esse trabalho ininterrupto, que ocorria há duas horas. Então, um dos coordenadores pede:

***Tem que ajudar quem está apagado. Todos são uma brasinha, tem que ajudar o outro a mantê-la acesa. Todos são responsáveis, têm que dar.***

Às nove horas e dez minutos um dos coordenadores afirma que o grupo está com uma energia nova, que não é a cotidiana. Trabalharam para isso. Acelera bastante o ritmo dos exercícios. De repente para e pede para que guardem dentro sem perder (todo aquele vulcão criado com o trabalho). É como uma panela de pressão. Stops fora e continua com os impulsos dentro. Depois voltam a fazer e a parar novamente, ***deixar tudo dentro fazendo.*** Depois continuar dentro e fazer lento fora.

A continuidade desse trabalho se deu com um dos coordenadores propondo: ***mantendo aquele estado, o corpo vai se mover, mas não quero, é contra a minha vontade. O corpo dentro borbulha. É um conflito, é o drama do corpo. Isso é o ser humano: conflito.*** E continuam: o corpo vai para frente, querendo ir para trás (forças físicas opostas). Mantendo borbulhando por dentro. Vou para baixo, mas quero ir para cima e vice-versa. ***A emoção é um fluir disso que passa pela musculatura.***

***Generosidade é a palavra do ator.*** Palavras que procuravam envolver as pessoas, solicitando que se entregassem ao trabalho.

---

[414] Burnier, *op. cit.*, p. 114.
[415] Ibid., p. 115.

Esse exercício de manter borbulhando por dentro e de conflito entre as forças físicas, durou trinta minutos. Então, sem nunca quebrar os exercícios, foi indicado que, caso houvesse voz, poderiam deixá-la sair. E também que se relacionassem com o outro.

Para quem observava, era impressionante como, do total esgotamento, encontravam energia e recomeçavam. Os que encontravam primeiro, contaminavam os outros. Sempre encorajados pelos coordenadores: ***Se der para os outros o cansaço passa. O segredo está em dar.***

A seguir, foram convidados a, mantendo aquele estado interno, inventar várias maneiras de pisar e andar.

Criou-se o seguinte jogo: O centro gravitacional do corpo é o.... Ou seja, quem comanda o andar é o pé, depois o quadril, o peito, as axilas, o nariz, o joelho, o estômago, o ombro, a mão esquerda... As pessoas andavam movidas inicialmente pelo impulso dado pelo ...

Não devem segurar o impulso.

Explorar, como quiser, o andar, a partir desse trabalho anterior: ou seja, não é a forma o que importa, mas a entrega, a intensidade, a capacidade de estar pleno.

É feito um apelo verbal à intensidade: ***O trabalho do ator é como se ele estivesse fazendo pela última vez, ele dá tudo.***[416]

Podemos observar que o fluxo, a metamorfose, tão fundamentais para o clown, já estão presentes no trabalho técnico corporal desde esse início. Aprender a não cortar o fluxo, a ir transformando uma coisa em outra, um movimento em outro, uma energia em outra. Depois, fluxo e a metamorfose serão trabalhados diretamente com o clown, nas entradas individuais, no chamado picadeiro e na relação do clown com outro clown (a dupla), ou do clown com os objetos.

Nesse trabalho energético é como se ocorressem várias mortes e renascimentos. De um modo concreto e através de uma técnica específica, as pessoas experimentam essa possibilidade da metamorfose em si mesmas. Chega-se a vazios de energia e ela brota, renasce no contágio com outra pessoa, próxima ou distante, que contamina alguém, ou todo o grupo de uma vez.

---

[416] Ricardo evocou uma frase de Luís Otávio Burnier: "O ator tem que sair carregado da cena."

Às dez horas e trinta minutos, após três horas e meia de trabalho físico intenso e ininterrupto, foi feito um intervalo de dez minutos, após o qual houve a primeira conversa, iniciada com a apresentação dos quinze partipantes[417]:

- Sílvia, uma aluna do segundo ano das artes cênicas da UNICAMP, que viu espetáculos de clown do *Lume* e quis fazer o retiro;

- Tânia, conheceu o *Lume* em 1992, não era atriz e não sabia se queria vir a ser; foi fazer o retiro porque queria "trabalhar com o corpo".

- Fernando, aluno do primeiro ano das artes cênicas da UNICAMP, que assistiu o espetáculo *Mixórdia*, do *Lume*;

- José, colega de Fernando, aluno do primeiro ano, que se interessava pelo clown por ser "mais popular";

- Paula, aluna do primeiro ano, que já cursara teatro no Peru e já fizera curso de treinamento no *Lume*;

- Catarina, estudante de teatro em Porto Alegre, não conhecia quase nada, veio baseada em informação de outro;

- Márcia, psicóloga que trabalhava com arte-educação e iria fazer uma peça em São Paulo;

- Rita, formada em escola de circo, integrante do *Teatro de Anônimo*[418], do Rio de Janeiro;

- Angelo, músico, via no clown uma "profundeza da alma humana", conheceu o clown do *Lume* através da diretora -Sílvia Leblon- do grupo de teatro do qual estava participando;

- Murilo, apresentou-se como ator popular de rua, marido de Rita, também integrante do *Teatro de Anônimo*, disse ter um clown, "mas falta alma";

- Nara, veio de Gravataí, representando uma Fundação Cultural, conhecera o *Lume* com a apresentação, em Porto Alegre, de *Valef Ormos*;

- Beatriz, de Santa Maria, conhecera o *Lume* em um curso, em 1991;

- Ana, atriz formada pela Escola de Comunicação e Artes da USP –escola que, segundo ela, tinha uma concepção muito intelectual de teatro- ; afirmou que, após se

[417] Os nomes são fictícios.
[418] Os integrantes do *Teatro de Anônimo* fazem questão que seja mantido o nome do grupo no relato.

formar, descobrira que "teatro tem corpo"; interessada em fazer um treinamento pessoal, considerava o clown poético e revelador;

- Emília, aluna do curso de ciências sociais, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, professora de pré-escola, disse ter se identificado com o clown, ao assistir ao *Mixórdia;* pretendia fazer o retiro para "se conhecer melhor";

- Jandira, atriz, do grupo de Márcia e Angelo, tem uma banda, conheceu o *Lume* através de Silvia Leblon, a diretora do espetáculo no qual vai atuar; fez "dança dos ventos e samurai", com Simioni, no Centro Cultural; "precisa da técnica".

Os coordenadores me apresentaram e fizeram um breve histórico do *Lume*, expuseram o objetivo do "retiro" e as regras de convivência, como por exemplo, a de que na sala de trabalho só se entra para trabalhar, que os participantes devem obediência aos coordenadores. Desobedecer significa ir embora.

Cria-se aqui um jogo no qual os coordenadores são o dono do circo e os participantes são candidatos ao emprego de palhaço. A partir de então, cada coordenador será chamado de *monsieur*, remetendo a Monsieur Loyal, papel freqüentemente desempenhado pelo apresentador do circo, ou mestre de picadeiro.[419] Ele ajuda nas entradas clownescas. Monsieur Loyal foi o nome de um diretor de circo, sendo retomado e tornando-se rapidamente o nome comum a todos os diretores. Segundo Hyppolite Romain[420], o primeiro Monsieur Loyal conhecido foi Blondin Loyal, dirigente de um circo com cavalos na França, por volta de 1830.

Às treze horas e quinze minutos, terminada essa etapa dos trabalhos, é feita uma pausa para o almoço. Às quatorze horas e trinta minutos, retoma-se o trabalho corporal, por mais três horas ininterruptas. Desta vez será Catarina quem conduzirá o aquecimento, pois disse ter feito "expressão corporal". Então os *messieurs* criaram todo um jogo absurdo, brincando com essa idéia de expressão corporal que Catarina trazia, na qual se contava o tempo. Nesse jogo, cada parte do corpo deveria ter uma velocidade diferente.

Após um intervalo de vinte e cinco minutos, quando o trabalho seria retomado, um ator começa a tentar questionar os coordenadores, que não esperaram ele chegar ao final do exercício. É cortado –não deixam ele falar tudo que quer, nem dão qualquer satisfação a ele- e inicia-se o jogo: encontrar um apelido para cada um. A pessoa apresenta-se

---

[419] *Régisseur de piste*, em francês.
[420] Hyppolite Romain. *Histoire des bouffons, des augustes et des clowns,* p. 68.

voluntariamente e o grupo vai apontando apelidos seus –baseados no que a pessoa mostra-, com a ajuda dos coordenadores. Para alguns, os coordenadores conseguem apontar também algumas ações interessantes como uma atriz que "entende com a língua", outro que anda chutando com a perna.

Às vinte horas apenas três pessoas passaram por esse jogo. Faz-se um intervalo de trinta minutos e recomeça-se.

Simioni fala que ***está faltando engolir a bola***. Principalmente duas pessoas, que nomeia. Tudo que acontece com o clown o afeta. Engolir a bola é dar um tempo entre algo que acontece e a sua reação. Deixar-se afetar, sentir. Quem não engole, rebate, não deixa penetrar.

Uma participante questiona a relação com o *monsieur*: seria de autoridade, de subserviência? De ***confiança***, responde Ricardo.

Vê-se claramente já nesse primeiro dia, como algumas pessoas não entram no jogo, rebatendo tudo, com o corpo ou com argumentos.

Era por volta da meia-noite quando o último ator iniciou sua apresentação, ao término da qual finalizou-se o primeiro dia.

Ficou estabelecido como regra que, após certa hora da noite, não se poderia mais falar e também de manhã, até depois dos trabalhos, quando os messieurs indicassem.

Cada manhã haveria um grupo diferente, chamado *Cavaleiros da Aurora*, responsável por despertar as pessoas de um modo interessante.

Segundo dia:

O aquecimento começa às oito horas e trinta minutos. O mesmo trabalho de Raiz.

Os messieurs solicitam aos participantes que ***apesar do cansaço e da dor muscular, dêem o máximo, porque hoje cada um vai confirmar para o corpo que ele pode fazer.***

Pouco menos de uma hora depois, eles já estão na energia do trabalho –coisa que levou duas horas e dez minutos para acontecer no dia anterior. É solicitado que conversem –corporalmente- com o colega, troquem, dêem, sejam generosos. Não fiquem sozinhos, procurem estabelecer relação. Pode-se verificar também que eles se relacionam mais nesse segundo dia.

Um dos messieurs fala para ***mostrarem que querem ir além no trabalho***, dar um passo a mais na vida.

E continua o mesmo trabalho do dia anterior, a panela de pressão. Parar a ação, segurando tudo dentro. Seguir. Parar. Andar para frente querendo ir para trás, ir para baixo querendo ir para cima e vice-versa. Todos esses conflitos mantendo o fervilhar dentro. Essa tensão muscular vai soltando emoções.

Em seguida fazem uma **dança estranha**[421], lentamente, com esses elementos. Depois acelera-se a dança. Dez minutos após acelerar, começa a mesma dança com as ações de "bater" no espaço, utilizando diferentes partes do corpo. Soltar a agressividade no espaço. ***Está com muita raiva do espaço. Faça a ação. Encontrem a dinâmica física, que vocês vão encontrar a sensação. Não pensem.***

E um coordenador vai conduzindo: *Estou com raiva de tudo agora. Não quero mais engolir nada. Chega de agüentar.*

Sete minutos depois, muda para uma dança brincando com o espaço, alegre, divertido.

*O que eu mais queria na vida aconteceu. Vou explodir de alegria.*

*De repente acordo e vejo que era um sonho. Não consegui o que eu mais queria. Estou triste.*

***Encontrar a dinâmica física da tristeza. Não é para representar. É o corpo triste.***

*Como é que o pé fica triste? Como a mão fica triste?*

Os coordenadores ficam provocando -a partir dos elementos que conhecem de cada participante-, o tempo todo, cada um deles que não consegue, e brincando, também, com quem consegue.

*Como sente tesão? Gozo? Acabei de gozar e chega minha mãe.*

*Era mentira. Estou feliz demais. Consegui!*

Depois, situações que se alternam bruscamente: Raiva. Alegre. Triste. Tesão. Chega a mãe.

Na seqüência. um monsieur fala: *Representantes das gordas, fiquem alegres.* E três correspondem ao enunciado, parando e ficando alegres. Representantes dos homossexuais; representantes dos carecas; das desengonçadas; da África; dos serviçais; dos que já fizeram aborto; das queridinhas; das songa-mongas, patetas, etc. Quem não parou nesse último -que era para todos pararem- foi para a parede, de castigo.

---

[421] Expressa-se aqui um cuidado com a terminologia. Dança estranha pode ser qualquer coisa, é diferente e única para cada um. Não importa a forma, mas a busca das singularidades e da plenitude.

Aqui surge um princípio do palhaço que é o jogo. Mas é uma **brincadeira que joga com as verdades de cada um**: o gordo é gordo mesmo, as desengonçadas são desengonçadas mesmo... O palhaço está **começando a aprender a rir de si mesmo**. Tudo isso é feito com muita leveza, em clima de brincadeira.

Uma participante faz tudo realista, representa. Nada a toca, dizem-lhe os coordenadores.

Intervalo de dez minutos.

Às onze horas e trinta minutos começa um exercício realizado com um grupo de quatro pessoas.

Situação: Vão deitar e dormir. Ao acordar, cada um ficará sabendo que a pessoa que mais odeia virá aqui para provocá-lo, espezinhá-lo.

Os primeiros: Angelo, Tânia, Sílvia, Emília.

Angelo sai xingando, forte. Tânia não consegue soltar. Coordenadores ajudam-na, falando um palavrão e pedindo que repita. Grita em polonês, sai lutando boxe, xinga, grita, esperneia. E consegue, mas pouco. Sílvia não se expõe.

Um novo grupo de quatro se forma.

Situação: Deitar e dormir. Começa a sentir fome. Acorda com fome e surge uma vitrine cheia de comida. Entre a pessoa e a comida, surge quem você mais odeia.

Esses exercícios eram extremamente tensos e bastante assustadores para mim, que observava. Os coordenadores procuram auxiliar as pessoas que, por qualquer motivo que não vem ao caso, têm dificuldade de agir com agressividade ali na situação. Como um princípio do palhaço para eles é o de que, se você propõe um jogo, você tem que levá-lo até o fim, senão você perde a credibilidade, assim o fizeram. No que, a meu ver, demonstraram grande coerência, profissionalismo e generosidade, porque ninguém foi abandonado na metade do caminho, por mais difícil que isso fosse, não só para os participantes, mas também para os coordenadores.

Os coordenadores procuravam jogar nesse exercício de modo que, se um deles agisse de modo agressivo com um participante, assim que conseguisse o objetivo de tal atitude, a cena transformava-se e o coordenador passava a ser, por exemplo, o homem da vida da pessoa. Aqui se trabalha também a capacidade de passar de um estado para outro, sem psicologismo.

Às treze horas, após todos terem participado de tal exercício, houve uma pausa para o almoço. Uma hora e meia depois, Catarina conduzia o aquecimento de pular nos tempos.

***O clown não tem que fazer nada. Tem que ser. Ele é ridículo. Ele não sabe que ele é ridículo. Não representa.***

Começa um outro jogo com situações como: Todos juntos. Estão no ponto de ônibus. Chega um cachorro.

Neste segundo dia foi a primeira vez que se vestiram com um figurino. Saíram da sala e voltaram vestidos conforme escolheram dentre os vários acessórios e roupas deixados à disposição. O jogo, ao voltar para a sala de trabalho é: Foi convidado para uma festa, mas ainda não chegou ninguém, não começou, só tem ele. Como se comporta? (*O palhaço sempre está na festa errada*, conforme Ricardo Puccetti[422])

Observamos, nessa primeira escolha de roupas, que muitos participantes sobrepuseram roupas e acessórios, que acabam escondendo os seus corpos, às vezes como se ele fosse um cabide.

Houve mesmo quem entrasse vestido de Chaplin, Catarina, que foi imediatamente objeto do humor dos messieurs: *Vamos reverenciar o mestre. Todos de joelho, orando.*

Os coordenadores analisavam cada um dos participantes. Às dezesseis horas e trinta e cinco minutos, ao término dos trabalhos, despediram-se do mestre, agradecendo ajoelhados.

Às dezoito horas, após um intervalo, dançarão vários tipos de ritmos, alternados bruscamente. Mudança instantânea de um estilo de música para outro e o corpo pleno em cada um deles. Trata-se de uma espécie de trabalho energético com utilização da música como estímulo.

**O trabalho com o bufão:** Começou, então, uma narrativa que conduzia os participantes ao bufão. Os coordenadores descreviam transformações nos corpos, que produziam deformações e potencializa novas afecções. Tentarei recriar tal narrativa:

*Meu corpo reage como um bicho, fica estranho, pesado, seu equilíbrio vai mudando, a maneira de andar fica diferente, a barriga começa a crescer, a inchar, a ficar grande, a bunda também e tudo isso vai levando a mudar a atitude do meu corpo, a maneira como age no espaço. Vai se deformando.*

---

[422] Na apresentação que fizemos no Congresso de Leitura, em 22 de julho de 2003, na UNICAMP.

*Meu poder de reação é cada vez maior. Das minhas costas começam a surgir protuberâncias, que vão se deformando.*

*Tudo isso muda meu jeito de me mover. Meu nariz, boca, dentes, ficam grandes. Fico pesado e, ao mesmo tempo, muito ágil. Minha respiração se altera. Tudo é estranhamente confortável. Movimentos exagerados. Tudo exagerado. E mudo de sentimento a qualquer momento.*

*Posso ser tudo o que quiser. Não tenho moral.*

*Começo a olhar ao redor, não confio em ninguém. Olho para saber quem é meu amigo ou inimigo, em que bando estou.*

*-Vocês agora são bufões. O ser humano em estado bruto. Os bufões só vivem em bandos. Um bufão não sobrevive sozinho. Precisam descobrir como se comunicam dentro dos bandos, criar sistemas de sinais etc.*

Nesse processo começa a ser criada a cultura do bando: seus modos de comunicação, sua hierarquia –que vai do chefe até aquele que só apanha-, etc.

