

Mainá Araújo de Paiva e Souza

Corpos cômicos em treinamento constante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Corell Head

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Souza, Mainá Araújo de Paiva e
Corpos cômicos em treinamento constante / Mainá
Araújo de Paiva e Souza ; orientador, Scott Corell
Head, 2018.
189 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Palhaço. 3. Corpo. 4.
Treinamento. 5. Riso. I. Head, Scott Corell. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Corpos cômicos em treinamento constante

Mainá Araújo de Paiva e Souza

Orientador(a): Prof. Dr. Scott Head

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):

Prof. Dr. Scott Head (Presidente – PPGAS/UFSC)

Prof.^a Dr.^a Tereza Mara Franzoni (CEART/UDESC)

Prof.^a Dr.^a Maria Eugenia Dominguez (PPGAS/UFSC)

Prof.^a Dr.^a Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2018.

Agradecimentos

Este trabalho é uma produção coletiva. O processo da escrita e organização destas ideias frutos de tantas cabeças me foi possibilitado pelos mais diversos apoios. Agradeço imensamente a todos eles:

Aos palhaços e palhaças que fizeram esse trabalho junto comigo e que me ensinaram coisas que estão além das palavras: Lidi, Léo, Boró, Cris, Bella, Tito, Ana e Carlos.

À Universidade Federal de Santa Catarina, mãe UFSC, segunda casa durante muitos anos. À CAPES, financiadora desse projeto. Ao PPGAS e todos os professores e funcionários que organizaram ou bagunçaram minha cabecinha.

A Scott, meu querido desorientador, que compartilha seu conhecimento, incentiva minhas doidices, compreende minhas ausências, me inspira e me lembra de coisas importantes, sejam elas acadêmicas ou não.

A mainha, painho, Dindinha, Tiane, Mimi, Miguel, Anamaria, Gil, tio Léo, tia Vânia, Paulinho, Daniel e toda a família que aguenta, suporta, incentiva e acompanha. Sou semente deles e esse trabalho também.

A Diogo, parceria forte dessa vida em todos os seus âmbitos e momentos.

A todos os meus colegas de turma, especialmente às companheiras para além das aulas: Bárbara, Zuza, Jaque e Mari Tetê.

À minhas eternas colegas de turma e companheiras de vida: Bru, Gabi e Fafá.

Às minhas irmãs de toque e de dança: Melzita, Gabi, Fabi, Elaiza, Addiamor, Si, Marília e Bett.

Meus irmãos de fazer arte, Danilo e Gabriel.

A todos os meus professores e companheiros e do circo, da afro, do ballet e das atividades que aconteceram paralelamente ao mestrado e que me deram forças para seguir na rotina. Agradeço especialmente a Arestides, Silvio, Simone e Markus, pelos ensinamentos.

Resumo

Essa pesquisa se foca nos processos de construção de um corpo cômico, nas suas transformações, nuances e entrelaçamentos entre a cena e o cotidiano. A análise proposta parte da observação de corpos conhecidos, palhaços, meus companheiros circenses, seus processos criativos, treinamento, performances e suas próprias observações de si mesmos e de corpos outros, que participam ou influenciam sua constituição enquanto corpo cômico. A partir daí, busco analisar os possíveis lugares que esse corpo cômico pode ocupar no mundo. Além de ser construído nele, também o constrói através do riso e do que este evidencia.

Palavras chave: Palhaços. Corpo. Treinamento. Riso.

Abstract

This research focuses in the processes of construction of a comic body, in its transformations, nuances and interlacements between the stage and the daily life. The present analysis originates from observation of known bodies, clowns, my circus colleagues, their creative processes, training, performances and their own observations of themselves and of other bodies which participate or influence their constitution as a comic body. From there, I intend to analyze the possible places that this comic body can occupy in the world. Further than being constructed in the world, this body also constructs it by the laughter and what it puts in evidence.

Key words: Clowns. Body. Training. Laughter.

Sumário

1. PRÓLOGO: MEMÓRIAS DE ALGUMAS CENAS NOS DIFERENTES CONTEXTOS QUE SE ENCONTRAM NESTA PESQUISA	11
2. INTRODUÇÃO: DESEQUILÍBRIOS E PASSOS EM FALSO – O PALHAÇO E A ANTROPOLOGIA	17
2.1 METODOLOGIA – DE ONDE PARTE A AUTORA	21
2.2 PALHAÇO OU CLOWN?	27
3. CAPÍTULO 1: APRESENTANDO O OBJETO ENTRE SUJEITOS E TEORIAS	35
3.1. A BRUXA, O PESCADOR E O GARÇOM BÊBADO (XICOSA, BORÓ E LELECO) – LIDIANE MANDARINA, MÁRCIO MOMESO E LEONARDO UMPIERREZ.....	39
3.2. PITUCA DA ROSA E CHICO CHAN – ANA PAULA GRIGOLI E CARLOS VELAZQUEZ	54
3.3. LILICA E LOLA – CRISTINA VILLAR	67
3.4. PALHAÇA GOIABA E TITO – ISABELLA SPIGOLON E TITO MANCILLA.....	73
4. CAPÍTULO 2: APRENDIZADO	81
4.1 OFICINAS.....	89
Oficina malabarismo do palco	90
Oficina com Fabio Angelus	94
Oficina com Márcio Libar.....	99
4.2 O TREINAMENTO E O COTIDIANO	108
4.3 EXERCÍCIOS E TÉCNICAS	118
4.4 CONSTRUINDO A CENA.....	140
5. CAPÍTULO 3: O CORPO CÔMICO DO MUNDO.....	149
5.1 QUAL É A GRAÇA? AS FUNÇÕES SOCIAIS DO RISO	154
5.2 A ÉTICA DO RISO	172
6. CONCLUSÃO – O CORPO DO PALHAÇO E O RISO.....	181
Referências.....	189

1. Prólogo: Memórias de algumas cenas nos diferentes contextos que se encontram nessa pesquisa

Memória um:

Balneário Camboriú, camarim do Circo Mané, artistas se preparando antes do espetáculo. A bruxa, já meio maquiada, começa a se manifestar no corpo de Lidiane, cujo olhar, palavras e risadas vão se tornando mais ríspidos e cruéis. Ela divide o camarim comigo e com a Lua. Não me trata tão mal, porque sabe que precisa de mim para apertar seus espartilhos, colar suas unhas postiças enormes e prender as pontas de suas saias com alfinetes de segurança. Pobre Lua, muito boazinha, sofre ameaças, intimidações e comentários maldosos por parte da bruxa. Tenta revidar, mas jamais conseguiu baixar ao nível dos palavrões e xingamentos escrachados da outra. Eu rio em silêncio enquanto me maquio, da guerra de ofensas entre as duas. “Vamos tirar uma foto?”, alguém sugere. A Lua sai sorrindo distraída, a bruxa olhando para o decote da Lua, eu não consigo controlar o riso.



A Lua – Potyra Najara –, a bruxa – Lidiane Mandarina – e a criatura marinha – Mainá Souza – no camarim, antes de apresentação do Circo Mané. Foto: acervo pessoal

*

Memória dois:

Ensaio do Circo Mané. Boró – Marcio Momeso –, no papel de pescador, canta: “Ê, pescador, arrasta a ‘estxiva’ na areia...”, ensaiando sua entrada em cena no espetáculo. “Ei, Boró, tenta fazer mais com sotaque nativo, tipo: ‘arraxta a extiva’”, digo. “Arraxta a extxiva?”, ele pergunta. “Não, arraxta a ex-ti-va”. “Arraxta a es-ti-va?”. “ex- ti-vá”. “es-ti-va, ex-txi-va, arraxtastiva, arraxtaxtixa, arrastastiva... uma hora sai....”.



Márcio Momeso em ensaio do Circo Mané. Foto: acervo pessoal

*

Memória três:

Tarde gelada de domingo em Florianópolis, chego na pracinha da lagoa e encontro vários amigos, era dia de feira gastronômica, e Chico Chan – Carlos Velazquez – se preparava para

apresentar seu espetáculo, maquiando-se com ajuda da filha de um desses amigos que encontrei. Ela segurava o espelhinho, feliz em ajudar o palhaço. Ele lhe ofereceu um sorriso largo como agradecimento. O público já havia começado a formar uma roda, esperando o começo da apresentação, sem nem precisar de grandes convocatórias. Uma plaquinha em cena dizia “show em 5 min”, de um lado e “quanto vale?”, do outro.



Carlos Velazquez preparando-se para seu espetáculo na praça da Lagoa.

Foto: acervo pessoal

*

Memória quatro:

Bastidores do espetáculo O Circo Mágico, apresentado no Resort Costão do Santinho. Sandro está em cena, fazendo seus números de magia. Os demais artistas esperam sua vez de entrar, entre eles os palhaços Goiaba – Bella Spigolon – e Tito – Tito Mancilla – e eu, que não sou palhaça nem nada, mas que não resisto às dancinhas doidas que os dois fazem ao som das músicas de Sandro, as quais já conhecemos bem, depois de tantas apresentações. Rotina essa, de dançar as músicas da apresentação nos bastidores, que se repetiu por vários anos. Os

passinhos cada vez mais excêntricos, as risadas cada vez menos controladas. Atrás das cortinas somos todos loucos, no palco eles podem continuar sendo um pouco “louquinhos”, eu preciso ter é juízo.