Eles se vestiram, encontraram objetos, formaram dois bandos, dançaram, lutaram, atacaram-se.

A seguir, foram, cada bando, passando por emoções: triste, melancólico, apaixonado etc. Outro exercício: um de cada bando encontra-se com um de outro e se apaixona. Nestes exercícios já vão deixando o estado bruto, passando para um estado sutil, mais próximo do clown.

É incrível perceber a força que se pode ganhar com um bando. Alguns participantes que até então pareciam bastante dóceis, puderam fazer coisas terríveis como bufões. Outros, como Murilo, que carecia de delicadeza nos trabalhos, machucou, sem querer, José, durante o jogo com o bufão. Interessante também perceber o tipo de energia que o bufão mobiliza, forças que podem evocar uma noite de tempestade, seu furor. Trabalha com energia visceral, instintiva, animal. Ele nos leva a vários modos de devir-animal, a experiências com legiões, matilhas.

Essas experiências têm uma força brutal, difícil de ser narrada. Encontramos em Lautréamont, nos *Cantos de Maldoror*, no encontro de Maldoror com uma fêmea de tubarão, algo dessa natureza. Em seu Canto Segundo, Maldoror diz procurar uma alma semelhante à sua, sem poder encontrá-la e sem poder continuar só. Queria alguém que aprovasse o seu caráter e compartilhasse as suas idéias. De manhã surgiu um jovem,

dirigindo-se a ele, que o rejeitou. Ao anoitecer surgiu uma bela mulher, que também foi rejeitada por ele. Maldoror, sentou-se, então, num rochedo junto ao mar. Um navio de guerra lutava inutilmente contra a tempestade que se aproximava, com seu vendaval, com seus relâmpagos. Quando finalmente é chegada a noite, esse espetáculo chegará ao extremo:

> De pé em cima do rochedo, enquanto o vendaval me chicoteava os cabelos e a capa, observava extasiado aquela força da tempestade obstinando-se contra um navio, sob um céu sem estrelas. Numa atitude triunfante, segui todos os incidentes do drama, desde o momento em que o barco baixou as âncoras, até aquele em que foi engolido, veste fatal que arrastou para o ventre do mar aqueles que o tinham vestido como a uma capa. Mas aproxima-se o momento em que também eu me ia juntar como actor àquelas cenas da natureza transtornada. Quando o lugar onde o barco tinha travado o combate mostrou claramente que ele tinha ido passar o resto dos seus dias no rés-do-chão do mar, então alguns daqueles que tinham sido levados pelas ondas reapareceram à superfície. Agarram-se uns aos outros pela cintura, dois a dois, três a três; era o meio de não salvarem a vida, porque ficavam com os movimentos embaraçados e iam ao fundo como bilhas furadas... Que legião é aquela de monstros marinhos que vai cortando as ondas rapidamente? São seis; têm vigorosas barbatanas e abrem passagem através das vagas alterosas. De todos esses seres humanos que movem os seus quatro membros naquele continente pouco firme, os tubarões fazem rapidamente uma omeleta sem ovos, e partilham-na segundo a lei do mais forte. O sangue mistura-se com a água, e a água mistura-se com o sangue. Os seus olhos ferozes bastam para iluminar a cena da carnificina... Mas que será ainda aquele tumulto de águas, lá ao fundo, no horizonte? Dir-se-ia uma tromba que se aproxima. Como avança aos sacões! Já vejo o que é. Uma enorme fêmea de tubarão vem tomar parte na pasta de fígado de pato e comer cozido frio. Está furiosa, porque vem esfomeada. Sem dizerem nada, à superfície da nata vermelha, trava-se luta entre ela e os tubarões para discutirem [disputarem][423] os poucos membros palpitantes que flutuam por aqui e por ali. À direita e à esquerda, ela vai dando dentadas que geram ferimentos mortais. Mas há ainda três tubarões vivos à sua volta, e é obrigada a voltar-se em todos os sentidos para lhes frustrar as manobras. Com crescente emoção, até aí desconhecida, o espectador da costa segue aquela inédita batalha naval. Tem os olhos fitos na corajosa fêmea de tubarão, de tão fortes dentes. Não hesita mais, mete à cara a espingarda, e, com a habitual destreza, aloja a sua segunda bala no ouvido de um dos tubarões, no momento em que ele aparecia acima de uma vaga. Restam dois tubarões, que ainda se mostram mais encarniçados. Do alto do penhasco, o homem da saliva salobra deita-se ao mar, e nada para o tapete agradavelmente colorido, segurando na mão a faca de aço que nunca o abandona. Agora cada um dos tubarões tem o seu inimigo. Avança para o seu cansado adversário e, com vagares, enterra-lhe no ventre a lâmina aguda. A cidadela móvel desembaraça-se facilmente do último inimigo... **Encontram-se frente a frente o nadador e a fêmea de tubarão, por ele salva. Olham-se nos olhos durante alguns minutos; e cada um deles se espanta da ferocidade que surpreende no olhar do outro. Andam à volta a nadar sem se perderem de vista, e dizem de si para si: 'Estava enganado; este ainda é pior.' Então, de comum acordo, entre duas águas, deslizaram um para o outro, movidos por mútua admiração, a fêmea de tubarão afastando a água com as**

[423] Na tradução de Claudio Willer, publicada pela editora Vertente, em 1970, p. 95, consta *disputar*.

> **barbatanas e Maldoror batendo as ondas com os braços; retiveram a respiração, numa veneração profunda, ambos desejosos de contemplar, pela primeira vez, o seu retrato vivo. Chegados a três metros de distância, sem qualquer esforço, caíram de repente um contra o outro, como dois ímanes, e beijaram-se com dignidade e gratidão, num abraço tão terno como de irmão e irmã. Os desejos carnais seguiram de perto esta manifestação de amizade. Duas coxas nervosas colaram-se estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, de braços e barbatanas entrelaçados em redor do corpo do objecto amado, que apertavam com amor, enquanto as gargantas e os peitos já não passavam de uma só massa glauca com exalações a sargaço, no meio da tempestade que continuava, à luz dos relâmpagos, tendo por leito nupcial a espumosa vaga, levados por uma corrente submarina como num berço, e rolando sobre si próprios para as profundezas do abismo, uniram-se numa cópula longa, casta e horrorosa!... Afinal, acabava de encontrar alguém parecido comigo!... Já não estava só na vida!... Ela tinha as mesmas idéias que eu!... Estava diante do meu primeiro amor!** [424]

Tratava-se de algo que carregava mundos estranhos, assustadores, sarcásticos, sem nenhum pudor, contendo um humor diferente.

Um baile finalizou o trabalho com o bufão. Considerado como ancestral do clown, ele é utilizado, no retiro, "para se chegar ao clown".

Ao mencionarmos anteriormente o grupo *Seres de Luz Teatro,* Abel Saavedra nos contou a respeito de sua experiência com o jogo do bufão, de como seus sentidos se amplificavam. Cíntia nos contou a respeito de sua experiência com o trabalho do bufão na primeira iniciação que fez, com Luís Otávio coordenando, em 1992. Foi em um colégio, em Minas Gerais. O espaço físico para o trabalho com o bufão compreendia toda a escola, cheio de lugares para se esconder. O trabalho com bufões se dá com a formação de bandos e ela estava muito atrapalhada, juntou-se com os tão abobalhados quanto ela, ou pior. O seu grupo "tomou uma surra, uma lavada, jogaram tudo quando é coisa na gente, mas fizeram um estrago, até xixi misturado na água, para você ter uma idéia." Eles não conseguiam reagir, quando começaram a ter alguma idéia de reação, ela era ineficaz. O outro grupo era punk, o quartel general deles era dentro do banheiro, um vestiário que tinha na escola. "Masculino, lógico, para ser mais podre ainda."

O clima criado para o trabalho com o bufão era um clima de suspense e ela sentiu medo nessa primeira experiência, porque era o tempo todo aquela tensão de saber que o outro bando estava preparando algo contra o seu, mas sem saber o que. Ficava a sensação de que alguma coisa ia acontecer, a expectativa. O medo era justificado, ainda mais no caso

[424] Lautréamont, *Cantos de Maldoror.* pp. 90-92. (Grifos nossos)

do seu bando, que era passivo, ficando mais à mercê do outro. As idéias que seu bando tinha para atacar o outro, não conseguia colocar em prática, porque os componentes do outro bando eram mais rápidos e "detonavam com a gente, antes que a gente pudesse chegar até eles..."

Com os bufões, conforme mencionamos, trabalha-se com o devir-animal, que trata de uma **multiplicidade**: **bando, população, matilha**. O animal, mais do que características, tem seus modos de matilha, "modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento."[425] O que foi bastante explorado no trabalho com o bufão, no Encontro.[426] Em vários momentos do trabalho, se recorria ao bando, ao contágio (mesmo quando não se tratava de devir-animal), para socorrer, inflamar, etc. É no aspecto de matilha que o homem tem a ver com o animal, nos falam Deleuze e Guattari. "Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?"[427] E perguntam também: "O que é um grito, independentemente da população que ele chama ou que ele convoca como testemunha?" Grito que pode ser também de um lobo Solitário. Devir-animal na aliança com alguém excepcional, não só por contágio de matilha. Com o elemento preferencial da matilha, com o desigual, o que está na borda, na fronteira. Esse elemento conduz as transformações de devir. O clown, nesse sentido, é também alguém que está na fronteira, ao qual podemos nos aliar para devir-outro. É um elemento desigual, que pode levar o devir mais longe na linha de fuga. Um ser excepcional.

O processo de iniciação compreendia o tempo todo trabalho corporal e situações constrangedoras, muito lúdicas para uns, estressantes, às vezes, para outros, que não conseguiam viver aquilo como jogo. As relações de poder exercidas ali podiam ser fonte de grande tensão para aqueles que precisavam de uma explicação, ou se viam tolhidos na hora de falar, se sentiam profundamente irritados, alguns ofendidos, como esse participante que queria falar a respeito de tudo e era impedido. Isso era parte do jogo. Irritar, provocar e acolher. Houve vários confrontos, alguns enfrentamentos verbais difíceis, com aqueles poucos participantes que não conseguiam jogar outro jogo que não o de sua vida cotidiana anterior ao retiro.

---

[425] Deleuze & Guattari, *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3, p. 20.
[426] Ver também este aspecto de matilha no trabalho de Jacques Lecoq com os bufões, em *Como se faz um clown.*
[427] Ibid., p. 20.

O trabalho com essas **danças estranhas**, danças próprias, foi retomado, de várias formas, muitas vezes. Era riquíssimo, cheio de variações, de sutilezas. Havia também um jogo envolvendo danças e músicas ligadas à cultura dos participantes, mas sempre desconstruindo as técnicas. Dançar, dançar, sozinho, no seu ritmo, do seu jeito, com coordenador ditando tempo e ritmo, em grupo, aos pares, das mais variadas maneiras. Sempre, no entanto, mantendo aquela intensidade, aquela vida, que era um dos objetivos do trabalho.

Nada do que acontece passa despercebido pelos coordenadores, que observam os movimentos, os corpos, os gestos, de cada participante e vão também sinalizando para eles aqueles gestos seus que escaparam durante os trabalhos, seus gestos em fuga, que poderão integrar o léxico do clown: um olhar, um jeito de andar, um queixo, uma testa, uma barriga que surge de repente quando ele começa a respirar...

Conforme o trabalho vai se desenvolvendo, podem ir mudando aqueles apelidos que cada integrante vai recebendo, nomes provisórios de seu clown, de acordo com alguma peculiaridade sua, que surge no trabalho. Alguns deles permanecem até o final, tornando-se o nome do clown; outros vão mudando, até chegar ao nome do clown. Variabilidade que tem a ver com a trajetória do participante no processo.

No terceiro dia, no final da tarde, ocorre um **concurso do clown mais bonito**. Eles se vestem e desfilam. Começam a pesquisar várias maneiras de virar, várias maneiras de parar.

Como seria o clown se aquecendo. Entrando no banheiro para fazer coco. *Não resolvam o problema de cara. Tentem criar a situação.* Clown na fila do ônibus. De repente chega um cara e diz: *Isso é um assalto, passa o dinheiro.* Não tenho dinheiro.

Os coordenadores auxiliavam: *Dona Pureza, jogue um charme para o ladrão.*

Depois de bastante trabalho com essa situação, será apontado o que cada um tem de bonito. E o bonito do clown, nessa perspectiva adotada pelo *Lume*, passa por mostrar aquilo que pareceria feio, mostrar o que se gostaria de esconder. Por exemplo, partes do corpo que se considera grandes demais, ou pequenas demais, ou magras ou gordas, saliências que não agradam etc. Outra possibilidade é quando se evidencia um olhar e sorriso limpos, francos como os do músico que participava do retiro, que disse que se achava bobo, que tinha medo de ser bobo. Este foi um participante que já chegou disponível, aberto para viver o que acontecesse ali.

Nesse mesmo dia, os coordenadores descobrem uma pequena mentira de um outro participante e começam a referir-se a ele evidenciando essa falta de verdade. Foi um jogo pesado, mas a verdade é fundamental. Não uma verdade abstrata, mas a verdade do seu corpo ali, da presença dele ali. Quase tudo que é dito aos participantes durante esses exercícios, esses jogos –exceto em alguns picadeiros-, refere-se à leituras corporais, evidências apresentadas em seus corpos. Os coordenadores, como afirmamos, detinham essa tecnologia somática singular, que possibilitava trabalhar assim. No caso desse participante, seu jeito era torto, não olhava de frente e não apoiava a sola dos pés no chão ao ficar parado. Chegou um momento, mais no final do trabalho que um dos coordenadores observou como sua postura corporal estava mudando.

O exercício do **picadeiro** consiste em apresentar-se para os donos do circo, os *messieurs,* para tentar ser contratado. É montada uma pequena cortina e o participante sai de trás dela para apresentar-se no picadeiro, para os messieurs e o grupo, que estão assistindo. Atrás da cortina também funciona como uma espécie de sala de espera na qual alguns passaram muito tempo esperando para se apresentar, afligindo-se de tanta ansiedade, chorando. A **espera** já é um picadeiro. Alguns, só de ficar muito tempo ali esperando, já estavam desarmados na hora de entrar. A estratégia é ir quebrando os comportamentos padronizados e provocar um certo "descontrole", para trabalhar com o que surge disso.

Antes desse exercício propriamente dito, havia algo como pequenos picadeiros: todo o grupo sentado e o participante deveria entrar e ficar de frente para o grupo, apresentando-se. Isso acontecia em várias situações. Os coordenadores poderiam lhe perguntar algo, solicitar que fizesse alguma coisa, dependendo de quem era o participante. Sempre no sentido de contribuir para que conseguisse "expor ali a sua verdade", ou encontrar esse estado de abertura para afetar e ser afetado. O picadeiro é um exercício que provoca um grande constrangimento em quem se apresenta. Muitas vezes, a pessoa tende a começar a fazer coisas, querer fazer graça, apoiar-se em estereótipos, etc. Isso é rapidamente identificado e denunciado, ou simplesmente os coordenadores pedem que a pessoa saia. Mas, esse constrangimento, esse mal-estar é ocasião de surgir algo interessante para o clown. É no momento do picadeiro que o clown precisa se revelar, se expor. Os coordenadores têm o compromisso de fazer com que todos consigam atingir esse estado. Não foi nada fácil.

As pessoas tinham uma tendência a falar, que era combatida o tempo todo. Falava-se pouquíssimo, para interpretar o que acontecia quase que nunca. A solicitação era de que se falasse com seu corpo, possibilitando que ele dissesse algo diferente do que dizia na sua vida cotidiana, que em vez de esconder, mostrasse. Mostrar o quê? Mostrar disponibilidade. Como? Conforme o caminho construído por cada um. Deixando-se atingir pelo que está em torno, usufruir da vizinhança com o não saber, deixar-se contagiar. Trata-se de perder o medo do julgamento alheio, medo de parecer ridículo. Pode parecer um jogo muito simples, mas não é. Ao mesmo tempo, vai sendo trabalhada uma inteligência corporal para lidar com aquilo, para criar. Os coordenadores provocam e acolhem dependendo do momento e da pessoa. O músico anteriormente mencionado, por exemplo, ao entrar para fazer um exercício de picadeiro tirou gargalhadas de todo mundo que assistia: esqueceu de colocar o nariz. E não percebia. As pessoas morriam de rir e ele não entendia. Ele não deu trabalho para os coordenadores.

Os coordenadores procuram, durante o processo de iniciação, driblar as estratégias das pessoas de lidar com os acontecimentos, de agir, de responder ao que vem de fora. As estratégias muito planejadas, muito pré-fabricadas, as respostas corriqueiras, o funcionamento muito pá pum, os automatismos. Eles procuram quebrar isso para possibilitar aos participantes maior disponibilidade diante do que está acontecendo. Isso também para, depois, o clown fazer essa troca, esse jogo, com o público. O que costuma acontecer é que os participantes já têm respostas prontas para o que acontece, antes mesmo daquilo atingir cada um deles. Permanecem fechados para o que se passa no momento, reproduzindo algo pronto, corporalmente falando. Aparecem estereótipos, rigidez, peso. Atitudes reativas, em alguns casos. Os coordenadores, de várias maneiras, vão de certa forma, puxando o tapete, procurando deixar o participante sem chão, sem saber o que fazer, para ele poder aprender a se abrir, para ser o que acontece no momento, se deixar afetar. Todo o trabalho extremamente exaustivo e incansável é feito nesse sentido de produzir essa disponibilidade para o que acontece naquele momento. Uma lógica de pensamento e de reação a esses acontecimentos própria. Nesse processo se produz também os **gestos em fuga.**

Referindo-se a esse processo de iniciação, comumente as pessoas falam em tirar as máscaras, em libertar-se do que a sociedade teria imposto e encontrar o que é próprio da pessoa, o que é verdadeiro. Entendemos esse processo como uma preparação para a

**amoralidade**, para o devir, a inocência do devir. Como afirmou Leo Bassi, é preciso perder a dignidade, é preciso um certo anarquismo, um apelo ao instintivo. Para rir de si mesmo é preciso não ter medo do ridículo, de se expor. Como afirmou Andréa Macera, não se trata de tirar máscaras, mas de expor, expor até suas mentiras.