Eu e a Palhaça Goiaba – Isabella Spigolon – no camarim, durante apresentação do Circo Mágico. Foto: acervo pessoal

*

Memória cinco:

Outra tarde de domingo na pracinha da Lagoa. Chego com minha mãe e minha irmã, que estão de visita, para ver a *varieté* de circo que se armava com números de malabares, acrobacia e palhaço de alguns amigos e conhecidos e depois o espetáculo La Conquista, com Pituca da Rosa – Ana Paula Grigoli – e Chico Chan – Carlos Velazquez. Sempre me senti a uma certa distância do palco nos números de palhaços. Esse negócio de interação com o público não é muito a minha onda, principalmente quando eu sou público e menos ainda quando eu sou público de espetáculo de palhaço, onde tudo pode

acontecer. Um dos palhaços que se apresentava era Boró – Márcio Momeso – que, ao ver minha carinha conhecida na plateia, não hesitou em convocar minha participação. Valeu, Boró... Depois de me fazer passar vergonha por alguns minutos e de me oferecer um balão em forma de coração que se esvaziou e saiu voando antes que eu pudesse aceitá-lo, Boró mostrou sua bochecha para ganhar um beijo meu, no que se virou e ganhou um beijo na boca, me enganando quanto a suas intenções. “Agora só faço esse número com amigas”, ele me explicou depois, “porque as últimas andaram dizendo que é assédio...”. É mesmo, Boró? Explica ali pra minha mãe, que tá pensando a mesma coisa. Detesto números participativos, quando a participativa sou eu, depois Pituca chamou o pai de uma amiga minha para participar e não detestei não, ri foi muito.



Pituca da Rosa – Ana Paula Grigoli – fazendo o pai da minha amiga passar vergonha em seu “desafio ninja”. Foto: acervo pessoal

2. Introdução: Desequilíbrios e passos em falso – o palhaço e a antropologia



Bella, Palhaça Goiaba, maquiando Luiza, a cantora. Foto: acervo pessoal.

Com base no que pude experienciar até então da antropologia, ela está constantemente provocando desequilíbrios em quem se dedica ao seu fazer. O saber antropológico muitas vezes destrói certezas, verdades, convicções, desnaturalizando o que parece estar fixo, gerando movimento. E o movimento muitas vezes parte desses desequilíbrios, da descentralização, de um passo para além do eixo de estabilidade. E assim me parece ser também a arte do palhaço. Entre tropeços, quedas, passos em falso, enganos e desenganos, erros e perdas, se dá um processo de desconstrução do ego, desnaturalização de quem se é e onde se está e do modo com que se vê e se faz as coisas, se reconstruindo de outra forma. Processo pessoal semelhante ao que ocorre no fazer antropológico, quando nos destruímos e reinventamos ao “inventar” o outro na escrita etnográfica, como descreve Roy Wagner (2010)¹. Portanto, por

1 Segundo Wagner (2010), pode-se dizer que o antropólogo inventa a cultura que está estudando, mas só se considerarmos invenção como um processo objetivo baseado na observação e aprendizado, não como livre fantasia. O antropólogo identifica ao experienciar a cultura, novas possibilidades de se viver. É só a partir da “invenção” dessa outra cultura que a sua própria cultura se torna “visível”, também

mais que a antropologia busque a seriedade de que foge a palhaçaria, são duas artes e duas formas de saber que, ao que me parece, se aproximam em vários aspectos.

O primeiro nome que dei a esta história que pretendo contar foi: *Clown – técnicas corporais para a execução da incompetência*². Um nome bem sonoro, curioso, até interessante. Ele existiu antes da própria história e, na medida em que ela foi se desenvolvendo, ele passou a fazer ruído dentro da mesma. Por que *Clown* e não palhaço? Foi o primeiro rebuliço³ que surgiu. Há muitas discussões a respeito dessa nomenclatura e, no fim, utilizar uma ou outra acaba sendo uma escolha, um posicionamento dentro desse debate, que não sei se já cheguei a construir para estar assim, tão esclarecido no título⁴. Depois, a palavra *incompetência* começou a fazer faíscas no contato com a destreza visível nos corpos que contam essa história junto comigo. O corpo cômico nem sempre é um corpo que parece incompetente. Um título que era ‘legalzinho’ começou a parecer muito reducionista. Um dia Carlos, um desses corpos cheios de destrezas que vou apresentar aqui, se atrapalhou de forma não intencional com uma tarefa cotidiana, e, com relação a isso, Ana, que também será apresentada mais adiante, soltou a frase: “Aqui a gente está em treinamento constante!”. De tanto ‘martelar a minha cabecinha’, essa frase ganhou status de título e pronto.

sendo inventada por ele, que acaba por reinventar a própria noção de cultura. Essa invenção, a visualização da cultura em torno de si, só se dá através da participação do antropólogo, como pessoa, nela, através do campo. (p. 30-31)

Wagner se refere ao conceito de cultura como dizendo respeito ao “fenômeno do homem”: sua mente, seu corpo, suas origens, seus instrumentos, sua arte, seus grupos, tudo isso como elementos ou aspectos de um todo. (p.27)

2 Este foi o título do projeto qualificado em 23/02/2016.

3 Desde já, gostaria de preparar o leitor para a forma de escrita adotada neste trabalho: uma escrita que se pretende acadêmica, mas que foi altamente contaminada pelo cotidiano em suas informalidades e coloquialismos. Às vezes eles se misturam no texto, sem aviso prévio nem explicações. Tenho esperança de que essas contaminações possam ser entendidas como mera ilusão de incompetência acadêmica, dando um ar mais lúdico à performance da escrita. Mas também estou consciente de que elas podem ser vistas como falhas reais e assumo o risco da queda no meio deste desequilíbrio. Afinal, por mais que eu queira manter aqui a fluidez do pensamento cotidiano, que estaria nos ‘bastidores’ da escrita, sei que, assim como no palco, eu deveria ter mais juízo ao ‘encenar’ a cientista.

4 Discutirei este tema na seção 2.2.

Agora vamos dar início à enxurrada de perguntas sobre esse tal de treinamento constante. Não há garantia de respostas.

Entre no mundo do circo há alguns anos, como acrobata aérea, iniciando o contato com esse misterioso campo da palhaçaria, que até pouco tempo atrás se resumia a “aturar” os amigos palhaços “causando” nos bastidores e se divertir como espectadora de suas performances. Ao decidir iniciar essa pesquisa de mestrado, foi através desses mesmos amigos que pude descobrir mais sobre o “processo de construção” do palhaço, os estudos, observações, técnicas, corporalidade, o que está por trás dessa figura que geralmente provoca emoções diversas nas pessoas, do medo ao deslumbre, da graça à comoção, do repúdio à identificação, interrompendo o curso “normal” dos acontecimentos e evidenciando com o exagero características que são inerentes a alguma forma da condição humana.

E talvez seja por ser tão humano, segundo o que é ser humano em seu contexto, que o palhaço nos toca das mais variadas formas. É a humanidade dos seus tropeços que nos faz rir? E por que rimos? Além de pelo fato de sermos humanos, (segundo Aristóteles, único animal que ri), por que rimos da nossa própria humanidade, ou da humanidade dos outros, de uma impressão de humanidade presente nos outros animais, nas coisas? Como pode ser a condição humana tão trágica e tão cômica ao mesmo tempo? São essas características que o palhaço evidencia com sua arte, creio que através de uma sensibilização e observação profunda das pessoas. Lá estão eles, assim como nós, que nos propomos a fazer antropologia, estudando as pessoas, estudando as formas de ser gente, reinventando, no papel ou no corpo, as maneiras de ser humano.

Essa observação detalhada das pessoas não deixa de ser um estudo dos códigos que o palhaço compartilha com a plateia, por vivenciarem um determinado contexto cultural. É por observar de forma desnaturalizada alguns desses códigos, assim como pretende a antropologia, que o palhaço pode, por exemplo, fugir a padrões cotidianos locais, produzindo uma mescla de estranhamento e identificação, produzindo graça. Cada palhaço desenvolve uma corporalidade própria, que pode ser única, mas que provavelmente dialoga com tais códigos culturais de que

compartilha; seja quebrando com os padrões de um dito corpo cotidiano “comum” ao seu contexto, investindo em qualidades de movimento inusitadas, se comparadas ao comportamento corporal normalmente observado naquele cotidiano; ou reforçando corporalidades com o auxílio do exagero, aumentando movimentos, posturas e trejeitos de corpos cotidianos para o grau do ridículo, o que acaba de certo modo apoiando-se, também, no recurso do inusitado para provocar a graça.

Ou seriam outros os recursos utilizados para provocar o riso? E seria sempre consciente o ato de fazer graça? Há uma projeção do que a plateia quer ver naquilo que o palhaço encena? Como o ator/palhaço cria os números? Há um limite claro entre o corpo do palhaço em cena e o corpo cotidiano do ator? Como eles se diferenciam? Como eles se confundem, se infiltram, se transformam?

Acredito que um estudo da corporalidade clownesca possa contribuir para as análises do corpo sob um viés antropológico, possibilitando uma desnaturalização das corporalidades cotidianas a partir do estado cênico do *clown*, que interpreta o uso do corpo cotidiano de uma forma que foge aos padrões, criando com ele uma situação cômica, sendo esta sustentada e possibilitada por esses padrões sociais. Como forma de dar bases para as problematizações desta pesquisa, trago algumas teorias, interpretações e intuições de autores da antropologia, da filosofia, das artes cênicas, dos estudos de técnicas de palhaço e as minhas próprias reflexões sobre o tema. Busco relacionar o que andam dizendo sobre isso, com o que pude descobrir em campo e acrescentar ao material teórico sobre clown, corpo e riso. É interessante pensar que há muitos palhaços produzindo suas próprias teorias, até desnaturalizando as próprias técnicas, produzindo conhecimento teórico também, que pude acrescentar nas bases dessa pesquisa.

E, afinal, essa é uma investigação sem começo nem fim claramente definidos, que passou por vários corpos, passou por aqui numa extensão de um de seus diversos braços ramificados, construídos, incorporados e movimentados por tanta gente. Agora eu sou um pedacinho dela, mais um corpo pensando, sentindo e organizando pensamentos e sentimentos de outros

corpos que parecem dialogar juntos. Todo esse processo de desenvolvimento de uma pesquisa, esse fazer científico, da mesmíssima forma como descrito acima, é válido para o trabalho de um pesquisador em antropologia e também para um pesquisador em palhaçaria. Sinto que estamos tão próximos que às vezes tudo isso que estou escrevendo me parece uma grande bobagem. O jeito é rir de si mesma.