Além da estrutura dos exercícios físicos, dos jogos, das situações criadas para o retiro, eles improvisam, criando jogos e brincadeiras em função do que acontece no momento, do que se passa com os participantes.

Depois do exercício de "revelação" do picadeiro, passa-se para uma outra fase que consiste em descobrir ações desse clown. É feito também um trabalho, ainda bem inicial, com duplas.

No quarto dia, os clowns nascem. Um pequeno ritual vai sendo construído, a partir de uma dança suave e sutil, conduzido por estímulos e imagens dos coordenadores, como por exemplo dançar o estado de girassol, no qual os participantes vão dando corpo às sensações. *Deixar o girassol que está dentro de si dançar. Não conduzir.*

Enquanto ocorre essa dança, um coordenador começa a dizer que o girassol de cada um está aí para dividir com eles as dificuldades, acolhê-los, embalá-los. Dançam a dança da entrega, na aliança com o girassol. Dança da inocência, do não saber. Depois eles trocam de pele, cada um coloca a roupa do seu clown, o nariz e sai para conhecer o mundo –nos limites da chácara onde se realizava o encontro.

Em vários momentos assistimos, em vídeo, a filmes de Buster Keaton e outros clowns de cinema, ao vídeo do tributo a Charlie Rivel, etc.

Na sexta-feira à tarde, um outro clown se junta ao grupo: André, o Narigudo, filho de Luís Otávio Burnier. Na época, ele tinha 8 ou 9 anos de idade e já tinha seu clown. Ele participa dos exercícios e jogos junto com o grupo, um deles sendo o trabalho com dupla. André faz com muita facilidade e acaba ensinando um pouco para os outros. Trabalhou também durante o sábado, que foi um **dia de clown** -onde tudo se fazia como clown. No domingo, último dia, o grupo sai, formando uma bandinha, indo ao centro de Barão Geraldo, no local onde tem uma feira. André continuou conosco e vieram também Ana Cristina, Raquel, Renato e Jesser. A bandinha tocava a música *Dois Corações* –sugerida por Ricardo- e outra que um participante cantava. Chegam alguns outros clowns para visitar e almoçar com o grupo. À tarde, os participantes reúnem-se para tirar dúvidas e conversar a

respeito da experiência. É a primeira vez que é permitido falar a respeito de algo, em vez de fazer.

Os coordenadores ressaltam que aquele é um momento inicial na construção de um clown. Na perspectiva do *Lume*, trata-se de um processo longo. Haverá assessoria para aprofundar, experimentar a maquiagem, aprender a fazer coisas, números. Esse é apenas o começo. Ressaltam a importância, para o desenvolvimento do clown, que as pessoas saiam com o clown, vão para os lugares. É difícil, mas é importante para aprender. Nesse início seria bom sair com parceiros.

Márcio Libar, que participou desse encontro, comentou ao seu final e retomou em entrevista conosco, alguns aspectos do que foi a experiência para ele. Comentou que seu palhaço, antes de participar desse processo do *Lume*, chamava-se Paletó que, na gíria da sua comunidade, "é aquele que chega na festa sem ser convidado e ainda cuida do churrasco e pergunta se está todo mundo bem servido. É uma figura meio típica, folclórica, do carioca. Mas sempre é uma boa companhia." Paletó era a personificação da sua malandragem, diz ele. Depois, durante o processo, lembrou-se de como era terno quando criança e que perdeu isso. Perdera qualquer delicadeza. Segundo ele, foi "bem moldado no esquema suburbano carioca, no qual, para ser homem, você tem que ser, no subúrbio, bom de briga, bom de bola e bom de mulher. Para você ser respeitado na galera. A minha cultura, ao mesmo tempo, é uma cultura de macho, **cultura de macho suburbano**. Toda a evocação da cafajestagem. E depois virei artista que acreditava que isso era a coisa mais maravilhosa do mundo. Um artista quase bandido, mas com inteligência..." Cuti-Cuti é o nome do seu palhaço que surgiu na iniciação do *Lume*.

Em seu recente espetáculo solo, *O Pregoeiro*, que assistimos em 2003, ele joga com aquela retórica do bom de bola... e ao final surge o Cuti-Cuti, com sua vulnerabilidade. Márcio pensara inicialmente que só poderia trabalhar com o Cuti-Cuti, mas depois foi entendendo que o Cuti-Cuti "**era um lugar meu, mas não o único lugar meu**. Tem uns meus lugares que continuam gostando de mulher, de bola, de cerveja, de confusão – enquanto retórica." Tudo isso integra o espetáculo.

Podemos pensar no clown, além de uma ampliação, uma dilatação da pessoa, como um potencializador de devires. Se, para Foucault, em sua teoria do poder, uma sociedade não se contradiz, mas se estrategiza, para Deleuze, uma sociedade, um campo social não se

contradiz, mas ele foge e isto é primeiro.[428] Essa primazia da linha de fuga é o fato e o direito do intempestivo, do tempo não pulsado.[429] Uma sociedade se define por seus fluxos de desterritorialização, por suas linhas de fuga.

Inúmeras vezes já mencionamos o devir-criança, bastante utilizado no trabalho do *Lume* e por clowns consagrados, como Charlie Rivel, por exemplo. Quando falamos em devir-criança não nos referimos à criança que fomos, do nosso passado, nossas lembranças de infância. Devir-criança trabalha na produção de uma criança que coexiste conosco, no devir e não com a criança da qual o adulto é o futuro. Aliança com uma criança que não se constrói, no trabalho do *Lume*, psicologicamente, mas buscando o que chamam de "entrar na dinâmica física". O que se buscaria no devir-criança? O jogo, a prontidão, a vida. Interessa à criança o agora e o que está vivo. Como afirmou Pérola Ribeiro, em nosso encontro, se uma criança está brincando e passa uma saia balançando ao seu lado, ela deixa o brinquedo e vai atrás do que tem vida.

No Encontro e, depois, nas assessorias, os coordenadores -ao mesmo tempo em que criam situações inusitadas, nonsense, constrangimentos, para provocar ações não-cotidianas dos atores e construir os clowns-, vão mapeando os novos gestos, os novos modos sutis de percepção que vão surgindo. Mapeando e trabalhando os modos peculiares de perceber, agir, andar, olhar... Vão trabalhando as possibilidades de um ator, possibilidades desconhecidas -ou ainda não criadas- por ele, produzidas na experimentação física, no trabalho com as variações de energia, de ações, etc. E, com o palhaço, inúmeras possibilidades de relações com outrem, palhaços ou não, experimentações com objetos, adereços. Por isso também a necessidade de um pensamento que se ligue com essa experimentação. Trata-se mais de **multiplicidades e transformações, de criação de possibilidades, do que de um desvelamento de algo oculto ou perdido**.

Experimentar em vez de interpretar. Eis o que era solicitado. Mas renunciar à interpretação, para muitos, foi um desafio quase intransponível no Encontro. Ao mesmo tempo, uma exigência constante e necessária para a construção do clown. Enquanto queriam entender, não conseguiam avançar no trabalho.

---

[428] Gilles Deleuze, Desejo e Prazer. *Cadernos de Subjetividade,* p. 19.
[429] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p. 158.

O coletivo também era necessário. Agenciamentos com roupas, adereços, animais, plantas; buscar duplas, bandos, experimentar, entrar em devir. Não parar de devir é a maneira de sair dos dualismos. A questão não é apenas

> a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. **A questão é primeiro a do corpo - o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis**. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante. A menina é a primeira vítima, mas ela deve também servir de exemplo e de cilada. É por isso que, inversamente, a reconstrução do corpo como Corpo sem órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular.[430]

Vejamos um momento dos trabalhos no Encontro, no qual eram buscados, dessa vez explicitamente, devires-animais. Os participantes são solicitados -com os corpos já preparados por trabalhos feitos anteriormente ali- a buscar as dinâmicas físicas de: "um macaco; um sagüi, não um gorila". *Dê corpo para isso! Não é para representar, é para ser. Lembre a criança brincando de ser bicho, ela é.* A observação precisa dos dois coordenadores, que vai mostrando caminhos para a dinâmica: *Você está pesado. Está chimpanzé.*

Depois, uma galinha em pé. *Não é improvisação. Não é teatro. É encontrar a dinâmica física. Qual o peso, o ritmo da galinha, como ela olha para as coisas, como anda, como reage.* Em seguida, um carrapato em pé; uma girafa; uma girafa perseguida por um leão. Um leão; um leão pressentindo perigo. Pressente que o perigo está próximo; está mais próximo. É atrás. Na esquerda. Na frente. Atrás. Depois uma borboleta. E a lembrança de que devir não é imitar: *Não me saiam batendo asa. Só se for muito bom!* A *leveza da borboleta.* O mesmo participante que estava chimpanzé e que agora dava pulinhos no ar, é lembrado: *Borboleta não se desloca aos soquinhos. É leve.* Vemos que não se trata de buscar características formais, mas de entrar na zona de vizinhança, entrar na dinâmica.

E continuam os devires, saindo do devir-animal...:

*Borboleta pegou uma ventania que a leva para todos os lados; ela tenta sair. Agora sou a ventania.* Furacão. Minuano. Garoa, bem fininha. Cachoeira. Girassol. Uma rosa

---

[430] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p. 69.

vermelha. *Essas coisas mais sutis, como uma rosa vermelha, poderíamos dizer que trabalham com estados da alma*. Uma gota de orvalho. Cume nevado de uma montanha. Um nascer do sol.

...Em direção ao imperceptível.

Acompanhemos por um instante um pouco do que aconteceu com um participante, em seus devires. Trata-se de um homem que era brutal, macho, pesado, rocha. Olhar de viés, duro. As palavras, que jorravam de sua boca compulsivamente, embora muitas vezes tentassem aparentar certa flexibilidade, eram armas, escudos; eram também veredictos. Duras palavras de ordem, terríveis sentenças de morte. Olhava-o e via uma rocha rodeada por palavras que circulavam em torno dele em alta velocidade. Difícil não nos lembrarmos do que Canetti diz do poderoso, que não conhece metamorfoses, tendo que permanecer rígido. No trabalho com o bufão -imaginem!- jogou outro contra a parede, sem perceber. Essa rocha foi se transformando, com muito sofrimento e imensa alegria, durante o Encontro. Foi perdendo peso, ganhando leveza. Ele que foi fazer sagüi e fez chimpanzé, ele que não conseguia sair do chão. Não conseguia dançar suave. Aprendendo a devir-outro, acabou reencontrando a ternura. Quem o ajudou muito, talvez, tenha sido uma gata. Intuição do coordenador dos trabalhos que nos levou até uma gata e gatinhos recém-nascidos, proporcionando aquele contato numa situação que requeria delicadeza. Anteriormente, esse participante havia estado em contato com um filhote de outro animal, que nascera no lugar onde estávamos e, como seu modo ainda era só a brutalidade, quase o esmagara. Cotidianamente acompanhávamos o seu processo de amolecer, de começar a respirar e soltar sua barriga, de ganhar leveza. Compartilhamos, posteriormente, essa nossa percepção com o participante.

Nos depoimentos finais, ficou bastante evidenciado que para cada artista que participou desse processo, ele foi um acontecimento.

Essa narrativa procurou mostrar um pouco do que seria esse trabalho corporal, apresentando mais detalhadamente os dois primeiros dias, tentando colocar o leitor em meio a esse processo de produção de corporeidades outras, voltado principalmente para a produção desse corpo aberto para afetar e ser afetado.

Vejamos como Ricardo trabalha com os alunos da assessoria, sete ou oito anos depois:

A primeira coisa é você possibilitar para o aluno que se inicia como clown a experiência de estar presente ali, sendo visto e se revelando, se deixando ver. Estar ali inteiro. Sem pensar em fazer graça, em fazer nada. A base inicial é essa: o público ver quem sou realmente.

Uma segunda etapa seria solucionar questões como: O que é que o clown vai fazer? Como é que é o corpo do clown? Como é que o clown anda, como é que o clown senta, como ele se relaciona? Qual é a graça de cada clown, qual é o humor de cada um? Qual sua lógica de pensar ou usar o corpo?

Segundo Ricardo, é fundamental esse primeiro estado de revelação. Mas tão fundamental quanto ele, é você saber o que fazer com isso. "Fui aprendendo, fui desenvolvendo exercícios, pegando exercícios de outras pessoas, para tentar fazer com que as pessoas que trabalham comigo tenham essa duas coisas: sejam humanos, se revelem frente ao público, estejam ali, vivendo o momento e, ao mesmo tempo, tenham um repertório físico, um repertório de ações, de gags, etc. Ou seja, tenham um trabalho individual também. Próprio."

Em relação à figura do clown, "eu, como clown, tenho uma figura mais próxima do tradicional, porque eu gosto, eu admiro, eu tenho uma paixão pelos clássicos. E o trabalho é sempre bem calcado no clássico, porque eu trabalho muito com aquela coisa que tem um cheiro clássico, mas ao mesmo tempo tem uma coisa meio louca também, que é diferente, que é um extrapolar. Mas essa figura: 'Ah! é o Teotônio, aquele lá é o Teotônio' **Ele pode mudar de roupa, pode fazer um número bem clássico ou um número muito estranho, mas é ele. Sou eu**. Mas eu **também acho que não precisa ser assim**. Então, por exemplo, ao longo do tempo, eu acho que as pessoas podem ter uma maleabilidade muito grande." Os alunos, conforme já mencionamos em outro momento, têm trabalhado buscando vários modos.

Mas o que mudou mesmo, diz Ricardo, em relação ao início do trabalho com o clown no *Lume*, "é buscar quem é você, agora também no fazer e não só no primeiro estado. Aquela experiência é única e ela não se repete. Só que você tem que ter a capacidade de encontrar ela nas diversas maneiras, em diversas situações. E não se prender, como se fosse só aquela sensação, porque você não prende a sensação. É como se você tivesse que aprender uma dinâmica, que é a dinâmica de se revelar." Sem ficar preso àquela forma que ocorreu no processo de iniciação, é preciso ter essa dinâmica em qualquer lugar

que o artista se apresentar. Ricardo diz buscar a manutenção dessa dinâmica, sem que seja fixada no processo de iniciação. Aprender com aquilo, que foi sua base, foi o que ensinou, o que abriu uma porta, através do que você descobriu essa possibilidade. No entanto, "essa porta tem que estar sendo aberta toda hora, porque senão, você se congela, se cristaliza." **É muito importante descobrir a sua própria corporeidade**, diz Ricardo. **Todos temos modelos, todos vemos coisas, admiramos. Mas seria importante nos perguntarmos: "a minha maneira de fazer é desse jeito?" É importante conhecer os diferentes estilos.** "Nem todo mundo vai ser um clown improvisador como eu sou, porque são estilos diferentes. Tem aluno, por exemplo, que tem facilidade de pegar uma coisa e fechar uma partitura e fazer bem aquilo, com vida, revelando. Esse é o estilo dele. Tem um que já não consegue, se codificar tão fechado. Então, eu trabalho ele para que ele tenha essa estrutura solta, que ele faça essa estrutura da maneira que ele quer. Mas que ele tenha coisas concretas. Então, todo mundo tem que ter coisas concretas, cada um à sua maneira. Outro pode não ter nada, que ele chega, ele consegue se relacionar bem com o público e do nada ele consegue construir. Acho que no início, quando eu comecei a trabalhar, mesmo buscando o individual, como eu também estava em início de trabalho, eu acho que a minha maneira de fazer ficava muito forte em relação aos alunos. Hoje, eu não trabalho como diretor mais, de uma certa maneira. Então, eles trazem propostas de número, às vezes a gente cria juntos, às vezes até eu crio para eles, mas eu não resolvo para eles. Está com problema aqui, está com problema. Para ir dessa ação, ou dessa idéia, ou desse jogo para o próximo, tem um buraco aí. Resolva. Me traga a semana que vem uma proposta. Mesmo se vai apresentar para o público, você vai apresentar com problema, vai sentir na pele que ali tem um problema; quem sabe na hora você resolve. É um processo talvez um pouquinho mais lento, mas que eu acho que vai dar mais independência para eles. Porque eu também acho que o aprendizado -isso foi ficando claro para mim com os anos e eu acho que o Nani me ensinou muito isso- é que o clown tem que saber fazer alguma coisa. Ou mesmo que o que ele faça é não fazer nada, ou fazer tudo errado; mas ele tem que... O aprendizado é a revelação, e **depois é necessário todo um aprofundamento técnico, uma descoberta da tua própria técnica dentro desses princípios que são do clown, do teu humor. Até chegar em algo que é seu, que é o teu trabalho, é o teu número, é o teu espetáculo, mesmo que tenha quinze minutos, que é isso que vai aparecer para o público. É necessário chegar nisso para ser um clown, é um ofício**, diz Ricardo.

Depois daquele momento inicial, trata-se de conseguir fazer coisas, descobrir a tua lógica, o teu corpo como clown, dominar o tempo –ou os tempos. É um processo de criação. Uma busca seria a de ultrapassar a etapa quase que de "um clown intérprete", na qual você faz coisas de um repertório conhecido, reanimando-as, mas você ainda não tem uma coisa própria.