2.1 Metodologia – de onde parte a autora



Eu, bicho marinho, e o tecido, mar, no Circo Mané. Foto: Chris Mayer

A antropologia é muitas vezes uma ciência que tem a si própria enquanto objeto. Trata-se de uma constante revisão de nós mesmos, enquanto aprendizes de suas teorias, enquanto seres sociais, enquanto pessoas. Estamos no eterno processo de desconstruir, desnaturalizar nossas convicções com fins de melhor compreender o nosso mundo e o mundo do outro. É essa tentativa de entender como o outro vê o mundo que muda nossa própria visão do mesmo, nos mostra as inúmeras possibilidades de ser. Mas “falar dos outros” é delicado, implica uma grande

responsabilidade e uma noção de ética que vai além da nossa própria. Por isso a antropologia está sempre em transformação, tendo a presença da crítica como uma constante. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2015), a verdadeira missão da antropologia é a descolonização permanente do pensamento. Para ele, uma antropologia de verdade não deve ficar buscando a si mesma no “outro”, deve buscar uma imagem na qual ela não se reconhece, deve sair de si mesma, enxergar conceitos e teorias que não surgem somente dela.

O cerne da minha escrita, creio, está na minha relação com os parceiros, amigos, colegas de trabalho que com ela colaboram. Essa relação me transformou e segue me transformando enquanto artista, companheira, pesquisadora, ser social. Ela não é uma relação formal, distante ou profissional, apenas. Intimidades são compartilhadas, momentos descontraídos, despreziosos, voltados para outras questões que não apenas a dimensão profissional. Rimos muito, brincamos muito, compartilhamos momentos difíceis, perturbadores, estressantes, cansativos. Falar dessas pessoas e de como trabalham e vivem seus corpos cômicos é lembrar de tudo isso, pois suas imagens estão para mim profundamente conectadas com esses momentos. É possível que eu tenha me perdido nas lembranças, e nas subjetividades. Me esforcei para fazer algum sentido dentro delas. É possível que eu tenha me perdido também nas contaminações que esses corpos cômicos possam ter provocado em mim, pois tantas vezes já me vi cair no clima do escárnio, do lúdico e da bobagem, deixando meu próprio corpo esquecer o significado da seriedade, da eficácia, da graciosidade na vida cotidiana, o que pode ter se refletido nesse processo de escrever sobre o assunto.

Contaminada por essas relações, tentei organizar memórias de ensaios, apresentações e situações vividas com esses palhaços amigos, além de relatos, conversas, entrevistas com os mesmos, e leituras de autores palhaços e das ciências humanas. Essas memórias incluem quatro anos em que trabalhei no espetáculo Circo Mané, ambiente compartilhado com alguns sujeitos/palhaços importantes para a realização dessa pesquisa: Leonardo Umpierrez, Lidiane Mandarin, Márcio Momes e Cris Villar. O Circo Mané foi ensaiado e apresentado muitas vezes

nesses quatro anos, em Florianópolis e em outras cidades de Santa Catarina, promovendo uma convivência corriqueira com essas pessoas, além da observação de suas rotinas de ensaio, preparação para a cena e improvisação nela.

Durante esses quatro anos, estive profundamente conectada ao ambiente circense de Florianópolis, participando das Convenções de Circo locais; frequentando espetáculos de circo; fazendo aulas, cursos, oficinas; dando aulas de tecido para crianças e adolescentes em escolas e espaços culturais da cidade e trabalhando em eventos, espetáculos de variedades circenses, aniversários, casas de shows, entre outros. Essa trajetória me permitiu conhecer as pessoas desse meio, entre elas muitos palhaços, incluindo Ana Paula Grigoli e Carlos Velazquez, de quem falo também nesta pesquisa.

Ingold (2000) se interessa pela forma da arte e do fazer artístico e sua relação com o significado, a qual ele chama “performatividade”, a observação da performance sobre o que ela “diz” e o que ela “faz”, sua criação de significados e relações. Ingold tenta ver o ser humano como um ser “em ação” e como um ser “relacional”, cujas relações estão ligadas ao espaço-tempo. Sob esse pressuposto, ele considera a criatividade como sendo fruto da relação entre performance e estrutura, ou seja, é uma habilidade incorporada. Nesse aspecto ele tem influência do pensamento de Bourdieu (1983) da teoria da prática, de que as ações humanas tem um aspecto relacional individual, mas também são influenciadas por estruturas incorporadas. O conceito de habilidades incorporadas de Ingold, então, se relaciona com o conceito de *habitus* de Bourdieu. A habilidade seria a experiência no corpo somada ao conhecimento, por isso ele critica a separação entre teoria e prática e considera a importância de se conhecer fazendo, inclusive com relação àquilo que se pesquisa, à arte de outros povos, por exemplo, pois o processo de aprender habilidades nem sempre é consciente, nem sempre se pode esperar que os sujeitos falem sobre ele.

Tendo isso em vista, participei de algumas oficinas de palhaço depois de decidir escrever sobre o tema e passei a frequentar mais os espetáculos de clowns, assim como observar mais atentamente os amigos palhaços nos diferentes contextos

citados acima. Encontrei um pouco de dificuldade nesta última parte, de adotar o olhar antropológico num ambiente em que sou artista circense e precisei recorrer a vídeos e fotos que registraram alguns espetáculos, do Circo Mané e de La Conquista – espetáculo de Ana e Carlos – para ajudar a memória e conseguir descrevê-los com mais detalhes na etnografia.

Se não ficou claro para os leitores não familiarizados com o assunto, o método de pesquisa comumente utilizado na antropologia é o método etnográfico, que pressupõe a experiência de campo baseada no convívio com os sujeitos que contribuem para a pesquisa e que são fundamentais para ela. Como diz, Sônia Maluf (2008), o campo antropológico, muitas vezes, se baseia no convívio duradouro e informal, diálogos, conversas e trocas de experiências cotidianas, como foi o caso na presente pesquisa. Ela também defende que o método etnográfico pressupõe o diálogo, o respeito às concepções e visões locais e o consentimento como condição para a pesquisa de campo. No momento em que quis que meus companheiros de trabalhos se tornassem também sujeitos dessa pesquisa, tive o cuidado de informá-los e pedir seu consentimento, sua ajuda e suas opiniões, no melhor estilo “sorria, você está sendo observado”. Brincadeiras a parte, deixei clara minha dupla-identidade naquele contexto, apesar de termos todos (e me incluo aqui) esquecido desse fato em vários momentos.

Apesar de estar também inserida no meio cultural circense, não ser palhaça, me possibilitou ver as coisas parcialmente de fora, ou seja, tentar entender essa arte sob uma perspectiva não tão naturalizada. Claro que essa desnaturalização é possível mesmo para um nativo que se permita mudar de perspectiva ao analisar a palhaçaria, mas ela é mais difícil, seguramente. Meu olhar enquanto circense “aerialista” é diferente de um olhar circense palhaço, apesar de compartilharmos uma característica em cena: nenhum de nós tem os “pés no chão”. Mas essa expressão tem sentido figurado no caso dos palhaços e no meu, nem tanto (a minha avó acha que sim). Então, essa diferenciação de perspectivas talvez me permita observar as coisas mais de cima que de fora, permitindo alguns voos rasantes que quase me confundem com meus interlocutores.

Outra coisa que senti foi uma mudança na postura dos sujeitos a partir de uma mudança na minha postura. Quando chego no ambiente de circo como artista sou só mais uma circense. Quando me declaro antropóloga, pesquisando aquele ambiente, me transformo no “outro”. Isso aconteceu na oficina que fiz com Márcio Libar, a qual relatarei com mais detalhes mais adiante no texto. Por agora conto que era uma oficina fechada para um grupo de alunos de uma escola de palhaços. Todos já se conheciam bem, pois frequentavam juntos a escola, e eu cheguei como “a antropóloga que queria observá-los”. Perdão pelo coloquialismo, mas não poderia explicar de outra forma o que me passou: caí de para quedas, me senti um peixinho fora d’água e passei de observadora a observada, fiquei visível por ser a antropóloga no meio dos palhaços, a pessoa de fora da escola, alvo fácil para uma provocação, e até um ataque baseado num distanciamento (meu, deles).

Foi como experimentar um “choque cultural” na chegada em campo, como explica Wagner (2010), o que significa que “a ‘cultura’ local se manifesta ao antropólogo primeiramente por meio da sua própria inadequação; contra o pano de fundo de seu novo ambiente, foi ele que se tornou ‘visível’” (p.34), e agora precisa tentar conseguir a amizade, confiança e credibilidade dos locais. Para os locais também há o estranhamento (temor e curiosidade) com relação ao antropólogo, um forasteiro excêntrico, intrometido, curioso e ingênuo como uma criança que não para de fazer perguntas e precisa ser ensinado a respeito de tudo. Ela se vê na necessidade de controlá-lo, ensiná-lo a língua e os modos de vida locais, “domesticando-o”.

“Em um grau que raramente nos damos conta, dependemos da participação dos outros em nossas vidas e da nossa própria participação na vida dos outros. Nosso sucesso e a efetividade de nossa condição de pessoas se baseiam nessa participação e na habilidade de manter a competência controladora na comunicação com os outros. O choque cultural é uma perda do eu em virtude da perda desses suportes.” (Wagner, 2010, p.34).

Wagner também explica que essa situação a que se adapta, no contexto do campo, é objetificada pelo antropólogo como “cultura”, que se “aprende”. Por outro lado, a objetificação simultânea ao aprendizado pode ser considerada como uma invenção dessa cultura. Para o antropólogo lidar com isso, é mais fácil se ele conseguir objetificar a cultura, considerando-a como algo concreto, com regras, que pode ser aprendido (apesar de isso ser uma simplificação de sua complexidade). Ele participará dessa cultura não como um nativo, mas como alguém que também está envolvido com seu próprio mundo de significados. Ele atribuirá significado ao que ele aprende de acordo com sua habilidade de atribuir significados em sua própria cultura, os quais também farão parte desse aprendizado. Todo esse processo de relacionar duas culturas através de sua objetificação e invenção com o objetivo de construir representações compreensíveis de um objeto de estudo, cria analogias que “traduzem” um grupo de significados em outro. ‘O antropólogo não pode simplesmente “aprender” uma cultura e situá-la ao lado daquela que já conhece; deve antes “assumi-la” de modo a experimentar uma transformação de seu próprio universo.’ (WAGNER, 2010, p.37).

Sinto que o universo da palhaçaria é demasiado extenso, complexo, divergente, subjetivo e abstrato para ser “traduzido” neste texto. O que pude fazer foi um apanhado de algumas ideias sobre o tema e de minhas próprias vivências, às quais atribuo meus próprios significados. Apesar de não gostar muito da ideia de “objetificar” e “traduzir”⁵ uma cultura, assumo que ainda não aprendi a fazer antropologia livre de cair nessas armadilhas algumas vezes. Mas sempre há o esforço de tentar trazer o campo para o papel da forma mais honesta possível, buscando aproximar as palavras e teorias dessa experiência e

5 Vários autores, como o próprio Wagner vai escrever depois, e também Strathern (2014), criticam a “naturalização” de algumas categorias nativas do ocidente como sendo universalmente aplicáveis a outras realidades, outras lógicas de construção do pensamento e da vida social, com fins analíticos de produção de conhecimento antropológico que se crê baseado na alteridade. O que eles afirmam é que essa prática é um engano, uma contradição, que as nossas categorias nem sempre serão úteis para compreender a forma como se dão as relações sociais em outros grupos, e que é preciso tomar cuidado para não buscar no campo o espelho da própria realidade social, acabando por forçar uma tradução de si mesmo no outro.

não o contrário. Tampouco pude “assumir” uma possível cultura de palhaça, pois nunca desenvolvi a minha própria (até agora), mas com certeza estar perto deles e entender melhor sua história e suas ideias a respeito de si mesmos, transformou bastante meu universo. Posso dizer que comecei a pensar mais na real “necessidade” de algumas de minhas “travas” e vergonhas. Me deu mais vontade de ser “livre”, no sentido de me divertir de várias formas que meu corpo me possibilita, sem pensar tanto no olhar dos outros sobre ele. Com certeza várias improvisações de dança nos bastidores dos espetáculos se tornaram mais descontraídas no compartilhar com meus amigos *clowns*.

2.2 Palhaço ou clown?



O mágico-pássaro revela o pescador e a bruxa no meio de uma briga. Foto: Vanessa Soares

Vários pesquisadores comentam sobre a diferença que pode ser estabelecida entre o *palhaço* e o *clown*. Alguns acreditam que, atualmente, não há diferença alguma, que a opção por usar um termo ou o outro não define o sujeito de que se trata. Outros acham que a diferença é sutil, podendo partir somente da origem dos nomes, já que, como explica Icle (2010), '*clown*' viria de *clod*, que significa camponês, remetendo-se a alguém rústico e tolo, enquanto 'palhaço' viria do latim *paglia*, por

causa da palha que estes usavam como enchimento das roupas, estratégia para amortecer as quedas e estripulias que realizavam. E há aqueles que veem alguma diferença conceitual, ou contextual entre os termos. O próprio Icle (2010) utiliza sempre o termo *clown* em sua pesquisa, ao invés de palhaço e cita Burnier, que enxerga as diferenças entre estes dois, hoje em dia, da seguinte forma: o palhaço é aquele que tenta divertir o público com suas extravagâncias, enquanto o *clown* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo.

Castro (2005) diferencia o palhaço de palco e o palhaço de picadeiro no Brasil, ou, como nos apresenta Souza (2011), o *clown* (de teatro) e o palhaço (de circo). Muitos palhaços brasileiros reconhecidos – e que são professores – fizeram, segundo Castro (2005), aula com o francês Philippe Gaulier, aluno de Jacques Lecoq. Lecoq se apaixonou pela figura do palhaço, pelo seu humor, intensidade e emotividade, mas não se identificava com a palhaçada de picadeiro, que na época era óbvia e simplista, segundo a autora.

Lecoq e Philippe Gaulier serão os grandes responsáveis pela moda do palhaço de palco, o que muita gente boa chama de *clown*. Quando você encontrar um jovem de nariz vermelho carregando uma maletinha colorida e um pandeiro, e dizendo “Eu faço *clown!*”, pode ter certeza que se trata de um herdeiro de Lecoq, mesmo que ele não tenha a menor ideia disso. (CASTRO, 2005, p. 210).

Cláudia Souza (2011) vê uma separação clara entre os saberes dos palhaços de circo e os saberes do teatro, afirmando que muitos atores se inspiraram nos palhaços de circo, cujos saberes provinham de uma tradição oral, e se propuseram a codificar essa arte, elaborando técnicas, exercícios, jogos e cursos para ensinar esses saberes a outros atores. Ela cita algumas metodologias que ensinam a arte do palhaço a atores, entre elas, a de Jacques Lecoq e a do LUME – Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

Souza explica que, por *tradição*, entende tudo aquilo que tem origem num conhecimento acumulado ao longo do tempo e

passado entre gerações. Para ela, os palhaços de tradição circense têm limitados os elementos individuais do artista na construção de seu personagem, mantendo-se fortes os elementos coletivos dessa linguagem transmitida pela tradição oral. Ela entende que, no meio da palhaçaria circense, o coletivo se sobrepõe ao individual no processo de criação e que ver um palhaço é quase como ver a todos os palhaços, pois seu rigoroso aprendizado dessa linguagem tradicional os faz compartilhar, segundo ela, traços predominantemente arquetípicos na construção da personagem; gestos ligados ao jogo, à festa e aos instintos; um roteiro escolhido que já é consagrado e familiar ao público; e um objetivo máximo da *performance* que é agradar e fazer o público rir. A partir disso, ela faz a oposição entre palhaço de circo e *clown* de teatro:

Na direção contrária, o chamado *clown*, de acordo com a metodologia proposta pelo LUME, é construído como expressão do indivíduo, que almeja uma composição original da personagem. A tradição tem pouca importância no processo de aprendizado: os números são exclusivos, criados por cada ator. (...) O uso de referências externas não é incentivado (...). Alguns recursos cênicos de interação com o público são mantidos, como a triangulação, a inexistência completa da quarta parede, a improvisação codificada (embora aqui os códigos corporais também sejam criados pelo ator, exclusivos, expressando suas idiosincrasias). Na linguagem do *clown* há mais espaço para o particular, e não há limites – o *clown* pode inclusive não se parecer nada com um palhaço tradicional. Os artistas que mais se destacam nessa linguagem são aqueles que conseguem superar e suprimir os trejeitos próprios dos iniciantes, e constroem uma dramaturgia e gestual únicos. Quanto menos parecidos, melhor. (SOUZA, 2011, p.49-50).

Então, na sua lógica, enquanto o palhaço coloca a tradição cômica em primeiro plano e a subjetividade em segundo, o *clown* faria o oposto, dando ênfase à sua subjetividade, o que, para a autora, alteraria completamente a natureza da relação entre artista e plateia. Percebi que, quando ela fala de palhaço (de circo), parece que ela está dizendo que ele aprende “seu ofício” de palhaço, como algo que já está predeterminado a fazer, algo hereditário, quase imposto pela tradição. Enquanto que, quando ela fala do *clown* (ator), ela sempre o coloca como alguém que se interessou pela linguagem do palhaço, escolheu essa linguagem dentro do teatro. Ela parece dar muito mais agência e individualidade ao ator que ao artista de circo. Se entendi bem suas palavras, elas me soam bastante reducionistas, e até preconceituosas, por parecerem acreditar que o artista de circo apenas reproduz o “tradicional”, tendo menos capacidade de criação e abstração, enquanto o ator cria o novo, o “contemporâneo”, o abstrato.

Acho difícil conceber que o objetivo único de um palhaço seja fazer a plateia rir, e isso apenas reproduzindo técnicas que aprendeu de uma tradição, sem pensar sua subjetividade, suas criações próprias e seus anseios individuais. Lembro também que a autora analisa os palhaços de circo desde uma perspectiva de uma atriz que estuda comicidade, como ela mesma se coloca no texto, e que seria oportuno pensar, como ressalta Wagner, na importância de compreender que todas as culturas são criativas, tomando o cuidado para não transformá-las em parte de uma realidade que inventamos sozinhos.

Chacovachi é um palhaço argentino muito conhecido. Ele escreveu um livro chamado *Manual do Palhaço de Rua*. Já tinha visto um espetáculo e ouvido muito a respeito dele através dos amigos palhaços, que contam que ele é uma referência em seus estudos. Sua formação como palhaço é baseada principalmente na experiência de apresentações de rua. Ele diferencia o palhaço de rua do palhaço de circo e do *clown* de teatro. Diz que um não é melhor ou pior que o outro, nem mais ou menos necessários. Ele escreve em seu livro *Manual e guia do palhaço de rua* que *clown* é o palhaço que vem da tradição do teatro. “Para ser *clown* parece que é preciso estudar e fazer prova. E todo o tempo se questionam o que é que são, se são atores cômicos ou se lhes

falta alcançar algum êxito para receber o título de clown” (CHACOVACHI, 2016, p. 30). Para ele, tornar-se palhaço é mais simples, é só ter muita coragem e atitude, além de convicção (ou inconsciência) para bancar o ridículo, e uma grande necessidade (um sonho mesmo) de entreter e fazer rir. Ele escreve:

Então... se você pode: sair da tua casa sozinho (ser palhaço é algo que se faz por conta própria, chegar a uma praça ou farmácia (para entregar filipetas), ou a uma festinha infantil ou à porta de um evento e chamar a atenção das pessoas, criar um ou mais momentos de risadas, entreter, divertir e assombrar, ainda que seja a partir da intenção ou da inconsciência; e depois passar o chapéu, ou ter vendido muitas bexigas, ou que o cara ou do evento ou da festinha infantil te tenha pagado, juntar tuas coisas e voltar vivo pra tua casa, então, ninguém, mas ninguém poderá dizer que você não é um palhaço. E nesses espaços, as próprias pessoas te chamarão de PALHAÇO e ninguém irá se referir a você como personagem ou clown. Depois você será bom, ruim, famoso, regular, exitoso, desprezado ou ignorado, mas será um PALHAÇO com algum desses adjetivos. (CHACOVACHI, 2016, p.31).