Percebendo uma tendência que houve em um determinado momento, de alguns clowns terem uma espécie de corporeidade meio padronizada, serem parecidos, terem ações parecidas, Ricardo incentivou ao máximo e trabalhou para que cada um procurasse seu caminho, diferenciando-se dos outros. Com esse grupo organizado por Érika, ele já inicialmente foi sinalizando que era preciso descobrir outras maneiras. A idéia é deixar um bem diferente do outro, porque somos todos diferentes, diz Ricardo. "Mas é um processo longo mesmo, e que dá trabalho." Acompanhar esse grupo tornou-se uma pesquisa para ele também, a propósito de testar métodos, ver o que funciona e o que não funciona. O trabalho com esse grupo formado em 2001 começou totalmente diferente do que costumava fazer. "Tudo isso é um teste. Assim como eu desenvolvi nos outros grupos que eu fiz, toda uma maneira de trabalhar, já estou desenvolvendo outras coisas, criei exercícios novos. É uma pesquisa didática também."

Trabalhou mais com o **treinamento energético e trabalho de dança pessoal**. "Os alunos vão descobrir o repertório físico deles associado à coisa mais clássica dos problemas. Tudo isso vai dando a corporeidade. Comecei fazendo isso e treino tanto energético como treinamento técnico." Eles "têm um pouco essa dinâmica de estar sempre em contato com eles, com o corpo deles, porque **o clown dança**, sempre; o corpo dele está sempre dançando." O Luís Otávio já dizia, afirma Ricardo, que o clown dança.

## Xamãs, metamorfoses e corpos

*Pequeno pássaro cinzento*
*pequeno pássaro de peito azul*
*canta num galho oco*

(Canto xamânico da Sibéria) [431]

| | |
|---|---|
| *Ere ewewe-wewe* | *Vá voe-voe* |
| *Ere ewewe-wewe* | *Vá voe-voe* |
| *Awewe* | *Eu vôo* |
| *Awewe* | *Eu vôo* |

(Canto dos parakanãs da Amazônia brasileira) [432]

| | |
|---|---|
| Ije pota te we'yra | Farei eu minha tia |
| Amoja'a he'ynua-rehe weha | Por sua família chorar? |
| Wepinimohoa-po | Com minha pele de jaguar |
| Wepinimohoa-po | Com minha pele de jaguar |
| He he | He he |
| He he | He he |

(Canto dos parakanãs, que diz respeito à ambivalência do sonhador que se faz jaguar) [433]

[431] Adaptação livre que David Cloutier fez de um poema xamã da tribo Chukchee da Sibéria. Michael Harner, *O caminho do xamã: um guia para manter a saúde e desenvolver o poder de curar*, pp. 96-97.
[432] Canto dos parakanãs, que ocorre na *cauinagem*. Cauim, bebida fermentada pelos parakanãs, não produz, segundo eles, embriaguez, nem enebriamento, mas *leveza*, fazer voar. A função da cauinagem é produzir caçadores. Carlos Fausto, *op. cit.*, p. 424.
[433] Ibid., p. 380.

Quando trabalhamos de modo transversal, procurando superar alguns dos limites impostos pelas divisões entre áreas ou disciplinas, atravessando-as e convocando várias contribuições para o nosso problema, certas vezes nos deparamos com a questão: devemos ou não explicitar algumas concepções utilizadas. Em certos pontos decidimos que sim e em outros consideramos que o leitor desperto e vivo encontrará suas próprias conexões. Referindo-nos ao xamanismo, optamos por destacar, mesmo que superficial e sinteticamente, certas abordagens antropológicas a respeito de xamãs e de xamanismo, algumas delas envolvendo estudos etnográficos realizados em sociedades indígenas da América do Sul.[434]

Essa decisão ocorreu principalmente porque a opinião costuma ver tal assunto como magia e superstição, senão observando apenas o seu aspecto religioso, como se não tivesse nada a dizer fora desse contexto. Ou nada que pudesse ser considerado. (Ia escrever "levado a sério".) Estamos procurando algumas alianças com os xamãs porque vemos o xamanismo abarcando situações e maneiras de perceber e dizer as coisas que capturamos em certos momentos do trabalho com o clown, que de outra maneira seriam indizíveis, para nós. Sem entrarmos, necessariamente, em um contexto religioso ou mágico. Por outro lado, a questão das metamorfoses, cuja técnica os xamãs dominam, como um modo de escapar ao poder e como um modo de operar também do clown. O aspecto da cura, que no xamanismo é muito importante, para nossa problemática é secundário. Estamos, digamos novamente, procurando nos aliar ao xamã para aprender com ele a devir outro, uma vez que ele é mestre em viver entre os mundos, transitar entre as coisas, os seres, as forças cósmicas. Evidentemente, o que estamos agenciando aqui é uma primeira aproximação, que merece ser aprofundada posteriormente, podendo ser objeto de um estudo específico.

As análises mais contemporâneas parecem dar ao xamã um outro status, deixando de entendê-lo como "primitivo" e construtor de mitos. Tais análises vêem nos xamãs e nos

[434] A grande maioria da bibliografia aqui apresentada a respeito deste tema foi estudada na disciplina *Mito e ritual,* oferecida pelo antropólogo Mauro de Almeida, para o curso de Antropologia, do Insitituto de Filosofia e Ciências Humanas, da UNICAMP. Pudemos acompanhar este curso, durante o segundo semestre de 2001. O próprio curso tinha um caráter experimental, no sentido de que tradicionalmente esta disciplina aborda uma bibliografia clássica a respeito de mito e ritual e, no caso desta proposta, o tema focalizado foi o xamanismo. Mauro de Almeida contou com a assistência de sua orientanda Beatriz Labate.

povos ameríndios fontes de uma visão de mundo original.[435] Os xamãs, nessas perspectivas, poderiam contribuir para o conhecimento contemporâneo.

Procuraremos capturar algo da potência dessas concepções do xamanismo e do xamã, principalmente no seu modo de operar, desterritorializando-as e trazendo para o universo dos nossos estudos. O próprio lugar do xamã como aquele que transita entre as coisas desse mundo, e mesmo entre o mundo visível e o invisível. Ele domina o processo de metamorfose, podendo viajar entre os objetos, animais, plantas e outros seres e elementos cosmológicos e estabelecendo uma comunicação entre eles. Os xamãs dominam tecnologias somáticas específicas para tal, podendo envolver desde técnicas de êxtase, com respiração, dança, canto, até o uso de substâncias psicoativas. "As técnicas de êxtase são várias. Talvez o uso do tabaco como substância para a mediação seja a mais comum, mais comum que as plantas psicoativas. Mas também sonhos, dança, canto e outras técnicas podem ser empregadas em conjunto ou em separado para atingir a mediação xamânica."[436]

Uma conexão imediata entre xamanismo e teatro relaciona-se ao aspecto experimental. Segundo Harner,[437] antropólogo que se tornou xamã, o xamanismo está ligado ao experimental, ao empírico, à experiência dos sentidos para adquirir conhecimento.

Talvez seja preciso explicitar que, se estamos estabelecendo uma ligação entre o processo de construção do clown do *Lume*, principalmente o processo de iniciação, e certos aspectos do xamanismo, no que tange a uma experiência dos sentidos, do devir, não estamos incluindo em tal experimentação a presença de substâncias psicoativas. O retiro para o estudo do clown era marcado por certo ascetismo: não se utilizava nenhum medicamento, bebida alcoólica, ou qualquer substância considerada como droga. A propósito de uso de psicoativos, a dissertação de mestrado de Beatriz Labate apresenta um capítulo chamado *Ayahuasca e teatro*, no qual relata uma experiência de atores do Teatro Oficina com a ayahuasca, durante ensaios para a peça *As Bacantes, em 1996*.[438]

---

[435] Entre tais trabalhos, ressaltamos o de Eduardo Viveiros de Castro, o de Joanna Overing e o de Carlos Fausto.

[436] E. Jean Matteson Langdon, *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*, pp. 27-28.

[437] Michel Harner, O caminho do xamã: um guia para manter a saúde e desenvolver o poder de curar.

[438] Labate, Beatriz. *A Reinvenção do Uso da Ayahuasca nos centros urbanos*.
A respeito do uso de substâncias psicodélicas fora do contexto ritual, assistimos a uma palestra do historiador Henrique Carneiro, tratando do assunto. Ele integraria os *psiconautas* –"um grupo de pesquisadores e estudiosos das plantas que engloba pessoas com formações diversas, tais como químicos, botânicos, micólogos (estudiosos de fungos), psicólogos, historiadores, antropólogos, entre outros. Uma das diferenças

Depois dos beatniks –nos anos 50-, dos hippies, de Castañeda relatando suas viagens com D. Juan, o mundo acadêmico começa a repensar o xamanismo, o qual acabou tendo um novo status nele e fora dele.[439] Segundo Langdon, são produzidos livros e cursos sobre estado de consciência xamânica e também o movimento de "neo-xamanismo" em círculos terapêuticos. Em países da América Latina, a "cultura popular" incorporou xamãs e suas práticas; no Brasil, por exemplo, existem elementos do xamanismo no Santo Daime e na União do Vegetal.

Há uma heterogeneidade de teorias a respeito e as pesquisas atuais da antropologia brasileira têm construído novos paradigmas de análise, diz Langdon. O livro *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas* apresenta algumas delas.

Vários são os nomes usados pelos indígenas sul-americanos para indicar mediadores entre mundo humano e sobrenatural: "xamã, chefe cerimonial, sacerdote, pajé, profeta, adivinho, curador, homem-deus, benzedor, medicine-man, feiticeiro, médico-feiticeiro." A palavra xamã "vem da língua siberiana tungue, e indica o mediador entre o mundo humano e o mundo dos espíritos."[440] O antropólogo Robin Wright, que estuda os Baniwa, sociedade localizada no Rio Negro, afirmou[441] a propósito do termo xamã, que ele era utilizado pelo povo tungue para a ação **xamanizar**. A antropologia usa o termo para a pessoa. O termo nativo, local, é pajé. Os Baniwa usam uma palavra que significa "filho da garça". Ao falarem com branco, dizem pajé.

---

entre este grupo e os demais pesquisadores acadêmicos reside no fato de que os primeiros possuem obrigatoriamente também uma *forte conexão pessoal com o universo dos psicoativos*. Tais sujeitos defendem o conhecimento direto e insubstituível da vivência pessoal da experiência: as pesquisas por eles produzidas são produto de suas experiências. Os psiconautas são acima de tudo *experimentalistas*, conhecem profundamente enorme quantidade de substâncias." (Beatriz Labate, *op. cit.*) Têm uma formulação política muito definida, defendendo o direito de dispor do próprio corpo no sentido de experimentar, com as substâncias que se desejar, sem que o Estado decida quais as substâncias teriam o consumo autorizado.
Henrique buscou demonstrar como o uso de plantas tem relação com a cultura e as drogas são conceituadas enquanto tal devido inicialmente à religião e depois à medicina medicalizada. Fez um histórico das definições das substâncias psicoativas. O termo *alucinógeno* é médico, e refere-se a um fenômeno que não se evidencia; *psicodélico* é um termo mais próximo do uso laico e *enteógeno* é um termo mais histórico-etnológico, que busca o contexto, tendo um uso mais religioso. A ayahuasca, por exemplo, eles preferem chamar de enteógena. Falou também do horror ao êxtase presente na cultural ocidental. Henrique Carneiro articula um experimentalismo no qual não há nada de "alienação", ao contrário, bastante marcado politicamente, evocando, talvez, um pouco do universo da chamada *contracultura*.

[439] E. Jean Matteson Langdon, *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*.

[440] Ibid., p. 12.

[441] Em palestra realizada no mencionado curso *Mito e Ritual*.

O xamanismo compreenderia uma dimensão de experiências individuais, mas ele é também –e, talvez, principalmente, conforme indicam as abordagens mais recentes[442]-, um complexo sócio-cultural. É possível até falar em xamanismo sem xamãs. Xamanismo seria um sistema cosmológico, tendo o xamã como mediador principal. Sua abrangência é maior do que um sistema religioso. "Falar de xamanismo em várias sociedades implica em falar de política, de medicina, de organização social e de estética. Isto depende do papel do xamã, além do seu papel de líder nos ritos sagrados coletivos."[443]

Existem diferenças em cada cultura, mas há aspectos comuns na cosmologia xamanística para as terras baixas da América do Sul, a região estudada no livro que estamos mencionando.

Dominique T. Gallois afirma, a respeito do xamanismo Waiãpi[444], que, para eles, *i-paie* significa *ele-xamã* e aplica-se também a uma categoria mais ampla, incluindo animais, plantas, coisas. O xamã humano é mais do que uma pessoa humana, porque aproxima-se dos animais e dos inimigos. "Por esta razão, na linguagem diária, a referência utilizada é normalmente o coletivo *paie-ko*, '**a sociedade dos xamãs**': Uma categoria de seres que poucos podem 'enxergar' com os olhos, mas que todos sabem 'representar', com palavras."[445]

O xamã nos traz esse aspecto de legião, de multiplicidade, de um agenciamento de heterogêneos, como os vários animais, os vários inimigos, objetos e seres e elementos metereológicos que compõem tal coletivo. Como observou também Mauro de Almeida[446], o xamã é mediador não só entre mundo visível e mundo invisível, mas entre as coisas desse mundo, podendo se transformar em jaguar, em planta...

Buscamos a aliança como esse ser da borda, esse feiticeiro, tentando também ser arrastados por ele em seus processos de devir. Tomemos dele esse aspecto de mistura de elementos heterogêneos em coexistência virtual.

---

[442] Chaumeil, 1983; Kaplan, 1984, citado por Langdon.
[443] Ibid., pp. 26-27.
[444] Dominique T. Gallois, Xamanismo waiãpi: nos caminhos invisíveis, a relação i-paie. In: LANGDON, E. Jean. *op. cit.*, pp. 39-74. Etnia que fala tupi guarani e conta com uma população total de 800 pessoas, que habitam vários grupos territoriais: na Guiana Francesa, 440 pessoas no alto rio Oiapoque; no Brasil, concentram-se a noroeste do Amapá, na região do Amapari –330 pessoas distribuídas em 11 aldeias- e ainda algumas famílias morando no Parque Indígena do Tumucumaque, no Pará. Haveria ainda dois grupos isolados, no Pará e no Amapá. (p. 39)
[445] Ibid., pp. 40-41. (Grifo nosso)
[446] Aula de 18/08/2001.

Podemos pensar na relação xamanística como **um modo de lidar com o movimento**. Os xamãs transitam, viajam, aliando-se com as forças de objetos, de outros seres etc, para realizar suas atividades. Seria reducionismo dizer que a prática desses xamãs seria "uma atividade reguladora e moderadora" nas relações entre os homens e o mundo não humano sobrenatural, sendo os xamãs defensores humanos. As funções do xamanismo revelam-se mais completamente no plano simbólico, especialmente se "associadas às concepções indígenas sobre a caça e a guerra."[447] Caçador, guerreiro e xamã estão ligados ao sistema de predação e/ou agressão.

"No confronto com os domínios não-humanos, o xamã, **o guerreiro e o caçador** sofrem **alterações** – pelo contato com o sangue, pela aplicação de 'remédios', pelo estado de raiva, etc – que os aproximam substancialmente das categorias que pretendem combater ou apresar. No caso do caçador ou do guerreiro, a alteração e a aproximação é **temporária**, concebida como uma técnica de luta. No caso do xamã, a alteração configura um estado permanente, pois ele se torna, substancialmente 'outro'. **O xamã suporta a alteridade em seu próprio corpo**, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não-humano. Ele ocupa uma posição ambígua, pois tanto representa a sociedade dos vivos no mundo sobrenatural quanto encarna a presença do sobrenatural no mundo dos humanos. A especificidade dos xamãs está nessa 'mistura' que lhes conferem as substâncias –*paie*: um estar intermediário entre seres normalmente separados."[448]

Reencontramos aqui um estado de abertura, presente, de maneiras diferentes, no caçador, no guerreiro e no xamã, como um estado de alerta e de conectividade

Lembremo-nos de que o xamã se utilizaria da metamorfose em animal para poder fazer a comunicação entre os seres do mundo, ou entre mundos. Conforme os relatos antropológicos, ao referir-se a esse processo, dizem que vestiram a roupa do animal. Assim, o xamã transforma-se em onça vestindo a roupa da onça. Vestir a roupa seria produzir o agenciamento, produzir o equipamento para apreender algo da potência do animal. Nas narrativas dos ameríndios, elas dizem mais respeito à função do que à forma, nos diz Eduardo Viveiros de Castro.

"Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs

---

[447] Dominique Gallois, *op. cit.*, p. 69.
[448] Ibid., pp. 69-70.

utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de Carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha. Do mesmo modo, as 'roupas' que, nos animais recobrem uma 'essência' interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal." [449]

Lembremo-nos de Charles Chaplin contando de como se vestir de Carlitos acionou Carlitos, a roupa e a caracterização sendo uma segunda pele que punha em funcionamento o palhaço. Não se trata de uma mera fantasia. Podemos pensar que sua máscara e sua caracterização funcionam como um meio para acionar o palhaço, trazê-lo à tona, regido pelos princípios do cômico e do jogo cênico. Acionando os elementos que marcam sua singularidade, sua lógica, seus mundos próprios.