Ele também diz que a diferença entre o palhaço de rua e o *clown* é uma questão de substância. O *clown*, segundo ele, é um ator que chega ao palhaço através da atuação e não deixa de ser um ator, fazendo-se de palhaço. Então, o *clown* estaria vinculado à atuação. O palhaço, por outro lado, não atua, ele apenas seria ele mesmo, segundo Chacovachi, que afirma que o palhaço é o “pior ator do mundo”. Ele pensa que o ator “busca em seu interior alguma partezinha de si mesmo que queira sair e compõe um clown que interpreta (...): o caminho do clown está marcado pela consciência, por uma busca consciente e pessoal, individual.” (CHACOVACHI, 2016, p. 42). O palhaço, por outro lado, ao simplesmente ser, não elabora um personagem, apenas expõe e exagera sua própria personalidade, o que o tornaria

autêntico, sem a preocupação de criar uma caricatura de si mesmo ou um personagem original e criativo, diz o autor.

Então, Chacovachi, enquanto palhaço de rua, acredita que se diferencia dos *clowns* de teatro pelos mesmos motivos que Souza, enquanto *clown* de teatro, acredita que se diferencia dos palhaços de circo e de rua. Todos acreditam que são mais autênticos, sinceros e inovadores em sua arte. Todos acreditam que não atuam, não interpretam, não criam um personagem, simplesmente são. O único ponto onde vejo que coincidem em uma diferenciação é que os dois dizem que os *clowns* vêm do teatro e os palhaços, do circo ou da rua. Mas encontro vários palhaços/*clowns* que transitam por essas duas áreas, como é o caso dos que contribuíram com essa pesquisa, então nem essa separação me parece muito clara.

Ferracini, que atualmente é coordenador do LUME, parece ter tido diferentes opiniões sobre o tema ao longo de sua pesquisa. Na sua dissertação de mestrado, de 1998, ele estabelecia uma diferença, dizendo que o *clown* não interpreta⁶, “ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo usamos o conceito de *clown* e não de palhaço.” (FERRACINI, 1998, p. 202). Depois, num texto mais recente, de 2006, ele escreve que *clown* se traduz como *palhaço* e as tentativas de diferenciá-los conceitualmente, hoje em dia, são infrutíferas.

Achei importante abrir essa discussão aqui para trazer um pouco das ideias das diferentes correntes na utilização desses termos. Me identifico mais com a afirmação de Ferracini, de que não vale a pena se focar em tentar diferenciar *clown* e *palhaço*, porque já ouvi os palhaços/*clowns* que contribuíram com essa pesquisa utilizando os dois termos com o mesmo significado, além de não conseguir encaixá-los em uma única categoria: palhaços de circo ou *clowns* de teatro. Essa separação está cada vez menos clara para mim nos trabalhos dos palhaços que venho acompanhando, vendo que todos passam por formações tanto

6 Segundo ele, “a *interpretação* está intimamente relacionada com o texto dramático. O *intérprete* funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de seu personagem são retirados a partir do texto e/ou em função deste.” (FERRACINI, 1998, p. 29-30).

teatrais quanto de picadeiro e muita experiência de apresentações de rua. Com isso só pretendo esclarecer a minha própria utilização dos termos ao longo desse texto. Ou seja, utilizarei os termos *clown* e *palhaço* sem diferenciá-los, referindo-me à mesma coisa. Ou melhor, à mesma pessoa.

3. Capítulo 1: Apresentando o objeto entre sujeitos e teorias



Os músicos do Circo Mané no Bar do Leleco. Foto: Vanessa Soares

Comecei a praticar tecido em 2003, com treze anos, quando ainda morava em Recife, minha cidade natal. Foi amor à primeira subida. Não queria mais voltar ao chão. Morei em Salvador, onde frequentei o Circo Picolino, e no Rio de Janeiro, onde continuei treinando assiduamente. Quando cheguei em Florianópolis, em 2009, tive que deixar esse amor de lado, algo que foi muito difícil no começo, mas que se amenizou quando conheci a dança Mandeng, em 2010, que preencheu meu coração nos anos seguintes.

Em 2011, assisti um Palco Aberto de circo na Praça Bento Silvério, na Lagoa da Conceição. O Palco Aberto é uma apresentação de variedades circenses, aberta à participação dos artistas que queiram mostrar sua técnica e “passar o chapéu” ao final dos números, arrecadando contribuições em dinheiro do público. No final, me aproximei dos artistas, conversei com alguns, dizendo que fazia tecido e gostaria de me aproximar dos “tecidistas” locais para trocar experiências e treinar juntos. Foi aí que eu conheci Leonardo Umpierrez, que pegou o meu telefone

e disse que me avisaria dos treinos que aconteciam na casa de um amigo. Léo nunca me ligou. Eu também não me esforcei muito para achar essas pessoas de novo. E mais dois anos se passaram depois disso, sem que eu voltasse a praticar tecido com frequência. Às vezes eu pendurava o meu em alguma árvore e brincava um pouco, mas ia desanimando ao sentir que meu corpo já não respondia aos movimentos tão bem quanto antes, já não tinha mais tanta força e havia esquecido vários truques por falta de prática. Depois de quatro anos sem treino, eu já não sentia que o tecido era como uma extensão do meu corpo, algo tão familiar que parecia natural se deslocar por ali, se enrolando e desenrolando sem nem pensar muito, conhecendo os nós, chegando com facilidade nas posturas. Eu perdi o contato. E o tecido agora era um estranho.

No carnaval de 2013, na mesma praça em que conheci Léo, eu estava com os amigos, dançando e me divertindo ao som do Maracatu Arrasta Ilha. No final surgiu uma figura suada carregando uma alfaia e me falando com sotaque uruguaio. “Oi. Você faz tecido? Quer participar do meu espetáculo, o Circo Mané?”. Foi assim mesmo. Acho que eu fiquei meio confusa e ele me explicou que era o Léo, que tinha falado comigo há dois anos atrás e lembrava que eu tinha dito que fazia tecido. (A memória dele sobre esse dia em que nos conhecemos pela primeira vez, como ele já contou várias vezes para várias pessoas, é de que eu tinha “cara de francesa”, cheguei com ar esnobe, dizendo que fazia tecido e olhando a todos com presunção. Ainda bem que as impressões mudam). Ele perguntou se eu já tinha assistido o Circo Mané e eu disse que sim, aí ele falou que era o palhaço, mas que também tocava maracatu, e que a tecidista estava indo embora da cidade, por isso ele precisava de outra. O cara chegou do nada, no meio do carnaval, sem nunca ter conversado comigo por mais de cinco minutos na vida e sem nunca ter me visto fazendo tecido e me chamou pra fazer parte do espetáculo que ele dirige. Achei muito estranho, bem suspeito, esquisitíssimo e sem sentido nenhum. Aí eu aceitei. Disse que sim, quase que imediatamente, bem ali, no meio do baque do maracatu, “tô dentro!”. Depois é que eu fui pensar.

E como eu pensei! Me senti irresponsável demais, insegura demais. Quatro anos sem prática. Nunca trabalhei com isso antes, sempre foi uma brincadeira, uma diversão. Que medo. Não tenho força. Não lembro mais. Não sei a música. Não tenho lugar pra ensaiar. Eu queria confiar em mim mesma como Léo confia em mim. Nunca ninguém me deu mais credibilidade nessa vida. Esse cara é louco. Mesmo depois de conversarmos melhor sobre a minha participação no espetáculo, ele continuava acreditando em mim. Viu a sequência que eu preparei, e que não deu muito certo, e continuou acreditando. “Tá ótima”, “não se mata”, “fica tranquila”. Esse cara só pode ser louco.

Léo não é louco, Léo é palhaço. Me dei conta disso depois. E como é palhaço! Seu palhaço, Leleco, transborda, se infiltra nas brechas da vida cotidiana de Léo, não se contenta com os limites da cena, da maquiagem, das roupas, da peruca e do nariz. Ter um diretor/palhaço no espetáculo não é fácil. Mas é divertido. Às vezes não é divertido também não. Às vezes é só difícil. Acho que eu, que costumo pensar demais, acabo me preocupando mais que os outros artistas do elenco.

O primeiro Circo Mané que eu fiz foi na Maratona Cultural de Florianópolis, em março de 2013, um mês depois do nosso encontro na pracinha. Léo me buscou em casa, pois me daria carona até o centro, onde nos apresentaríamos numa tenda no Largo da Alfândega, mas antes teríamos que buscar o Boi, elemento central do espetáculo, que ele tinha esquecido de pegar na Barra da Lagoa. É longe. E o trânsito estava impossível. Acho que eu estava mais preocupada que ele. “Você tem cara de palhaço”, ele disse pela primeira vez de muitas, e continua repetindo isso até hoje. Só depois de um tempo, eu percebi que talvez aquilo fosse um elogio, na visão dele.

O Circo Mané é um espetáculo que mescla circo, teatro e música. Quatro músicos meio atrapalhados entram em cena, cumprimentam o público e se sentam no Bar do Leleco para tomar uma cachacinha e tocar choro, servidos pelo garçom bêbado, Leleco. Entre uma música e outra, um deles resolve contar uma história que viveu quando pescava, numa noite de lua cheia, na praia do Pântano do Sul. Aí os músicos e Leleco ficam em segundo plano e a história se desenrola através dos personagens que entram em cena. O pescador que sonha em ter

uma família e que pesca uma bruxa por acidente. A bruxa estava sobrevoando o Pântano do Sul a procura de seu boi, onde ela guarda grande parte do seu poder, quando acabou a gasolina da sua vassoura e ela caiu no mar, ficando presa na tarrafa do pescador. Um acordo entre os dois dá origem ao desenrolar do enredo: ele, que conhece bem a ilha, a ajudará a encontrar o boi e, em troca, ela o dará uma família. A história segue permeada pelas apresentações de números de malabarismo, acrobacia e mágica dos personagens que eles encontram pelo caminho, e pelas brigas e enfrentamentos entre o pescador e a bruxa.

O pescador, representado por Márcio Momeso, faz um tipo bobalhão, inocente e é enganado frequentemente pela bruxa, ácida e escrachada, representada por Lidiane Mandarina. A concepção inicial dos textos e das atitudes cômicas dos músicos, da bruxa e do pescador são de Léo, mas os artistas foram modificando, adaptando e até criando coisas novas em cima dessas ideias, com a observação e o aval do diretor. Os personagens que fazem os números circenses não tem falas, sua participação é mais corporal. Falarei mais do espetáculo ao longo deste trabalho, destacando alguns detalhes.

Mas então, foi assim que voltei ao mundo do circo, mergulhando de cabeça, no papel de criatura marinha da praia da Joaquina. O tecido era o mar. Minha função era serpentear por suas ondas e levar para o pescador um recado guardado numa concha. Precisei ver o circo de uma forma mais profissional, não mais como *hobbie*, mas isso não foi difícil. Agora a responsabilidade e a preocupação são maiores, mas até quando estou trabalhando de forma muito intensa e cansativa, ainda consigo me sentir feliz. Léo me trouxe de volta para o circo e já foram surgindo outros trabalhos. Logo eu já comecei a fazer tecido em eventos, festas, shows; ajudar nas aulas de circo que Léo ministra com Cris, hoje sua ex-companheira, produtora do Circo Mané e também palhaça; e comecei a trabalhar com Sandro Spigolon em seu espetáculo Circo Mágico, apresentado semanalmente nas temporadas do Resort Costão do Santinho, dividindo os bastidores, e algumas poucas cenas, com Tito Mancilla e Isabella Spigolon – Palhaça Goiaba – com quem reaprendi a brincar. Voltei a treinar, conheci muita gente da área e o circo voltou a ter lugar na minha rotina. Tanto que ingressei

em um curso de formação em circo neste ano de 2017, na cidade de Rosário, na Argentina, onde viverei o circo intensamente pelos próximos três anos. Entre essas pessoas que conheci, algumas são as que aparecem nas histórias contadas aqui. Léo, Cris, Lidi, Boró (Márcio), Bella, Tito, Ana e Carlos são as que pude acompanhar mais de perto, em sua maioria, por trabalharmos juntos. Aqui apresento alguns fragmentos interessantes de nossas vivências e convivências.

3.1. A bruxa, o pescador e o garçom bêbado (Xicosa, Boró e Leleco) – Lidiane Mandarin, Márcio Momeso e Leonardo Umpierrez



O pescador – Márcio Momeso –, o garçom Leleco – Leonardo Umpierrez – e a bruxa – Lidiane Mandarin, no Circo Mané. Foto: Vanessa Soares

“Vocês querem ouvir uma história?”, pergunta com sotaque nativo⁷ o pandeirista do grupo de choro, dirigindo-se à plateia. Os

7 Nativo, no caso, se refere a Florianópolis e à conhecida ‘música’ do sotaque local. Todos os personagens do Circo Mané falam com esse sotaque, apesar de quase nenhum artista no elenco ser nativo.

músicos estão sentados no Bar do Leleco. Leleco, o garçom, soluça por trás do balcão, depois de alguns tragos clandestinos nas cachaças destinadas aos clientes. A plateia sempre responde num coro positivo, enquanto os outros músicos resmungam: “de novo essa história?”, “é tudo mentira, isso aí...”, “história de pescador!”. “Não é mentira não, aconteceu comigo de verdade!”, responde o pandeirista, “era uma noite de lua cheia e eu fui pescar lá pras bandas do ‘Pânto do Suli’⁸. Me lembro como se fosse hoje...”.

As luzes do palco tiram o foco do bar, que escurece, deixando os músicos e Leleco no presente. Agora estamos em outro tempo e a história não está mais somente sendo narrada, ela está acontecendo na cena. O pescador entra carregando sua tarrafa, diante de uma projeção no telão ao fundo, que mostra um rancho de pesca à beira mar. Uma lua cheia flutua no palco sobre a sua cabeça. “É pescador, arrasta a estiva na areia...”, ele cantarola, “eita que essa pesca vai dar boa, hoje!”, prepara a tarrafa, gira mais que o necessário, quase cai e a joga na direção da coxia. “Peraí! Peraí!” grita o violonista. Uma pausa na cena, voltamos para o presente, a luz do bar acende novamente e o pescador permanece imóvel na posição de puxar a tarrafa. “Esse aí...”, diz o violonista, “é você?”. “É, era pra ser, né...”, responde o pandeirista, “mas o orçamento tá curto...”. A plateia ri das diferenças físicas entre o pandeirista e o pescador, interpretados por Erik Djikstra e Márcio Momeso, o primeiro sendo alto, de cabelos cacheados e olhos azuis, e o segundo, baixinho, um pouco mais gordinho e careca. As luzes trocam o foco para o pescador e a história é retomada.

“Acho que peguei um peixe!”, diz o pescador, “o que é isso? O que é isso?”, ele puxa, puxa, e o ‘peixe’ resiste, gritando “ai! Ai! Me solta!”. Quando ele livra o ‘peixe’ da tarrafa, fica um pouco confuso com o que apareceu ali. “Não vês que não sou peixe?!”, grita o ‘peixe’ e o pescador começa a suspeitar do que ele realmente é, ficando assustado. “Ai, não diz, não diz!”, geme o pescador. “Olhe as minhas saias!”, diz o ‘peixe’. “Não diz, não diz!”, continua implorando o pescador. “Então, olhe as minhas botas!”, segue o peixe. “Não diz...”, o pescador nem olha mais.

8 Pântano do Sul

“Então olhe as minhas unhas! Não vêes que sou uma bruxa?”.
“Ah! Falei que era pra não dizer!”, chora o pescador, com medo.
Ele está inconformado com o próprio azar.

- Mas o que a senhora veio fazer justamente na minha tarrafinha?

- Eu estava aqui, sobrevoando as bandas do ‘suli’, à procura de meu boi, onde guardei parte do meu poder, quando, de repente, fiquei sem gasolina! Minha vassoura cambaleou pra lá, cambaleou pra cá, - a bruxa faz alguns movimentos com o quadril, para trás e para frente, e todos riem – e quando vi, estava presa nessa rede!

- Rede, não, tarrafinha!

A bruxa faz pouco caso da correção e tem uma ideia;

- Você, pescador, vai me ajudar a encontrar o meu boi! Quem melhor para conhecer essa ilha do que um pescador?

- Tás tôla, dona bruxa! Mofas com a pomba na balaia! Eu não vou ajudar a senhora porque eu sei que as bruxas só sabem enganar as pessoas.

- Não fale bobagens! Nós bruxas gozamos de boa reputação! E eu posso provar. - ela tira um papelzinho e lê que, de acordo com o artigo tal, a federação nacional das bruxas ganhou, por mais um ano, o título de boa reputação. Para comemorar esse título, ela pede que o garçom lhe traga uma dose de cachaça. É neste momento que Leleco entra, tremendo de medo, para servir a bruxa, instante captado por Vanessa Soares na foto que dá início a esta seção.

No final desse diálogo entre o pescador e a bruxa, ela o convence a ajudá-la em troca de uma mágica feita por ela, que lhe daria uma família. Ele ainda está com medo e desconfiado, mas a vontade de não ser mais sozinho é maior e ele encara a aventura. O espetáculo se desenvolve com as andanças dos dois pela ilha de Florianópolis, passando por lugares conhecidos, como a ponte Hercílio Luz, o Largo da Alfândega, a praia da Joaquina. Nesse trajeto, várias situações acontecem. O pescador se apaixona pela lua, representada por uma acrobata na lira, e fica todo bobo, sonhando acordado. A bruxa o encontra nessa situação e lhe dá um susto, caçoando dele. “Eu estava aqui sonhando com uma sereia e me aparece um bacalhau!”, ele solta, sem pensar, rendendo uma repreensão da bruxa, algo bem

frequente ao longo da história. Em vários momentos, ela bate nele, o xinga, o ameaça ou lança um olhar fulminante que o deixa com medo.

Em outro momento, eles encontram um malabarista se apresentando e passando o chapéu. O pescador lhe dá todo o dinheiro que tem, cinquenta reais, valorizando o trabalho do artista, que fica muito feliz e o agradece, apertando sua mão com veemência. Nesse momento a bruxa se aproveita da distração dos dois e rouba os cinquenta reais do chapéu. Quando o malabarista se vira para coletar a contribuição da bruxa, ela tira dois reais e mostra orgulhosamente à plateia, sentindo-se muito generosa, e coloca no chapéu do malabarista, que aperta a sua mão educadamente. A bruxa o faz beijar sua mão e hesita em liberá-lo, segurando insistentemente a mão do malabarista, que tenta se soltar. Ele finalmente consegue e sai de cena. A bruxa, com sua esperteza, também se aproveita da inocência do pescador em vários momentos do espetáculo. Ela o utiliza como transporte para os diferentes locais que eles visitam, transformando-o, hora num burro, hora num 'bugue', e montando nele.

É interessante reparar no contraste entre os corpos dos três palhaços em cena: a bruxa – magra, alta, com um espartilho preto cheio de elementos, penas, rendas, tule, bastante brilho, uma saia marrom brilhosa e uma cauda de renda e lantejoulas. Ela usa os cabelos emaranhados, cheios de spray fixador, num penteado que cresce para cima, e uma maquiagem forte, geralmente com sombra laranja ou marrom nos olhos, as sobrancelhas desenhadas em negro e uma boca bem delineada, dando um efeito de aumento, geralmente pintada de vermelho forte ou vinho. Ela mantém uma postura altiva, mas que às vezes perde em favor de uma piada, geralmente com sentido sexual ou alguma referência ao baixo ventre, quando ela projeta o quadril para frente, destacando esse movimento com as mãos posicionadas à frente dele. A bruxa costuma olhar o pescador “de cima” com ar de superioridade, levantando o queixo, e também costuma fazer caras de nojo, contraindo o nariz e a boca ou colocando a língua para fora. Suas caras de nojo contrastam com suas risadas, fortes, agudas e assustadoras, com a boca bem aberta.