***Xamã: o rádio onde cantam as palavras alheias***

Tânia S. Lima[450], referindo-se aos Juruna, critica a noção de animismo e nos mostra como essa diferenciação ontológica entre humano e do animal é uma criação que tem pouco a ver com a cosmologia Juruna, conforme seus estudos etnográficos elucidam. O humano consiste em uma produção, que se faz corporalmente. *Cada um, animal ou humano, pode produzir as características que melhor lhe agrade*. Esta poderia ser uma afirmação dos Juruna, segundo Lima. Como produzi-las? Ela dá um exemplo dos **cuidados com crianças e seus objetivos.** Adestram força física para vencer na caça e na guerra e também outras forças, a inteligência. Contrastando com essas forças, a volição e o instinto social têm tratamento diferente. Não devem ser apenas apuradas e desenvolvidas. A primeira deve ser moderada. O instinto social –inclinação para comunicação com outrem- é a característica mais importante, "é constituído ao longo da formação do embrião por meio de uma intervenção ritual sobre a dieta de carne da futura mãe. O objetivo é impedir que sejam transmitidas ao feto uma conduta típica e complexa dos animais (peixes, inclusive), a saber,

[449]Eduardo Viveiros de Castro, Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. pp. 443-444.
[450] Tânia Stolze Lima, O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Revista Mana,* vol. 2, n° 2.

agressividade–e-medo, e uma conduta específica do tucunaré, o canibalismo. Segundo entendo, esse temperamento social que os Juruna buscam imprimir ao embrião não significa nada mais que ausência de agressividade-e-medo. (...) Em uma palavra, **ser sociável é não estar amedrontado-e-violento**."[451] Reprodução humana e socialização baseiam-se "em intervenções que neutralizam um afeto animal (agressividade-e-medo), freiam a volição, e capturam capacidades e forças animais (como a audição excepcional do japim, a dentição do macaco, a resistência do tatu) ou vegetais (o som produzido pela taquara)."[452]

Tânia Lima discorda das concepções de xamã como "capaz de ver o mundo como é, descobrir e revelar a natureza última das coisas." Diferentemente disso, o xamã seria o **porta-voz do ponto de vista alheio, ponto de vista da variação:** O xamã está "comprometido" (é solidário) com o sistema de referências humano, sendo, ao mesmo tempo, porta-voz do ponto de vista alheio, é "**o 'rádio'**, como dizem os Araweté, **onde cantam as palavras alheias** (Viveiros de Castro 1986:543)".[453] Ele não está descentrado, mas tem um ponto de vista privilegiado. É "o ponto de vista da variação entre aqueles pertencentes às diferentes categorias de alteridade."

Angelika Gebhart-Sayer nos oferece uma outra possibilidade de pensar as experiências xamânicas, dizendo que os xamãs utilizam-se de mecanismos sinestésicos, que envolvem a interferência entre os sentidos. Ensinam o sabor das cores, o som da forma, a fragrância de um movimento."[454]

Gary Doore[455] aponta ligações da yoga com o xamanismo. Um monge Zen meditando silenciosamente, um yogue repetindo um mantra e um xamã que entra em transe com o som dos tambores, compartilham o mesmo interesse pelo processo chamado *embarque*: "indução de estados alterados de consciência baseada em uma maneira de fixar a atenção em uma pauta repetida de estímulos, como por exemplo, o som de percussão."[456]

---

[451] Ibid., pp. 27-28.
[452] Ibid., p. 28.
[453] Ibid., p. 33.
[454] Angelika Gebhart-Sayer, Una terapia estetica. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo. México, *América Indígena*, ano XLVI, vol. XLVI, nº 1, pp. 189-218.
[455] Gary Doore. Chamanes, yoguis y bodisatvas. In: *El viaje del chamán: curación, poder y crecimiento personal*, pp. 294-305.
[456] Ibid., p. 295.

Embarque é o que D. Juan de Carlos Castañeda chama "parar o mundo" e o que os yogues chamam "parar as oscilações da mente", deter a realidade cotidiana.[457]

Fica claro que se trata de técnica a ser aprendida. Cada tradição realiza tal processo com seus instrumentos. Na xamânica, utiliza-se o tambor e também canto e dança. Os neoxamãs contemporâneos utilizam-se de luz estroboscópica, música new age, indução hipnótica ativa, diz Doore. Os sistemas hindus clássicos de yoga, budismo e outras tradições orientais utilizavam-se da concentração na repetição rítmica de um mantra, correntes internas, regulação da respiração.

Doore concorda com a afirmação de Michael Harner de que o xamanismo originou a yoga "na época do florescimento das cidades-estado e das religiões estatais no Oriente."[458] Para Harner, foi a opressão exercida sobre os xamãs nessa época que os levou a desenvolver métodos silenciosos e indetectáveis para alterar a consciência, os quais mais tarde converteram-se no yoga e outras sendas espirituais "ocultas" ou "secretas".[459]

O que importa ressaltar aqui é a importância do trabalho com a respiração. Parece que a primeira pista investigada por proto-yogues era que, para cada estado de consciência corresponde um modo próprio e uma qualidade específica de **respirar**. Experimentando diversas formas de controlar a respiração, descobriram que os estados alterados de consciência podiam ser induzidos. Descobriram também "que uma das formas mais eficazes de influir na respiração era através de certas **posições corporais**."[460]

Certas posturas físicas utilizadas em tradições espirituais xamânicas, como as dos antigos astecas e outros grupos ameríndios também podem induzir estados alterados de consciência. A fusão das posturas com o controle da respiração gera "a capacidade de desconectar por completo os sentidos exteriores, acompanhada de uma máxima atividade dos sentidos interiores: o poder imaginário do 'vôo mágico' a que se referem os xamãs. Isto permite ao yogue, como seus predecessores xamânicos, entrar em uma seqüência de embarque e perceber os fenômenos sutis da realidade não ordinária."[461]

Através de algumas técnicas, envolvendo também respiração e ações físicas, vimos no processo de iniciação ao clown estudado, uma busca não tanto de se desconectar de "sentidos exteriores", mas de abrir outras conexões possíveis entre cada participante e tudo

---

[457] Ibid.
[458] Ibid., p. 296.
[459] Ibid.
[460] Ibid. (Grifos nossos).
[461] Ibid., pp. 297-298.

o que estava em volta. Tratava-se de fenômenos sutis, mas podemos entendê-los como processos de diferenciação que afetam o que está em torno, produção de outros modos de sentir.

Eduardo Viveiros de Castro[462] afirma que, para os ameríndios, a alma é formalmente idêntica através das espécies, sendo a diferença dada pela especificidade dos corpos. Não é o corpo orgânico que é diferente, mas os "afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia, a forma visível dos corpos, é um signo poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar. O que estou chamando de 'corpo', portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas."[463]

*Quem experimenta? O corpo. Quem inventa? Ele.*

(Michel Serres) [464]

Talvez seja o momento de explicitarmos um pouco de que corpos estamos falando, ao dizermos **corpo**. Já apareceram indicações de que não se trata do corpo biológico, entendido do ponto de vista estritamente de um organismo em seu funcionamento.

Apesar dos processos de devir serem uma constante durante o processo de iniciação, acompanhemos três episódios, relatados por quem os viveu, que levam a um limite tais experiências corporais: O devir-gato de Carlos Simioni, experimentado no trabalho com a Sue Morrison; a dança de Abel, no retiro de clown do *Lume*, em 1996 e a experiência de Juliana Jardim com um *griot* africano, que é ator do grupo de Peter Brook.

Percebemos aqui relações outras entre corpo e pensamento. Esses modos de sentir, de escuta do mundo com o corpo todo, envolvem a intensidade. Várias experimentações

[462] Eduardo Viveiros de Castro. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, pp. 421-450.
[463] Ibid., p. 438.
[464] Michel Serres. *Variations sur le corps*.Le Pommier, 1999.

que aparecem neste trabalho tem a ver com isso. Envolvem esse estado de conectividade, uma experiência da ordem do intensivo, um tipo de vibração que extrapola os limites do corpo orgânico de cada um, ou mesmo de todos. Envolve o lugar, tudo o que está em volta. São processos de diferenciação pulsando.

**Três experiências**:

**O *griot* e a escuta do mundo**:

Falando a respeito de contribuições que o palhaço traz para o ator e do tipo de teatro que quer fazer, um teatro que **acolha** o espectador. O que não significa que seja preciso olhar para o outro ou que a cena tenha que ser interativa, mas é preciso uma atitude de inclusão, diz Juliana. Atitude que definiu como de **escuta com o corpo todo. Assim como o lutador de artes marciais treina para ter uma escuta** com o corpo inteiro, tem que ter uma precisão de olhar, de respiração, de gesto, o ator também precisa dessa escuta, só que não é a escuta marcial, é **escuta do mundo,** é essa visão trezentos e sessenta graus, que tem que ser treinada pelos grupos, pelos atores quase que cotidianamente.

Ela é uma escuta que "tem a ver com a **comunicação sutil entre os homens**, uma **comunicação que está no nível do sensível** e não do racional."

Em 2002, fizera um *workshop* com o Sotigui Kouyaté -um ator de 68 anos, do grupo do Peter Brook, africano-, ele era caçador, jogador de futebol e ele é *griot* africano. "*Griot* é uma figura do oeste africano, da região do Mali, Guiné, Costa do Marfim. Eles têm um trabalho vocal incrível, com canto." Juliana nos apresentou uma entre as possíveis definições de *griot*: "Corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem também ser simples cortesãos. Como não existe em português um termo equivalente para designar tais pessoas e este tipo de atividade, foi conservado o termo original..."[465]

Na oficina que fez com Sotigui, ele mostrou um vídeo -ele estava trabalhando com essa questão da comunicação sutil, oficina de jogos teatrais bem simples e riquíssima- da sua comunidade, no Mali. Segundo Juliana, tratava-se de um contato entre alguns homens e os crocodilos sagrados. O vídeo mostrava como eles travavam uma espécie de comunicação com os crocodilos. Ele "falou sobre essa questão da comunicação sutil, que já era um assunto que já vinha me rondando muito, porque eu acho que o palhaço e o estado que eu busco em cena tem a ver com isso, eu não sei, eu acho que eu consigo isso em alguns

[465] Nota do Tradutor de HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. S.P., Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003, p. 13. (Conforme nos foi, atenciosamente, enviado por Juliana Jardim.)

momentos, em outros não, em alguns dias mais, outros menos, com o espetáculo. Mas é um estado que eu persigo muito como atriz e como professora."

Depois do vídeo ele propôs o seguinte exercício: Com duas pessoas, colocava uma sentada atrás da outra, olhando para suas costas, a uma distância mais ou menos de um braço esticado. Então ela pedia para que cada uma dessas pessoas quisesse muito se comunicar com a outra. Quem estava atrás devia falar uma frase, fazer um gesto que acompanhasse essa frase, sem um lapso de tempo muito grande. Não precisava ser imediatamente, mas sem demorar. A pessoa que está na frente, de costas para a primeira, deve tentar fazer a mesma coisa, repetir a frase e o gesto que a pessoa que estava atrás fez, tentando trabalhar nesse nível de comunicação sutil.

Juliana foi a primeira a fazer. Um outro ator ficou na frente e ela atrás. Ele fez exatamente como ela. Depois de fazerem o movimento e o som naquela posição inicial, um virou-se de frente para o outro e mostrou o que fez. Esse exercício nos lembra os que mencionamos ao tratar do trabalho de Sue Morrison.

O ator busca esse corpo, capaz dessa comunicação, diz Juliana. "Esse estado é um **estado de escuta plena**, é uma escuta que tem essa necessidade do guerreiro, do lutador, que acontece alguma coisa aqui e a resposta é imediata, mas ao mesmo tempo também está num outro canal, que é um canal de perceber a sua platéia. No meu caso com o *Madrugada*, eu já começo perguntando para uma pessoa, falando do sapato dela, da bolsa dela, perguntando se ela está com sono, se ela... Se eu não tenho, ou não busco essa conexão, eu posso invadir uma pessoa, que nunca quereria falar num espetáculo e eu não posso fazer isso como atriz, eu tenho que ir **naquela que já tem alguma abertura para entrar nesse mundo que a gente vai começar a construir junto**, e daqui a pouco aquela que estava mais distante, também pode chegar..."

Um exercício de treinamento de escuta trabalhado por Juliana com meninos, integrantes do elenco de um espetáculo: Cada menino devia manter-se parado em um ponto da sala de trabalho, com uma platéia em volta, de árbitros –composta pelas outras crianças e a coordenadora. Terão que começar a andar um por vez. Não podem andar dois ao mesmo tempo. Se isso ocorrer, um dos árbitros pode dizer: "não" e eles têm que parar e recomeçar. "Como é que nós, vinte pessoas, sem combinarmos, vamos sair do estado de estar parado para andar cada um uma vez? Isso exige uma escuta grande de grupo. Parece um exercício imbecil, mas é difícil e sutil..." Ele ainda pode ser mais avançado, diz Juliana, "ao

trabalharmos a mesma coisa em dupla, ou seja, devemos andar e parar sempre junto com mais um, sem que haja nenhuma combinação da ação, apenas a percepção integral de que aquele é o nosso momento de andar ou de parar."

Em *Movimento total – o corpo e a dança*, José Gil empreende um admirável esforço para pensar as relações entre corpo e pensamento. Tentando pensar o contato dos corpos na dança, cita M. Cunningham, quando afirma que, ao começarem o trabalho, tiveram que "desenvolver este sentido que permite sentir, sem os vermos, onde estão os outros bailarinos, e em que relação se encontram conosco. Trata-se de um sentido muito ligado à relação com o tempo, àquilo a que eu chamo o *timing*. Se prestar atenção ao *timing*, embora não esteja virada na direcção dos outros bailarinos, sabe que eles lá estão, e estabelece-se uma certa forma de relação. Isto depende também da maneira como você pensa que pode ter lugar uma criação. Explico-me: se pensar que, durante a maior parte do tempo, as relações são unilaterais, então vai vivê-las como tal, mas se pensar que as relações podem ser simultâneas e múltiplas, então a sua percepção transforma-se. Enfim, podemos esperar que assim seja... É de certo modo o que se passa com um gato. Não precisa de se virar e olhar para trás para saber que lá está alguma coisa. Nos seres humanos, é uma questão de prática... e se praticar durante o tempo suficiente, torna-se natural. O facto de se dançar nas minhas coreografias desenvolve decerto esse sentido..." [466]

**Devir-gato**:

Carlos Simioni nos contou a respeito de seu devir-gato, no trabalho com as máscaras de Sue Morrison. Ele começou a contar essa experiência para explicar como, nesse trabalho do clown através das máscaras, não há aquele esforço que ocorre, por exemplo, no processo de iniciação do *Lume*. Ela faz sem esforço, diz ele. Só faz um ritual. Conforme mencionamos anteriormente, o seu trabalho envolve técnicas xamânicas.

Uma das máscaras que surgiu no trabalho de Simioni era um gato velho. Se Carlos Simioni fosse fazer um gato, como tem fobia de gato, horror a gato, faria um gato crispado ou qualquer outra coisa menos um gato velho, que "não quer mais pular cerca". Se fosse improvisar ou coisa assim, não sairia nada semelhante com esse gato. Mas nem cogitou isso, porque ele não deixava essa máscara aparecer, lutou contra uma máscara, até que

[466] M. Cunningham. *Le danseur et la danse*. Belfond, ed. J. Lessehaeve, 1988. p. 23. *apud* GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*, p. 145.

deixou vir e veio o gato. Quando a máscara sai de você, diz Simioni, "já sai algo que não foi ela que induziu, não foi você que induziu, e que é o leste, por exemplo."

Uma das máscaras do meu clown era um gato velho, diz Simioni, indo para o chão e fazendo o gato sentado, meio deitado. Ele disse que tinha a percepção do gato: não virava a cabeça para olhar, por exemplo. Conseguia perceber as coisas como o gato. "Eu olhava aquilo, **eu não precisava me mexer para olhar.** Eu parava como um gato para. Tinha a **sabedoria do gato**. A sabedoria de um gato de estar presente sem precisar se impor. Ele simplesmente é. Um gato simplesmente é. Nesse aspecto, eu volto aqui, eu pego a máscara do gato, eu sou o gato. Foi aflorado em mim já isso, eu sou o gato. Mas um gato velho, velho, que não está a fim de pular cerca, nem nada mais."

Afirmou que, apesar de ter o Simioni por trás, que ficava observando, mas a maneira de ver era a do gato. Era o gato olhando. O modo de andar, tranqüilo. Depois Sue orientou-o para que estivesse com a energia do gato, mas sendo ele.

Devir envolve capturar algo do outro e também ser capturado por ele. Dupla captura. Devir-gato, contagiando-se pelo modo de perceber do gato.

**Dançando com os Maputche**:

Abel Saavedra, que participou do processo de iniciação de clown imediatamente posterior ao que participamos, nos contou que, em sua experiência, em um momento do trabalho, conectou-se com forças que o levaram a conhecer e a trazer a voz de seu avô índio para o picadeiro. Não sei como aconteceu, diz ele, atribuindo a produção de tal acontecimento aos coordenadores. Estes lhe pediram que fizesse uma dança e foram trabalhando com isso até "encontrar a dança que estava dentro de mim, depois de muito tempo de dançar, de trabalho, eles puxaram isso. E apareceu **uma roda de índios dançando** e todos cantando e dançando e todo mundo viu. Como que se explica isso, não sei. Todo mundo vivenciou isso. Esse foi o primeiro picadeiro."

Lily, que também estava nesse processo, afirma que "todo mundo sentiu que tinha uma roda de índios, cantando e dançando junto com alguém, não era que ele estava sozinho. E eu que conheço Abel de muitos anos, **o corpo dele, a voz dele era totalmente diferente**. Totalmente. Ele como se transformou. Eu nunca... Dava medo de ver ele, porque realmente parecia um índio, um índio ancestral dançando e cantando."

Ela descreve seu corpo transformado, dizendo que "Abel é alto e nesse momento era uma coisa muito mais baixinha, muito mais... Curvado." Ele "virava o rosto, curvado e

pisava forte e tinha uma força que jamais eu vi em Abel. O que mais me assustou foi a voz, não era uma voz dele, é como que não saía dele. Isso que também assombrou a todos que estávamos lá."

Segundo Lily, quando tiveram a oportunidade de falar com o pai de Abel, que é índio, ele ficou emocionado, "**porque era realmente como eles dançavam na origem do grupo.**" Abel **não sabia, porque negou a história dele como índio.**

O avô de Abel era índio, do sul da Argentina, de uma região que fica há 200 quilômetros de Bariloche, da região de pré-cordilheira, dos **índios Maputche**. Abel diz que sua história "é como qualquer índio que chega na cidade. Ele não tem que ser índio, ele tem que ser um cidadão americano, por exemplo. Tem vergonha. É nessa sociedade que todos nós vivemos."