O pescador – baixinho, meio gordinho, careca. Usa uma calça branca dobrada nas canelas, uma camisa branca de botão aberta sobre uma camiseta neutra e um chapéu de palha. Anda descalço, meio curvado, com os joelhos levemente flexionados e girados para fora. Ele se curva mais ainda diante das ameaças frequentes da bruxa. Costuma abrir muito os olhos, subir as sobrancelhas e abrir bastante a boca. Sua risada é quase sofrida de tão escancarada. É um grito transformado em riso. Ele mostra inocência e ingenuidade durante todo o espetáculo. É sempre ele quem “se dá mal”, quem apanha, quem se apaixona e fica bobo, vulnerável. Ele se dirige à bruxa como “dona bruxa”, marcando a diferença de status social entre eles.

Leleco é barrigudo, descabelado, usa nariz vermelho e maquiagem de palhaço – a dele são marcas brancas acima das sobrancelhas e da boca, delineadas com lápis preto, bochechas vermelhas e uma peruca descabelada. Seu figurino é uma camisa branca de botão e mangas compridas, calça preta, colete preto com brilhos, gravata borboleta, um avental preto e os sapatos de palhaço de bico grande e redondo. Esse figurino às vezes é alterado em função de alguma piada: em um momento ele entra com um tutu de bailarina rosa e, em outro, com avental, mas sem calça, o que só se vê quando ele vira de costas, mostrando uma calcinha fio-dental. Leleco anda cambaleando de bêbado e, quando para, oscila – dá pra ver que seu peso se desloca pra frente e pra trás pelos sapatos gigantes de palhaço, cujo bico desgruda do chão e volta. Ele tem uma risada bem característica, um “hehehehe”, que lembra o personagem do Pica-Pau dos desenhos animados, e sua cara muda pouco, às vezes nada, com seu riso, como se ele fosse um pouco indiferente a tudo, meio anestesiado, talvez pela cachaça.

Numa análise de tipos de palhaços, poderíamos dizer que o pescador corresponde às características do Augusto e a bruxa, às do Branco, formando a dupla clássica das entradas de palhaços dos circos tradicionais⁹. Bolognesi (2003) explica que,

9 Bolognesi (2003) explica que uma *entrada* circense é um *esquete* curto, que dura de 15 a 20 minutos, mas que pode se estender na improvisação do jogo com a plateia. A participação dos palhaços na história dos espetáculos circenses começou como “uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias”. (BOLOGNESI, 2003, p. 103). Segundo ele, as entradas, ou esquetes, preveem pelo menos um

na cena em dupla, é comum ter um palhaço principal e um secundário, chamado “crom” ou “escada”, termos utilizados na tradição da palhaçaria circense para denominar aquele que serve de apoio para o desenvolvimento das atitudes cômicas do outro. Os dois podem se revezar entre principal e secundário no decorrer da apresentação, com as mudanças de esquetes, mas geralmente tem um que desempenha um papel de autoridade sobre o outro, o que gera uma situação de conflito. É esse conflito que representa a tradição circense da dupla Clown Branco e Augusto.

Bolognesi (2003) acredita que a origem dessa dupla tenha vindo da consolidação do circo moderno enquanto proveniente dos espetáculos equestres da Europa do século XVIII. Ele explica que o Mestre da Pista era o domador e diretor dos números equestres, depois assumindo a função de mestre de cerimônias, o apresentador de hoje. Ele representa a lucidez na cena, oposto ao *clown*, sendo uma espécie de soberano do *clown*. O uniforme militar caracterizava sua indumentária. Esse contraponto do Mestre da Pista nas cenas com o *clown* provavelmente deu origem a dupla Augusto e Branco, segundo o autor.

Ele acredita que a origem do nome Clown Branco venha da famosa dupla Foottit e Chocolat. Foottit, um francês, criou um clown de cara enfarinhada, que seria o germe do Clown Branco e Chocolat era seu contraponto, um cubano, negro. Bolognesi (2003) conta que o Clown Branco geralmente é educado, elegante e tem fineza nos gestos. Já o termo *augusto* viria da palavra alemã *august*, utilizada no dialeto berlinense para designar a pessoa que está em uma situação ridícula. A característica do Augusto é o nariz vermelho, a vestimenta excêntrica, a estupidez espontânea, o modo desajeitado, rude e

conflito, que será explorado para que se possa extrair seu potencial cômico. A existência desse conflito depende de pelo menos dois atores desempenhando funções diferentes, geralmente, um na função de Clown Branco e outro na função de Augusto. Outro termo utilizado para as intervenções clownescas é *reprise*. Bolognesi acredita que esse nome tenha origem na característica de parodiar os outros artistas, função principal do palhaço no início do circo moderno, e sua utilização perdura até hoje, principalmente para designar as entradas que não usam a palavra. Mais um termo que pode aparecer por aqui é *rotina*, também para nomear essas entradas.

indelicado. Existem diversas versões da origem da denominação 'Augusto', como a que conta de um ex cavaleiro atrapalhado e bêbado que cai de cara no chão ao entrar em cena, ficando com o nariz inchado e vermelho e provocando gritos de *august* na plateia.

Alice Viveiros de Castro (2005) discorda dessa origem. A autora não acredita nessa lenda e acha que é menosprezo aos artistas reduzir sua genialidade criativa a um mero acaso, e que historiadores contam que a gíria *auguste* surgiu depois, por causa do personagem e não o contrário. Mas ela conta que, realmente, o Augusto usava roupas extremamente largas, cabelos bagunçados e o nariz vermelho como se tivesse bebido demais. Ela ressalta que podemos encontrar diferentes figurinos e máscaras de Augusto na História, além de personagens que estão entre o *clown* e o Augusto, e ainda muitos que não se encaixam em tipos predefinidos. Na dupla Foottit e Chocolat, ela vê o modelo da relação dominadora do Clown Branco sobre o Augusto.

A base da relação dos dois estava na absurda e arbitrária crueldade com que o *clown* [Branco] tratava o *augusto*. A relação Foottit x Chocolat é uma excelente base para o estudo do poder, da arrogância, da dominação e de outras tantas características humanas. (CASTRO, 2005, p. 73).

Bolognesi (2003) diz ainda que, com a Revolução Industrial, o cavalo perdeu seu prestígio para as máquinas, os camponeses se tornaram proletários, numa realidade de desemprego em massa, superpopulação, fome e guerras. O Augusto se tornou o representante estilístico da miséria, do tipo marginal, do fracasso simbolizado pelo tropeço ao entrar em cena, da ineficácia que leva ao riso por ser dramatizada numa época que supervaloriza a eficácia e a racionalidade.

No Augusto tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos. Essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade

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

Gilberto Icle (2010) vai ao encontro dessas definições dos tipos Branco e Augusto como representantes das relações de poder na sociedade contemporânea. Segundo ele, o Clown Branco é o elegante, intelectual, que por se achar muito esperto, acredita que tem o direito de dominar, e o Augusto, que é muito bobo, obedece ao Branco. Mas, apesar das diferenças, os dois continuam sendo ridículos, o Branco sendo ridículo em sua tentativa de dominar e não parecer estúpido, e o Augusto sendo ridículo em sua ingenuidade e falta de esperteza.

Bolognesi conclui, então, que os tipos cômicos no circo moderno (Augusto, Branco, Tony...), surgem como resultado de um processo de abstração da divisão social de classes, além dos elementos subjetivos que cada artista utiliza para compor sua personagem.

Assim, tem-se nas máscaras antagônicas dos palhaços duas das principais marcas da sociedade classista: uma divisão originária entre lugares distintos na hierarquia da cena, que advém de um processo de abstração da hierarquia social; uma distinção entre as diversas personalidades, quando os atributos psicológicos e subjetivos se mesclam aos tipos cômicos circenses, enfatizando que há um “sujeito” naquelas maquiagens e vestimentas. Desse modo, portanto, duas das principais características da sociedade burguesa são contempladas: a divisão de classes e a expressão da subjetividade. (2003, p. 105).

Essa relação entre Branco e Augusto, entre opressor e oprimido, geralmente leva a plateia a se identificar com o Augusto, o oprimido, ingênuo, e torcer por ele. E é verdade que muitas vezes é ele quem dá a volta por cima e termina “se dando bem”. O pescador é um exemplo: depois de sofrer todas as represálias da bruxa, acaba conseguindo se livrar dela com uma espécie de feitiço e termina a história feliz, com a família que ele queria.

Vários autores analisam esses casos como uma crítica social feita pelos palhaços. Paul Bouissac (2014) cita o exemplo de uma entrada de palhaços onde um deles, que faz o papel de chefe, manda o outro, no papel de empregado, montar um banco para que o primeiro possa se sentar, porém o empregado é muito confuso e desajeitado e não entende as ordens corretamente. O chefe, sem paciência de continuar explicando, vai demonstrando o que o empregado tem que fazer, mas este continua confuso e o chefe acaba fazendo o trabalho sozinho. O autor enxerga nessa sequência o questionamento do por quê algumas pessoas ordenam que outras façam um trabalho que elas mesmas podem fazer, trazendo a tona a questão da desigualdade social. Apesar disso, o oprimido, neste caso, reverte a situação através de sua resistência passiva, pois quem fez o trabalho, no fim, não foi ele, mas o patrão.

Bouissac (2014) fala do triângulo formado pelo mestre de cerimônia, o Clown Branco e o Augusto, representando a estrutura dramática que define um paradigma fundamental do circo: o homem sério que conecta um ator “hiperculturado” a um “subculturado”, ligado a um estado de natureza, uma inocência, um tipo pré-civilizado, infantil e não-sofisticado. Ele analisa outra *gag* em que o Clown Branco leva a melhor sobre o Augusto, mostrando domínio sobre o fogo ao manipular um fósforo com cera para que ele queime devagar, enquanto o Augusto se queima, o autor considera, neste caso, o significado do que seria um triunfo da civilização.