Esse momento do retiro foi tão forte que, quando a dança terminou um dos coordenadores saltou de sua poltrona, abraçando-o. Os dois ficaram abraçados, emocionados, seus corpos formando "uma coisa só". Os trabalhos daquele dia terminaram.

A diferença, repitamos, está no corpo. E o caminho de se construir um clown no trabalho de iniciação que mencionamos é corporal. Com a produção de gestos em fuga, com os agenciamentos produzidos.

Mas que corpos são esses que estão nos afetando?

**Um minidesfile de corporeidades:**

Em *Corporeidades em minidesfile*[467], Luiz Orlandi organiza tais corporeidades, distribuídas em seis linhas de indagações, traçadas pelo pensamento ocidental.

Acompanhando esse desfile –de modo bastante acelerado-, podemos ver passar, primeiro um corpo tomado como estrito **objeto de ciência**, interrogado em termos de suas funções. A seguir, surge o corpo tornado **instrumento da alma**, por conceitos filosóficos, de Platão e de Aristóteles. Continuando nosso desfile, eis que surge "**o corpo como questão que se impõe às variações de todo e qualquer modo de pensar**." Essa linha

[467] Texto não publicado, gentilmente cedido por Luiz Orlandi. Nele, constrói uma organização dessas linhas de indagação a propósito do corpo –que chama de plano de pré-ordenação-, procurando responder às solicitações que lhe são feitas a respeito de bibliografia tratando de "corpo". Evidentemente, o texto vai muito além. Fazemos aqui fazer uma brutal redução.

considera a ignorância "em que a alma se encontra relativamente aos poderes do corpo". Nela, ciências, artes e filosofias participam desse questionamento, que já aparecia antes de Descartes, entre os estóicos, em Lucrécio e outros.[468]

É com Espinosa, diz Orlandi, "que se tem a plena consciência filosófica do corpo como questão que se impõe. Em sua *Ética* (III, 2, escólio), diz ele: 'até o presente, ninguém determinou o que pode um corpo, porque não conheceu a estrutura do corpo'." Perguntar pela estrutura de um corpo, pela composição de sua relação e por aquilo que ele pode são a mesma coisa, diz Deleuze em sua leitura de Espinosa.

Tal colocação de Espinosa produz um grande susto na prepotência das almas, diz Orlandi, "susto que repercute variadamente em Hume (afinal devemos a Hume a crítica radical da metafísica da substância), no idealismo alemão, em Schopenhauer, em Bergson etc." Susto que se tornou "ainda mais dramático com a interferência de Nietzsche no final do século XIX, com o que se reabrem novas linhas de indagação nessa perspectiva." Nietzsche abala, com o seguinte texto, "as veleidades de uma alma em seu delírio paranóico de instrumentalizar o corpo":

> "Quero dizer a minha palavra aos desprezadores do corpo. Não devem, a meu ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer.
>
> 'Eu não sou corpo e alma' – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças?
>
> Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: 'Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo'.
>
> O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.
>
> Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas 'espírito', pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão.
>
> 'Eu', dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu.
>
> Aquilo que os sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo. Mas sentidos e espíritos desejariam persuadir-te de que são eles o fim de todas as coisas: tamanha é sua vaidade.
>
> Instrumentos e brinquedos, são os sentidos e o espírito; atrás deles acha-se, ainda, o ser próprio. O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito.
>
> E sempre o ser próprio escuta e procura: compara, subjuga, conquista, destrói. Domina e é, também, o dominador do eu.

---

[468] "Leibniz mostra o quanto um ponto de vista não se define a partir da posição privilegiada de um sujeito, mas é, isto sim, uma complexa interseção entre o que ele percebe clara e distintamente e a porção de mundo que ele só apreende confusa e obscuramente."

Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido – e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo.

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E por que o teu corpo, então, precisaria logo da tua melhor sabedoria?

(...)

Perecer, quer o vosso ser próprio, e por isso vos tornastes desprezadores do corpo! Porque não conseguis mais criar para além de vós.

E, por isso, agora, vos assanhais contra a vida e a terra. Há uma inconsciente inveja no vesgo olhar do vosso desprezo.

Não sigo o vosso caminho, ó desprezadores da vida! Não sois, para mim, ponte que leve ao super-homem! –

Assim falou Zaratustra." [469]

Tendo o corpo tornado-se questão imposta ao pensamento, "nossa contemporaneidade envolve-se com pelo menos mais três linhas filosóficas de indagação, firmando-se em cada uma delas uma maneira distinta de corresponder a esse advento."

Continuando o nosso desfile, é o **corpo próprio** –da experiência fenomenológica- quem passa agora, com sua intencionalidade, seu "sentido".

Eis que surge um corpo "**procurando saídas em meio a saberes e poderes.**" Encontramo-nos com Michel Foucault, outro herdeiro daquele susto, nos diz Orlandi. Com Foucault, não está em questão aquilo que o corpo é, mas trata-se de saber "de que corpo necessita determinada configuração espaço-temporal de saberes e poderes? Em outras palavras, trata-se de perguntar pelas práticas discursivas e não discursivas que se investem sobre os corpos e os arrastam para uma série de problemas. É nesse sentido que se pode dizer que Foucault ajuda a subverter a ontologia clássica, pois, em vez da primazia do verbo ser, uma pluralidade de outros verbos se impõe através da pergunta por essas práticas; assim, uma outra ontologia vem à tona, uma ontologia histórica de nós mesmos, que se interessa pelas condições concretas que nos constituem. Donde a pergunta igualmente crítica e autocrítica: sendo nossa interioridade, ou melhor nosso dentro, um complexo de dobras e redobras do fora, que estamos ajudando a fazer de nós mesmos em meio às redes de saber e poder que ao mesmo tempo nos constituem? (...) Como o corpo é capturado em redes de saber e poder, trata-se de sondar a complexidade aí embutida."

As duas linhas de exercício do saber são heterogêneas. O que "se passa por essas passagens internas ao saber são justamente as relações que constituem a noção foucauldiana

---

[469] Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* – Os desprezadores do corpo, tr. br. de Mario da Silva, RJ, Civil. Brasileira, pp. 59-61.

de poder, aquelas relações que já apareciam em Nietzsche como 'relações de forças', relações plurais que são a gênese da pluralidade de sentidos. Essas relações de forças (a força é sempre multiplicidade de forças) atravessam a dualidade das formas do saber (visibilidade e dizibilidade) e encontram nestas as condições de sua ação, de sua atualização. E essas formas do saber, por sua vez, adaptam-se uma à outra por 'encontro forçado', e forçado de fora por relações de forças. É o mesmo que dizer que jogos de forças intercalam-se entre o que meus olhos vêem e aquilo que minha boca diz a respeito do que vejo. Quebra-se entre ver e dizer qualquer intrínseca afinidade mútua. Ver e dizer são forçados a conviver como heterogeneidades numa pressuposição recíproca instável. Lendo Foucault, Deleuze pergunta como fica o pensar em relação ao ver e ao falar. Ver é pensar, assim como falar é pensar. Mas, o próprio pensar, diz ele, se faz no interstício, na disjunção de ver e falar, como já assinalara Blanchot; pensar não é exercício inato de uma faculdade, mas ele deve advir ao pensamento, pois, 'se ver e falar são formas de exterioridade, pensar se dirige a um fora que não tem forma', um fora que é sempre 'abertura a um futuro, com o qual nada acaba porque nada começa, pois tudo se metamorfoseia' (*Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 93, 95)."

Eis que surgem os **corpos sem órgãos no intensivo dos encontros**, trazidos por Artaud, seu artesão.[470] "A mais contemporânea linha filosófica de indagação a respeito do corpo. Não precisamente a respeito do corpo, mas daquilo que se processa no encontro dos corpos, mesmo que esse encontro se faça em regime de solidão, pois toda solidão é imensamente povoada. Do combate levado a cabo por Artaud contra o juízo de Deus e contra os órgãos, Deleuze e Guattari extraem mil e uma partículas diabólicas, conectando-as a uma complexa pragmática do desejo."

Eles relacionam-se com a experimentação, a conectividade, os agenciamentos, o fluxo do desejo. "Criar para si corpos sem órgãos é cuidar dessas imantações, é experimentar, graças à variação dos encontros, esse entrelinhas em que as linhas de fuga encetam diferenciações, em que elas cintilam como setas de afirmações diferenciais. Por isso, os corpos sem órgãos podem oscilar desde a mais suave fluidez até o derradeiro mergulho numa intensidade vulcânica." Isto quer dizer, diz Orlandi, que somos lugares de batalhas a serem travadas com muito cuidado e arte.

---

[470] Daniel Lins, *Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos*.

Esses corpos conglomerados de impulsos, feixes de impulsos, de afecções, com sua escuta do mundo, seu estado de alerta, seu pensar em movimento, relacionam-se à problemática do corpo sem órgãos. Estamos apontando processos de produção de tais corpos.

Conforme nosso trabalho tem mostrado, para se construir um clown precisa-se construir o corpo do clown, agenciando elementos heterogêneos. Pode-se criar um corpo clownesco de várias maneiras, entre elas, com o auxílio das artes circenses, como por exemplo a acrobacia. A ligação das artes marciais com o trabalho para o estado de alerta, a presença corporal do ator também já foi mencionado anteriormente. A capoeira de Angola, bastante trabalhada por exemplo, por Ivens Cacilhas e Luís Carlos Nem, também contribui para a flexibilidade desse corpo, para o estado de alerta e conexão com o que está à sua volta. Nesse jogo da capoeira, nessa luta, o deslocamento de um corpo implica em uma atitude imediata do outro. Pode-se derrubar alguém apenas no modo como se desloca, como esse corpo ocupa o espaço, sem tocar o corpo orgânico do outro. João Artigos mencionou o jongo e o Mateus do bumba-meu-boi. Pode-se experimentar jogando com o risco do contato na rua, desenvolvendo um estado de alerta, jogo e improvisação nesse contato. Pode-se experimentar utilizando-se dos processos de construção de espetáculos dentro da estrutura tradicional circense, readaptando-a, atualizando-a, ou não. Pode-se utilizar da mímica, de técnicas xamânicas, de treinamento energético. Estes são apenas alguns procedimentos, que podem, inclusive, misturar-se. Existem outros. Agenciar esse corpo clownesco, aberto o suficiente para afetar e ser afetado, mas com os cuidados necessários para não se desmanchar nas experimentações.

As experimentações com os corpos aqui abordadas envolvem uma extrapolação do uso cotidiano do corpo, enfrentamento de seus limites, intensificação do que é produzido através do corpo e dos encontros de corpos –como o poder de afetar e de ser afetado.

Elas colocam em jogo pequenas transformações empíricas –aquisições de novas posturas e ações- e a aquisição de novas maneiras de perceber, sentir e pensar. Uma mudança interferindo na outra, num jogo onde as coisas estão emaranhadas, enamoradas.

Deixar-se contagiar, afetar.

Elias Canetti, investigando as metamorfoses, menciona os pressentimentos dos bosquímanos, vendo neles "princípios de metamorfose". Entre os bosquímanos, um homem sabe que seu pai está chegando pois sente o lugar da ferida do pai no seu [do filho] corpo.

Seu pai tinha uma antiga ferida em certo lugar do corpo conhecido pelo filho. Uma ferida "das que sempre voltam a se fazer sentir. Ele frequentemente ouviu o velho referir-se a ela. Trata-se daquilo que nós chamaríamos de 'característico' nele. Quando o filho pensa no pai, pensa nesta ferida. Mas é mais do que um simples pensamento. Ele não apenas imagina a ferida, o lugar exato do corpo onde ela se encontra; *percebe-a* no lugar correspondente em seu próprio corpo. Assim que ele a sente supõe que o pai, a quem não vê há algum tempo, esteja se aproximando. Ele sente que o pai se aproxima porque sente a ferida dele.(...) A sensação no seu corpo não o enganou."[471] Vê nos enunciados dos bosquímanos que tratam de como seus pressentimentos se anunciam, documentos precisos a propósito da metamorfose. Mas aqui trata-se de como eles dizem que sentem quando pensam em um determinado animal ou pessoa, do "significado que tem para ele **pensar numa criatura que não é ele próprio**."[472]

Diríamos, indo além da análise de Canetti, que se trataria não do significado, mas do funcionamento, do modo de operar utilizado. De como se produz. **Como se pensa? Como se conhece?** Saber que o pai está chegando é sentir no seu corpo algo do corpo do pai, ser tomado por essa afecção. Saber põe em jogo a capacidade de se contagiar, de se abrir para encontros. Devir-outro. Conhecer envolve essa capacidade de estar em cumplicidade com corpos outros, em conectividade.

Os palhaços nos levaram a investigar outras possibilidades.

Os encontros com palhaços abrem muitos mundos.

[471] Elias Canetti, *Massa e Poder*, pp. 375-376.
[472] Ibid., p. 378.



Annie Fratellini e Pierre Etaix

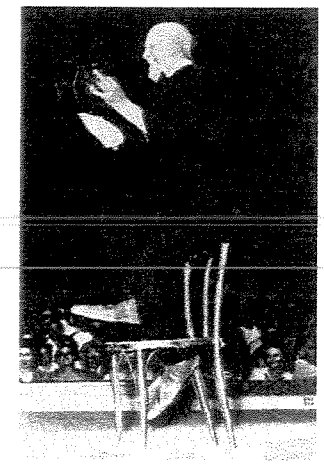


Trio Fratellini



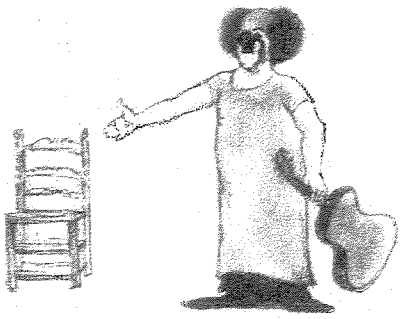
Grock





Grock, o salto da cadeira com a concertina

Charlie Rivel

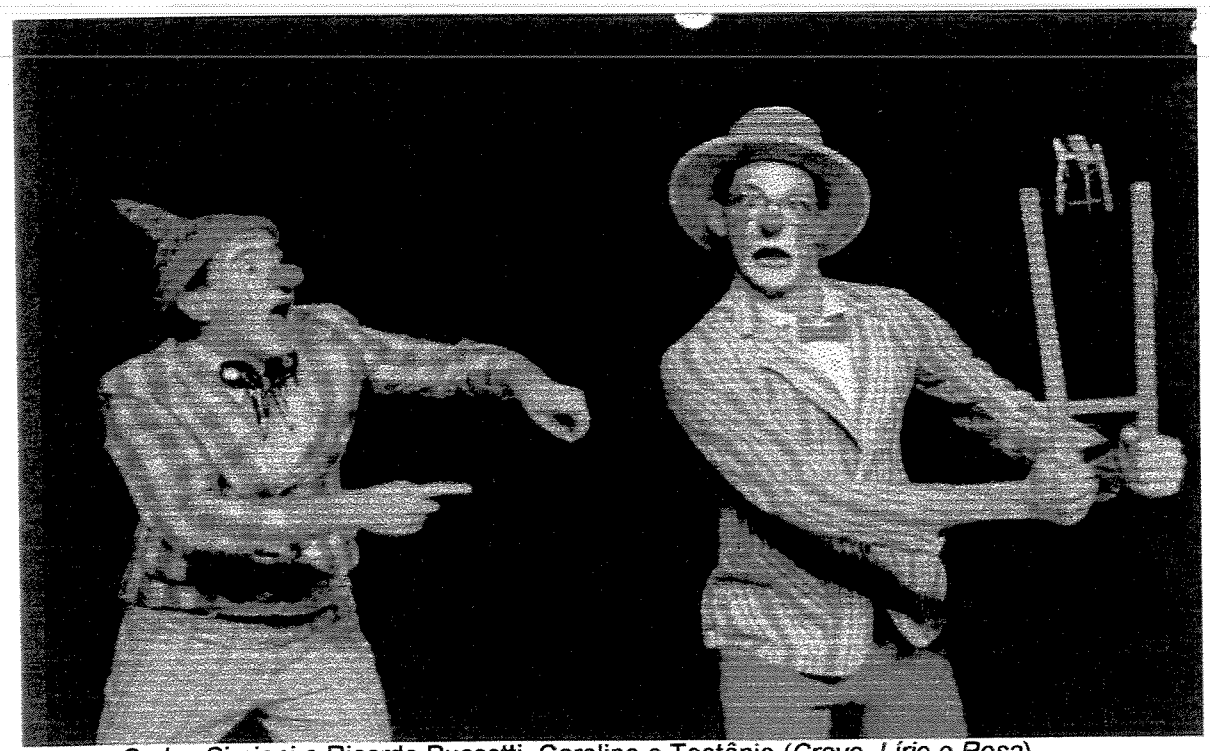




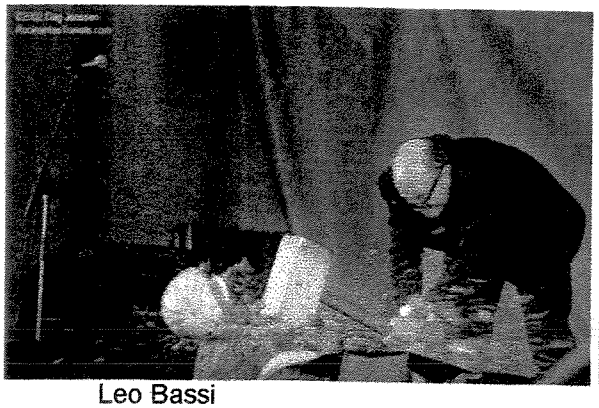




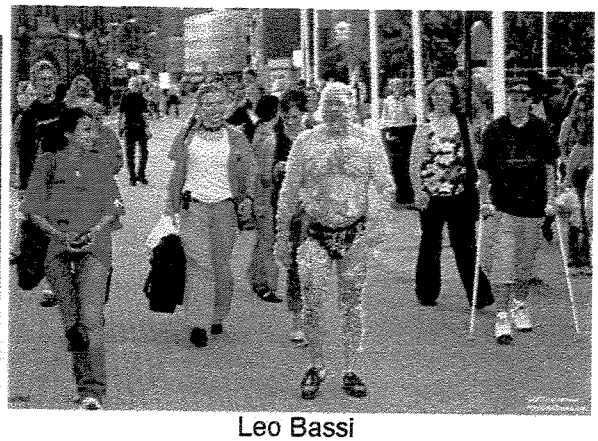
Ricardo Puccetti, o Teotônio (*La Scarpetta*)



Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, Carolino e Teotônio (*Cravo, Lírio e Rosa*)



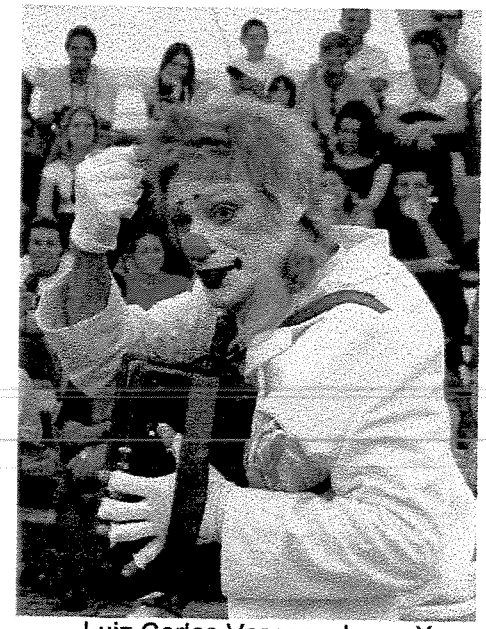
Leo Bassi



Leo Bassi

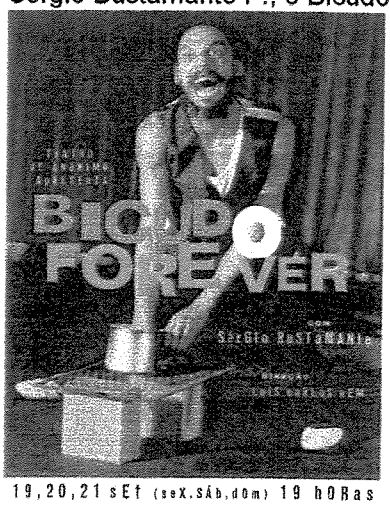


Chacovachi



Luiz Carlos Vasconcelos, o Xuxu

Sérgio Bustamante F., o Bicudo




Alessandro Azevedo, o Charles



Hugo Possolo (*As Nuvens)*

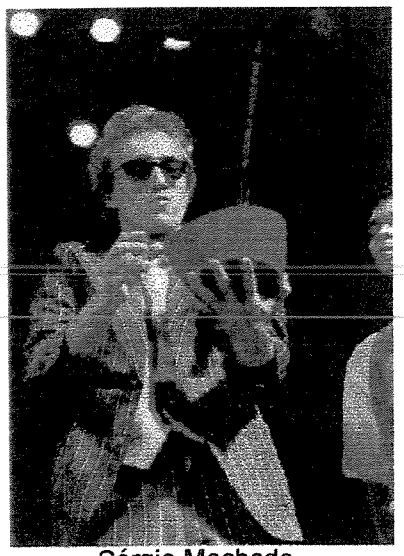




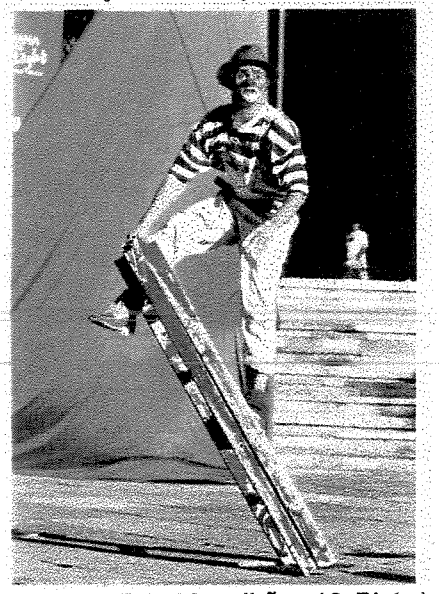
Abel e Lily (*A-la-pi-pe-tuá!)*



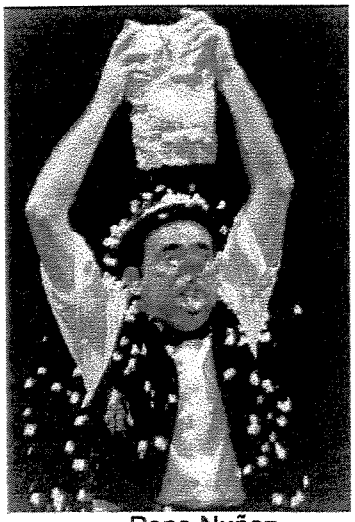
João, Shirley e Márcio (*In Conserto*)



Sérgio Machado



Esio Magalhães (*O Pintor*)



Pepe Nuñez



Slava (*SnowShow)*



Tortell Poltrona



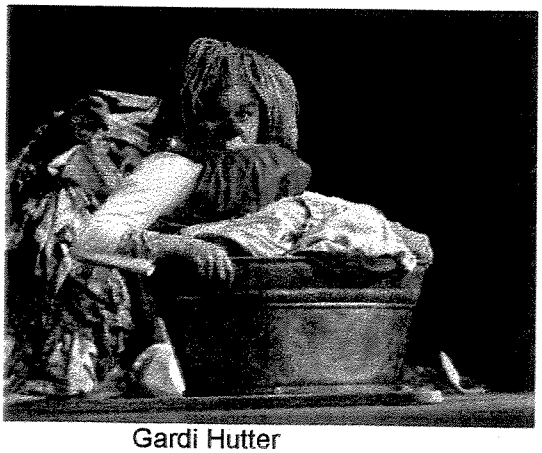
Miss Loulou



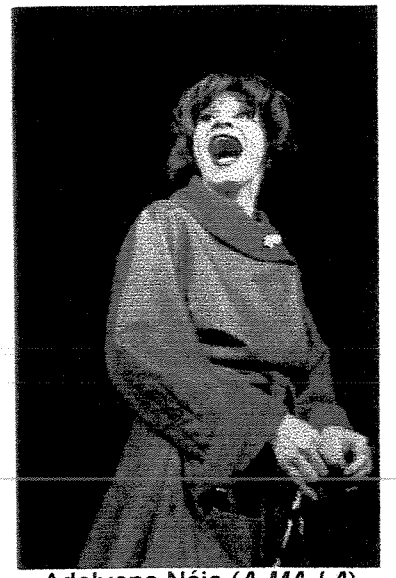

Trio Léonard (Cherchez la femme...)



Nola Rae



Gardi Hutter



Adelvane Néia (*A-MA-LA*)



Pérola Ribeiro (*Véspera*)



Naomi Silman



Naomi Silman com menino do público



As Marias da Graça



Silvia Leblon (*Spathodea)*



Andréa Macera e Esio Magalhães (*A Julieta e o Romeu*)



Ricardo Puccetti *(La Scarpetta)*



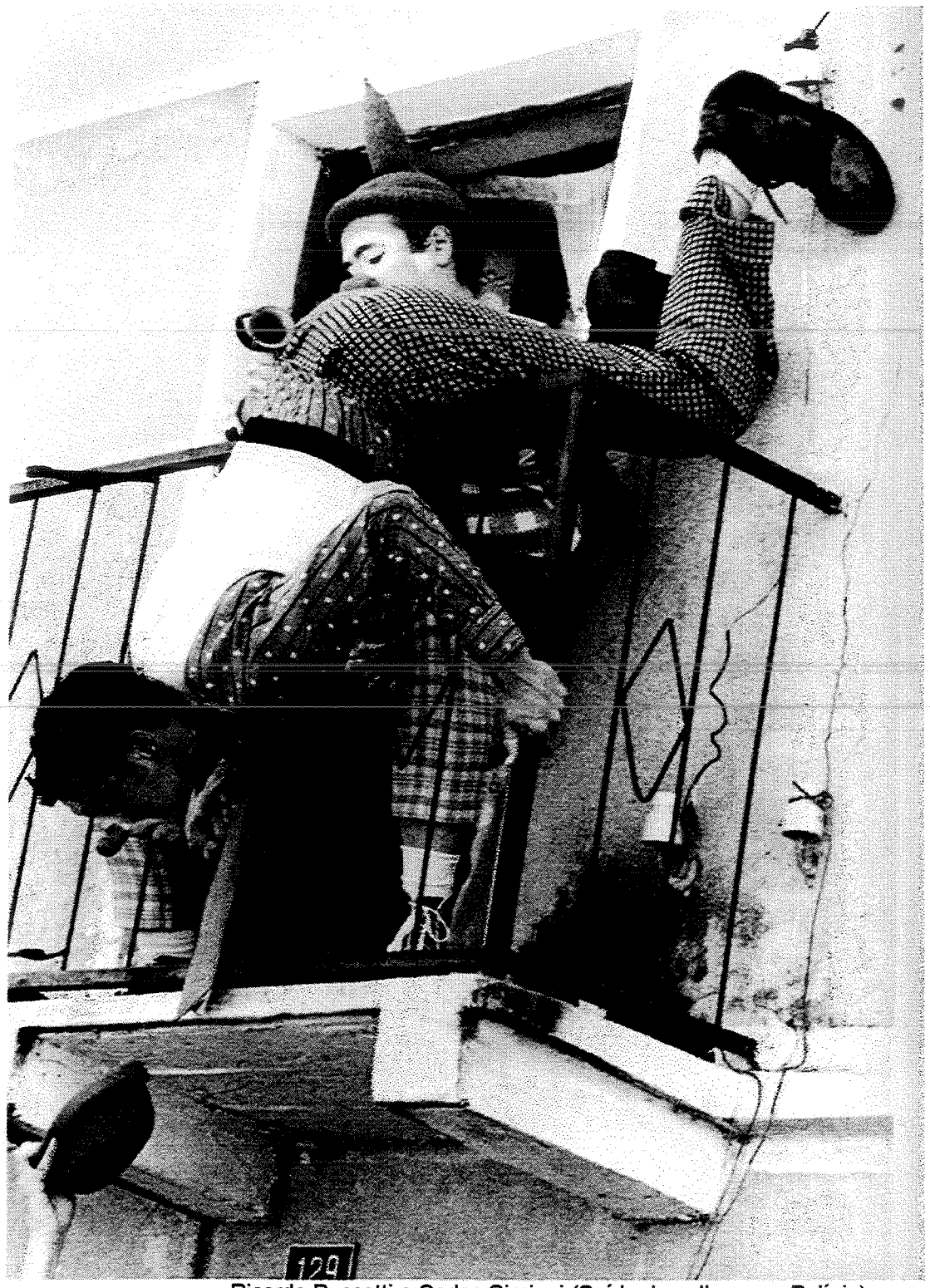
Carlos Simioni e Ricardo Puccetti (*Cravo, Lírio e Rosa*)



Parada de Rua (Itália)



Atores-pesquisadores do *Lume - Parada de Rua* (Festival Sucre)




Ricardo Puccetti e Carlos Simioni (Saída de palhaço na Bolívia)

## Créditos das Imagens:

p. 390 - Annie Fratellini e Pierre Etaix. Foto de Yvon Kervinio. (LEVY, Pierre Robert et SERRAULT, Michel. *Les Fratellini: trois clowns légendaires.* Arles, Actes Sud, 1997.);

p. 390 - Trio Fratellini. Foto de Jean-Marc Zuber. (Mesmo livro).

p. 390 – Grock. Pintura de Schweizer Zirkus –Freunde. (Todas as ilustrações foram retiradas do livro: DIERCKSEN, Laurent. *Grock: un destin hors norme.* 2ª ed., Bévilard, Ed. Laurent Diercksen, 2000.)

p. 390 – Grock. O salto da cadeira. Archives de la Ville de Lausanne.

p. 390 - Segunda foto do salto da cadeira. Foto de Walter Boje.

p. 390 – Charlie Rivel. Aquarelas de Pierre Etaix (No seu livro *Il faut appeller un clown un clown.* Paris, Séguier/Archimbaud. 2002.)

p. 391 – Teotônio. *La Scarpetta. Foto de* Tatiana Coppola.

p. 391 – Carolino e Teotônio. *Cravo, Lírio e Rosa.* Foto de Cláudia Pellegrino.

p. 392 – Leo Bassi (site internet).

p. 390 – Chacovachi (site internet).

p. 392 – Xuxu (internet –evento secretaria municipal de cultural de Florianópolis)

p. 392 – Bicudo. Cartaz espetáculo *Bicudo Forever.*

p. 392 – Charles. Foto fornecida pelo artista; fotógrafo ignorado.

p. 392 – Hugo Possolo. *As Nuvens.* Foto de Luiz Doro.

p. 393 - Tanguito e Jasmim. *A-la-pi-pe-tuá.* Foto de Celso Pereira.

p. 393 – João, Shirley e Márcio. *In Conserto.* (site internet).

p. 393 – Sérgio Machado. Foto fornecida pelo artista, sem crédito.

p. 393 – Zabobrim. *O Pintor.* Foto de Celso Pereira.

p. 393 – Pepe Nuñez Foto fornecida pelo artista, sem crédito.

p. 393 – Slava. *SnowShow* (site internet).

p. 394 – Tortell Poltrona (site internet).

p. 394 – Trio Léonard. (RÉMY, Tristan. *Les clowns.* Paris, Grasset, 1945.)

p. 394 - Miss Loulou. (Mesmo livro)

p. 394 - Nola Rae (site internet).

p. 394 - Gardi Hutter (site internet).

p. 395 – Margarida. *A-MA-LA.* Foto de Ricardo Oliveira.

p. 395 – Dorotéia. *Véspera.* Foto de Cláudia Pellegrino.

p. 395 – Naomi Silman. Foto de Esio Magalhães.

p. 395 - As Marias da Graça. Foto fornecida pelo grupo, sem crédito

p. 395 – *Spathodea.* Foto de Abel Saavedra.

p. 395 –Naomi Silman com menino. Foto de Mônica Malheiros.

p. 395 – Mafalda e Zabobrim. *A Julieta e o Romeu*. Foto de Abel Saavedra.

p. 396 – Dona Gilda e Teotônio. *Cravo, Lírio e Rosa.* Foto de Cláudia Pellegrino.

p. 396 – *Teotônio. La Scarpetta.* Foto de Dominique Torquato.

p. 396 - Parada de Rua. Fotos de Giandomenico Toro.

p. 397 – Carolino e Teotônio. Saída de palhaço na Bolívia. Foto de Giandomenico Toro.

## Referências bibliográficas:


ADRIEN, Philippe. *L'improvisation*. Paris, Chimères, nº 7, 1988.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Os nomes do pai: a edipiniazação dos sujeiros e a produção histórica da masculinidade. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B.; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzcheanas*. R.J., DP&A, 2002. pp. 111-122.

ARÊAS, Wilma. "O sexo dos clowns". *Tempo Brasileiro*. R.J., nº 104, jan/mar. 1991. pp. 145-154.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. S.P., Max Limonad, 1984.

_____. *Les tarahumaras*. Paris, Gallimard, 1971.

ASLAN, Odette. L'acteur et le clown. In: AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Du cirque au théâtre*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983. pp. 205-217.

BARBOZA, Juliana Jardim. *O ator transparente: o treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: MADRUGADA*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, USP, 2001.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. S.P./Campinas, HUCITEC/Ed. UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. S.P./Campinas, HUCITEC/Ed. da UNICAMP, 1995.

BASSI, Leo. L'école de la réalité. In: FABRI, J. e SALÉE, A. (orgs.) *Clowns e farceurs*. Paris, Bordas, 1982. pp. 147-8.

_____. *Anjos do Picadeiro*. Publicação integrante do evento Anjos do Picadeiro 3, realizado em dez. de 2000, no Rio de Janeiro. RJ., nº 3. pp. 33-37.

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

BECK, Peggy & WATERS, A L. The sacred. Ed. Navajo Community College Press, 1977. In: BALDWIN, J. (org.). *The essential whole earth catalog*. New York, Doubleday, 1986.

BÉDARIDA, Catherine. Le rire en liberté des nouveaux clowns. *Le Monde.fr*. 25 de dezembro de 2003. Cultura. [online]

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas, v. 2. tr. br. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed., S.P., Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 103ª ed., Paris, PUF, 1956.

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

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. S.P./Brasília, Melhoramentos/Ed. UnB, 1983.

CARDOSO Jr., Hélio Rebello. Foucault e Deleuze em co-participação no plano conceitual. In: RAGO, M; ORLANDI, L. B.L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. R.J., DP&A, 2002, pp. 185-197.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. tr. br. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, L&PM, 1999.

CASHMAN, Cheryl. A collective tribute Richard Pochinko. *Canadian Theatre Review*, Summer, *1991. pp. 37-38.*

CASTAÑEDA, Carlos. *A Erva do Diabo*. Petrópolis, Record, 1968.

CASTRO, Angela de. *A arte da bobagem – manual para o clown moderno*. Do original *How to be a stupid –a habdbook for modern clowning*. tr. br. Angela de Castro e Laís Pimentel. Londres, Angela de Castro &Co., 1997.

CHACOVACHI. Revista *Anjos do Picadeiro*. R.J., nº 3. pp. 17-23.

CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. R.J., Record, 1995.

CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. 3ª ed., R.J., José Olympio, 1965.

COSNIER-HÉLARD, Colette. Le clown et la demoiselle. In: VIGOUROUX-FREY, Nicole. Le *clown: rire et/ou dérision?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. pp. 67-75.

DANTAS, Arruda. *Piolin*. S.P., Pannartz, 1980.

DIERCKSEN, Laurent. *Grock: un destin hors norme.* 2ª ed., Bévilard, Ed. Laurent Diercksen, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes. 2ª ed., S.P., Perspectiva, 1974.

_____. *Crítica e clínica.* S.P., Ed. 34, 1997.

_____. *Apresentação de Sacher-Masoch.* R.J., Livraria Taurus Editora, 1983.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco.* tr. br. Luiz B. L. Orlandi. 2ª ed., Campinas, Papirus, 2000.

_____. *A imagem-tempo.* S.P., Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações.* tr. br. Peter Pál Pelbart. R.J., Ed. 34, 1992.

_____. Desejo e Prazer. *Cadernos de Subjetividade.* S.P., PUC, jun. 1996. p. 13-25.

_____. *Espinosa: filosofia prática.* tr. br. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. S.P., Escuta, 2002.

_____. *Foucault.* tr. br. Claudia Sant'Anna Martins. S.P., Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs.* v.1, tr. br. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. R.J., Ed. 34, 1995.

_____. Lettre à uno sur le langage. In: *Deux régimes de fous.* Paris, Minuit, 2003. pp. 185-186.

_____. *Mil platôs.* v. 2, tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. R.J., Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs.* v. 3, tr. br. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. R.J., Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs.* v. 4, tr. br. Suely Rolnik. R.J., Ed. 34, 1997.

_____. *Mil platôs.* v. 5, tr. br. Peter Pál Pelbart e outros. R.J., Ed. 34, 1997.

_____. *O que é a filosofia?* R.J., Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos.* tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro. S.P., Escuta, 1998.

DOORE, Gary. Chamanes, yoguis y bodisatvas. In: *El viaje del chamán: curación, poder y crecimiento personal.* 4ª ed., Barcelona, Kairós, 1993. pp. 294-305.

DUCASSE, Isidore. Conde de Lautréamont. *Cantos de Maldoror.* tr. port. Pedro Tamen. Lisboa, Fendas, 1988.

DVORAK, Marta. Le "stand up" cômico canadense, In: VIGOUROUX-FREY, Nicole. Le c*lown: rire et/ou dérision?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. pp. 93-102.

EDWARDS, Jango. *Untel Magazine*. dec/jan 2002, nº 10. Genève. pp. 58-63.

ENRIQUEZ, Enrique. *La nariz del payaso y otros dibujos mentales.* Caracas, Comala.com, 2002.

ETAIX, Pierre. "Un engagement à vie". In: FABBRI, J. e SALLÉE, A. (orgs.) *Clowns e Farceurs.* Paris, Bordas, 1982. pp. 42-43.

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

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

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia.* S.P., EDUSP, 2001.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. tr. br. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. 3ª ed., Porto Alegre, L&PM, 1986.

FERLA, Patrick. *Dimitri clown.* Lausanne, Ed. Pierre-Marcel Favre, 1979.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas/São Paulo, Ed. da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. tr. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª ed., S.P., Ed. SENAC, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder. tr. br. Roberto Machado.* 9ª ed., R.J., Graal, 1990.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber.* tr. br. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7ª ed., R.J., Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres.* R.J., Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si.* R.J., Graal, 1985.

_____. *O pensamento do exterior.* tr. br. Nurimar Falci. S.P., Princípio, 1990.

_____. *Vigiar e punir.* tr. br. Raquel Ramalhete. 7ª ed., Petrópolis, Vozes, 1989.

FRATELLINI, Annie. *Destin de clown.* Lyon, La manufacture, 1989.

GAZEAU. A. *Los bufones*. Barcelona, Biblioteca das Maravillas. Daniel Cortezo y cia., 1985.

GEBHART-SAYER, Angelika. Una terapia estetica. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo. México, *América Indígena*, ano XLVI, v. XLVI, nº 1, pp. 189-218.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa, Relógio d'água, 2000.

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. R.J., Civilização Brasileira, 1971.

HARNER, Michael. O caminho do xamã: um guia para manter a saúde e desenvolver o poder de curar. S.P., Cultrix.

HYPPOLYTE, Romain. *Histoire des bouffons , des augustes et des clowns*. Ed. Joëlle Losfeld, 1997.

JACOB, Pascal. *La grande parade du cirque*. Paris, Gallimard, 1992.

JORDAN, John e WHITNEY, Jennifer. Resistance is the secret of joy. *New Internationalist*, nº 338 / september 2001. [online]

JUDET, Berthe. *Annie Fratellini (photobiographie)*. Montrouge, Atelier de Bruges, 1980.

KILEY, Brendan. Tears of a Clown. *The Daily of the University of Washington-Seattle*, 4 de fevereiro de 1999. [online]

LABATE, Beatriz. *A Reinvenção do Uso da Ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertaçãp de Mestrado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humans/UNICAMP. 2000.

LANGDON, E. Jean Matteson. (org.) *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1996.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. tr. br. Carlos Irineu da Costa. R.J., Ed. 34, 1994.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.

LEVY, Pierre Robert. Grock, un sommet de la clownerie musicale. In: DIERCKSEN, Laurent. *Grock: un destin hors norme*. 2ª ed., Bévilard, Ed. Laurent Diercksen, 2000. pp. 197-201.

LEVY, Pierre Robert et SERRAULT, Michel. *Les Fratellini: trois clowns légendaires.* Arles, Actes Sud, 1997.

LIMA, Tânia. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Revista Mana,* v..2, nº 2, 1996, pp. 21-47.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.* R.J., Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* ed. crítica. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator.* Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Artes/UNICAMP,1990.

MAUCLAIR, Dominique. L'école ou la famille. In: FABBRI, J. e SALLÉE, A. (orgs.) *Clowns e Farceurs.* Paris, Bordas, 1982. pp. 140-150.

MILLER, Henry. *Le sourire au pied de l'échelle.* Paris, Corrêa, 1953.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio.* tr. br. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. S. P., Ed. UNESP, 2003.

ORLANDI, Luiz B. L. *Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?* In: RAGO, M; ORLANDI, L. B.L.; VEIGA-NETO, A. (orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas.* R.J., DP&A, 2002, pp. 217-238.

_____. Por uma ontologia transsedentária. *Cadernos de Subjetividade.* Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. S.P., PUC, jun. 1996. p. 176-179.

_____. *Corporeidades em minidesfile.* Campinas, 2002. Texto não publicado, gentilmente cedido por Luiz Orlandi.

OVERING, Joanna. O xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia. *Idéias.* Revista do IFCH/ UNICAMP, ano I, nº 2, julho/ dez. 94. pp. 81-118.

OVÍDIO. *Metamorfoses.* tr. br. de Manuel Maria Barbosa du Bocage. S.P., Hedra, 2000.

PAULA, Ethel de. O cortejo do riso. *Jornal O Povo,* Fortaleza, 29 de setembro de 2003. [online]

PÉCASTAING-BOISSIÉRE, Murielle. La pantomime victorienne et le clown. In: Vigouroux-Frey, Nicole. (org.) *Le clown: rire et/ou dérision?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. pp. 49-59.

PELBART, Peter P. Um mundo no qual acreditar. *Cadernos de Subjetividade*. S.P., PUC, jun. 1996, pp. 59-63.

_____. *Poétiques de l'altérité*. Paris, Journées de Chimères folies.

POLUNIN, Slava.The rules of happiness. London, *Total theatre*. v. 8, nº 4, winter 1996/97. pp. 4-5.

POPOV, OLeg. *Ma vie de clown*. Paris, Stock, 1968.

PUCCETTI, Ricardo. O riso em três tempos. *Revista do LUME*, Campinas, nº 1, 1988, pp. 71-78.

_____.Caiu na rede é riso. *Revista do LUME*, Campinas, nº 2, 1999, pp. 89-90.

_____. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. *Revista do LUME*, Campinas, nº 3, 2000, pp. 82-92.

QUILLET, Françoise. Le clown au Théâtre du Soleil. In: VIGOUROUX-FREY, Nicole. Le *clown: rire et/ou dérision?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. pp. 77-83.

RABETTI, Maria de Lourdes. Tempo e ritmo da produção cômica: o fazer e a imagem do teatro. *Anjos do Picadeiro*. R.J., nº 2, dez./1998. pp. 24-28.

RÉMY, Tristan. *Les clowns*. Paris, Grasset, 1945.

_____. *Entrées clownesques*. Paris, L'Arche, 1962.

RIVEL, Charles. *Pobre payaso*. Barcelona, Ediciones Destino, 1973.

ROLNIK, Suely. Despedir-se do absoluto. *Cadernos de Subjetividade*. S.P., PUC, jun. 1996. p. 244- 256.

ROMAIN, Hippolyte. *Histoire des bouffons, des augustes e des clowns*. Éditions Joële Losfeld, 1997.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil*. R.J., INACEN, 1987.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. tr. br. Eloá Jacobina. R.J., Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Variations sur le corps*. Le Pommier, 1999.

SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia e o circo* S.P., Melhoramentos, 1977.

SIMIONI, Carlos A. A arte do ator. *Revista do LUME,* Campinas, nº 1, 1998, pp. 58-63.

SCHINDELHOLZ SCHROETER, Rolande et ZELENKA, Miluska. *Le clown, nouvel acteur du champ social?* Monografia de conclusão de curso de graduação (a qual equivaleria ao nosso mestrado). Ecole Supérieure de Travail Social. Institut d'Etudes Sociales de Genève. Genebra, 1995.

SILVA, Cintia Vieira. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze.* Dissertação de Mestrado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / UNICAMP, 2000.

SILVA, Ermínia. *O Circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX.* Dissertação de Mestrado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 1996.

_____. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.* Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2003.

SILVA, Kátia Maria. *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola.* Dissertação de Mestrado. Campinas, Faculdade de Educação/UNICAMP, 1994.

_____. Cravo, lírio e rosa. *Revista do LUME.* nº 3, Campinas, UNICAMP, março/2000. pp. 10-11.

SIMON, Alfred. *La planète des clowns.* Lyon, La manufacture, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque.* Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1970.

TAMAOKI, Verônica. *O fantasma do circo.* SP, Massao Ohno/Robson Breviglieri, 2000.

THALENBERG, Eillen. A clown for our times, *Enroutes,* december/1981.

TORRES, Antonio. *O circo no Brasil.* R. J./ S. P., FUNARTE/Atração, 1998.

TOURNIER, Michel Le rouge et le blanc. In: *Des clefs et des serrures –images et proses.* Paris, Chêne/ Hachette. 1979. pp. 73-75.

VÁZQUEZ DE CASTRO, Ana. El clown, ese ser único. *Revista do LUME*. nº 4. Campinas, UNICAMP, março/2002. pp. 9-18.

VIGOUROUX-FREY, Nicole. *Le clown: rire et/ou dérision?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

VILLIERS, Jean & HERGIBO, Marie-Laurie. *Quand passent les clowns.* Paris, Ed. Syros/Alternatives, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem –e outros ensaios de antropologia.* S.P., Cosac & Naify, 2002.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: ALLIEZ, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica.* S.P., Ed. 34, 2000. pp. 421-450.

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas.* Dissertação de mestrado. Campinas, Faculdade de Educação Física. UNICAMP, 1999.

ZAMBROTTI, Fernanda. Cara de palhaça. *Jornal do Brasil*, 8 de novembro de 2003. [online]

ZAVATTA, Achille. *Viva Zavatta.* Paris, Robert Laffont, 1976.

## Entrevistas:

Todas as entrevistas mencionadas foram concedidas a Kátia Maria Kasper.

Entrevistas com os integrantes do grupo que fez assessoria de clown com Ricardo Puccetti durante o período de 2001 a 2003, cujas vozes compõem *Clowns: uma enunciação coletiva*:

- Érika Lenk, entrevistada em Campinas, 23 de abril de 2002.
- Joana Toledo Piza, entrevistada em Campinas, 15 de maio de 2002.
- Marília Gomes Henrique, entrevistada em Campinas, 28 de maio de 2002.
- Marília da Cunha Ennes, entrevistada em Campinas, 29 de maio de 2002.
- Hugo Burg Cacilhas, entrevistado em Campinas, 7 de maio de 2002.
- Cláudia Funchal Valente de Souza, entrevistada em Campinas, 24 de maio de 2002.
- Ivens Burg Cacilhas, entrevistado em Campinas, 23 de abril de 2002.

Entrevistas com os integrantes do *Lume*:

- Ricardo Puccetti, coordenador do trabalho com clown do *Lume*, entrevistado em Campinas, 21 de maio de 2002, 2 de setembro de 2002, 1 de outubro de 2002.
- Carlos Simioni, ator do *Lume* que coordenou, junto com Ricardo Puccetti, o *V Encontro para estudo e iniciação do clown*, entrevistado em Campinas, 2 de maio de 2002.
- Naomi Silman, atriz do *Lume*, que faz pesquisas com clown e com direção, entrevistada em Campinas, em 29 de abril de 2002, 6 de maio de 2002, 14 de maio de 2002, 17 de maio de 2002.
- Renato Ferracini, ator do *Lume*, entrevistado em Campinas, 19 de junho de 2002.
- Ana Cristina Colla, atriz do *Lume*, entrevistada em Campinas, 11 de junho de 2002.

- Raquel Scotti Hirson, atriz do *Lume*, entrevistada em Campinas, 4 de junho de 2002, 11 de junho de 2002.
- Jesser de Souza, ator do *Lume*, entrevistado em Campinas, 9 de maio de 2002.

Entrevistas com outros palhaços/clowns:

- Barbara Firla, clown *Olga*, atriz de Genebra, entrevistada em Genebra, 24 de fevereiro de 2002.
- Adelvane Néia, a palhaça *Margarida*, participou da iniciação de clown do *Lume*, tendo se tornado uma iniciadora de clowns, entrevistada em Campinas, 18 de abril de 2002.
- Pérola Ribeiro, palhaço *Aristo* e palhaça *Dorotéia*, participou do processo de iniciação do *Lume*, entrevistada em Campinas, 26 de abril de 2002.
- Lily Curcio e Abel Saavedra -do grupo *Seres de Luz*- clowns *Jasmim* e *Tanguito*, participaram do Encontro de clown do *Lume*, em 1996, entrevistados em Campinas, 13 de maio de 2002.
- Ana Elvira Wuo, dona *Caixinha*, ex-integrante do *Lume*, trabalha com clown em instituições, principalmente hospitais, entrevistada em Campinas, 20 de maio de 2002.
- Andrea Macera, a *Mafalda*, participou do processo de iniciação do *Lume*, entrevistada em Campinas, 21 de maio de 2002.
- Cíntia Vieira da Silva, participou de iniciação de clown do *Lume*, entrevistada em Campinas, 23 de maio de 2002.
- Sílvia Leblon, palhaças *Spathodea* e *Spirulina*, participou do processo de iniciação do *Lume*, entrevistada em Campinas, 28 de maio de 2002.
- Elen Perez, participou do *V Encontro para estudo e iniciação do clown*, entrevistada em Campinas, 14 de junho de 2002.
- *Leo Bassi*, um dos maiores expoentes contemporâneos do trabalho com palhaço, entrevistado em Belo Horizonte, 4 de agosto de 2002.
- Gabriela Diamant, palhaça *Bulissoca*, participou do processo de iniciação do *Lume*, entrevistada em São Paulo, 22 de outubro de 2002.

- *Pepe Nuñez*, palhaço espanhol radicado no Brasil, entrevistado em Campinas, 15 de dezembro de 2002.

- Alessandro Azevedo, o *Charles*, entrevistado em São Paulo, 17 de dezembro de 2002.

- Márcio Libar, do *Teatro de Anônimo*, grupo organizador do evento *Anjos do Picadeiro*, palhaço *Cuti-Cuti*, participou do *V Encontro para estudo do clown do Lume*, entrevistado no Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 2002 e 20 de dezembro de 2002.

- Regina Oliveira, do *Teatro de Anônimo*, participou, do *V Encontro para estudo e iniciação de clown do Lume*, palhaça *Delatinha* entrevistada no Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 2002.

- João Carlos Artigos, do *Teatro de Anônimo*, seu Flô, participou do processo de iniciação do clown do *Lume*, entrevistado no Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 2002 e novamente em Campinas, fevereiro de 2003.

- Sérgio Machado, da *Companhia do Público*, entrevistado em Campinas, 13 de abril de 2003.

- Esio Magalhães, o *Zabobrim*, do *Barracão Teatro*, entrevistado em Campinas, 13 de maio de 2003.

- Luis Carlos Nem, do *Espaço Semente*, participou, em 1996, do processo de iniciação do *Lume*, diretor do espetáculo *Bicudo forever*, entrevistado em Campinas, 21 de maio de 2003.

- Juliana Jardim, da peça *Madrugada*, participou, em 1996, do processo de iniciação de clown do *Lume*, entrevistada em São Paulo, 31 de maio de 2003.

- João Miguel, da peça *Bispo*, participou em 1996, do processo de iniciação do clown do *Lume*, entrevistado em São Paulo, 20 de julho de 2003.

- Luiz Carlos Vasconcelos, palhaço *Xuxu* -um grande pioneiro do trabalho com palhaço no Brasil, fora dos limites das famílias circenses; diretor do espetáculo *Vau da Sarapalha*, há mais de uma década apresentando-se nos palcos de cidades do Brasil e de outros países; conhecido também por seu trabalho como ator em vários filmes, sendo *Carandiru* o mais recente-, entrevistado em São Paulo, em 25 de agosto de 2003.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

- Sérgio Bustamante Filho, palhaço *Bicudo*, entrevistado em Campinas, 5 de setembro de 2003.

- Hugo Possolo, dos *Parlapatões, Patifes e Paspalhões,* entrevistado em São Paulo, 28 de outubro de 2003.