Bolognesi (2003) fala dessas situações de fechamento possíveis ao conflito Branco *versus* Augusto:

Por vezes, a partir de uma tomada de consciência o Augusto consegue a superação de seu anterior estágio e, com

isso, alcança certa vingança aos tapas recebidos e às humilhações sofridas. Mas em outras situações essa superação não ocorre e a reprimenda ao desajeitado tem seu curso normal, a partir de uma lógica das leis do cotidiano, como se esta devesse prevalecer sobre o palhaço desajustado. (2003, p.141).

E depois, ao descrever uma cena em que o palhaço é enganado pelo apresentador e seu *partner*, que se aproveitam de sua ingenuidade, ele conta que o apresentador o faz repetir, de várias formas diferentes (e que acabam sendo ridículas pela forma com que ele as interpreta), a ação de pedir o jornal que o *partner* está lendo, sempre recebendo um agressivo “não!” e alguns tapas do leitor. Depois de insistir muitas vezes na missão, o palhaço percebe que está sendo enganado e revida os tapas. Analisando esta esquete, Bolognesi conclui:

É como se a consciência do oprimido fosse se forjando à custa dos tapas e bofetões, uma metáfora, aliás, que pode ser perfeitamente estendida ao tipo de um modo geral. Nascido sob o signo do desajeitado, do desajustado social, do bobo, sem as atribuições racionais que dele se esperam, e que por isso mesmo é motivo de chacotas, o palhaço consegue a duros golpes abrir-se à realidade da cena. (...) Eis, então, que a metáfora da personagem ultrapassa os limites do circo para ir se alojar no escombros da injustiça social. A personagem, assim, revela sua origem e sua situação de classe, acompanhada, contudo, de uma superação brusca que propicia a vingança de todas as opressões sofridas. De coisa e objeto nas mãos de seus opressores, o personagem palhaço passa a sujeito da ação. (2003, p.126).

Ele também conta que há uma predominância do tipo Augusto nos circos brasileiros e que, muitas vezes, a função do Branco é desempenhada por um segundo Augusto, que serve de

escada. Leleco também representaria um tipo Augusto no Circo Mané, bobo, atrapalhado e bêbado, com os cabelos arrepiados e emaranhados, a cara vermelha e os sapatos gigantes. Há uma cena no espetáculo em que a bruxa tenta lançar um feitiço no pescador e atinge a Leleco por engano. Nesse momento a bruxa sai de cena e o pescador fica para averiguar o efeito do feitiço em Leleco. A sequência que se desenvolve se baseia na relação de dois Augustos, que se alternam na função de escada e palhaço principal. Leleco está desacordado após ser atingido pelo feitiço da bruxa. “Leleco! Leleco!”, tenta o pescador e nada do outro reagir. De repente Leleco se levanta sonâmbulo e começa a bater com um travesseiro (que por alguma razão, ele tinha na mão), nos músicos e nas pessoas da plateia. O pescador tenta controlá-lo para que ele não bata nas pessoas, mas com muito cuidado, pois o violonista lhe explicou que Leleco é “solâmbulo”, o que significa que “se acordar, morre”.

Quando o pescador consegue controlar o “solâmbulo”, levando-o de volta ao palco, tem umas ideias: começa a se divertir com o estado do outro. Percebe que, ao levantar seus braços e deixá-los abertos, paralelos ao piso, Leleco permanece nessa posição, como uma estátua moldável. O pescador se empolga, dobra os dedos do outro, deixando somente o indicador esticado, usa o dedo do amigo para limpar o próprio ouvido, acha muita graça da brincadeira sacana que está fazendo, completa colocando esse mesmo dedo na boca de Leleco e ri junto com a plateia. Neste momento, Leleco parece voltar à consciência, faz uma cara de nojo e olha o pescador indignado, mas o outro nem se dá conta, perdido na gargalhada.

O Circo Mané não é um espetáculo de variedades circenses, ele tem um enredo, uma história cujos dois personagens principais são interpretados por palhaços. Sendo assim, não predominam no espetáculo as entradas e esquetes clássicas de *clown*, mas sim a história em si, com roteiro próprio. No caso desta cena do pescador e de Leleco, eles apresentam um pedacinho adaptado de uma esquete clássica. Leleco passa a fingir seu estado sonâmbulo e o pescador continua a fazer experiências com ele, empurra uma de suas mãos para trás e Leleco, que estava ainda na posição de cruz, com os braços abertos, gira o corpo inteiro junto com o braço. O pescador olha

para o público e ri do movimento, até que é acertado atrás da cabeça pelo braço de Leleco, que gira de volta ao eixo, e cai de cara no chão. Levanta pronto para revidar, no que é alertado pelo violonista: não pode bater no sonâmbulo, que se acordar, morre. Já desconfiado dessa história de sonâmbulo, o pescador repete o movimento, girando o braço do amigo para trás. O braço volta, mas ele está preparado e se abaixa. O braço passa para frente e volta para trás outra vez, acertando-o na cara e fazendo-o cair de bunda no chão. Indignado, ele prova uma vez mais, empurra o braço de Leleco para trás, se abaixa uma, duas vezes, quando o braço passa para frente e para trás outra vez, mas é acertado na parte de trás da cabeça quando o braço volta para frente. Nessa hora Leleco já não consegue sustentar a farsa e cai na gargalhada. “Ah, Leleco! Eu te pego!”, grita o pescador e os dois saem correndo.

Tendo em vista que a relação entre o Clown Branco e o Augusto pode ilustrar algumas relações sociais (opressor e oprimido; elite e pobreza; patrão e empregado), reflito sobre a relação de dois Augustos que se alternam em subjugar o outro. Poderíamos analisar como uma reprodução de relações de opressão? Os dois se sentem intimidados pela bruxa, não ousariam fazer com ela o tipo de brincadeiras que fazem um com o outro. Ocorre uma mudança de status e postura desses dois palhaços quando a bruxa sai de cena, sai da relação. Eles relaxam. Eles se soltam. Eles brincam. Leleco não treme mais, como tremia quando foi servir uma dose de cachaça para a bruxa, quase derrubando a bandeja. O pescador se mostra não tão inocente e bonzinho. Os dois mostram uma esperteza e uma astúcia – apesar de atrapalhada –, que não mostravam antes. Mas, no fim, a esperteza do pescador é posta em questão mais uma vez, depois de levar três bofetadas na cabeça até se dar conta de que não era ele quem estava fazendo Leleco de bobo, mas o oposto.

Me lembrou um pouco do palhaço Zabobrim – Esio Magalhães – no espetáculo *WWW para Freedom*, onde ele representa um soldado em uma operação de guerra. A guerra na qual luta tem a justificativa de libertar um povo de um regime ditatorial. O soldado, sempre sob as instruções de seu comandante (que não aparece em cena, aparecendo somente na

voz de Zabobrim), luta pela “liberdade” desse povo reproduzindo as mesmas opressões que rechaça. Ele leva um tempo até se dar conta disso. Na guerra, passa fome, sente medo, se desespera ao se deparar com a morte de seu companheiro. Ao questionar as ordens de seu comandante, sempre é reprimido por este. Ele mesmo é oprimido e reproduz essa opressão, acreditando na ideia de liberdade que lhe vendem. Ele só começa a se libertar de fato quando percebe que o bobo é ele. Em vários espetáculos há uma espécie de tomada de consciência por parte do Augusto, de sua condição de idiota. Às vezes isso gera uma mudança em seu status em cena, outras vezes, não: ele continua sendo oprimido. No caso do pescador, ele se dá conta de que a bruxa não cumprirá sua parte do acordo que fez com ele, e consegue prendê-la em um feitiço, terminando o espetáculo triunfante, como tendo superado seu estado de ingenuidade. Porém, seu triunfo é posto em dúvida, quando a voz da bruxa é escutada em *off*, dando uma risada sinistra e gritando “eu voltarei!”. O palhaço se assusta outra vez e a dúvida permanece.

*

A relação entre a bruxa e o pescador é um pouco parecida com a da dupla, também representada por Lidiane e Márcio, Xicosa e Boró. Uma vez assisti os dois ‘contracenando’ em um Cabaret de circo, que é um espetáculo de variedades circenses. Xicosa e Boró faziam uma dupla de cantores, ou melhor, Xicosa era a cantora e Boró a acompanhava no violão. Só que Boró ia se empolgando e começava a cantar junto com Xicosa. Ele, super alegre, com o mesmo sorriso bobo do pescador. Ela, séria, com os lábios contraídos num bico e cara de brava. Quando Boró começava a cantar junto, ela parava e o fitava com um olhar mortal. Ele percebia e se controlava, com medo. A relação entre a bruxa e o pescador é parecida com a de Xicosa e Boró, porque eles são as mesmas pessoas, ou os mesmos palhaços. A bruxa é Xicosa representando uma bruxa, o pescador é Boró representando um pescador, assim como o garçom é Leleco representando um garçom. O que dizem, no mundo da palhaçaria, é que cada pessoa desenvolve, ou

descobre, um palhaço próprio, ou uma energia cômica específica e, mesmo que o personagem cômico mude, o palhaço será o mesmo. Há outras linhas de pensamento e outras teorias, mas essa é bem predominante¹⁰.

Lidiane estava me contando que Xicosa ‘nasceu’ como uma palhaça do tipo Branco. “Quando eu comecei na palhaçaria, eu descobri uma palhaça branca”, ela disse, “palhaça mais mandona, que é a escada pro Augusto. Mas sempre foi muito fácil pra mim porque eu sempre fui mandona na minha vida”, ela comentou entre risos. Com a pesquisa nas técnicas e na arte do palhaço, ela foi sentindo falta de outra energia em cena. Um dia, Pepe, o dono do Circo da Dona Bilica, que ajudava Lidiane, dirigindo-a, sugeriu que ela buscasse uma característica mais meiga em sua palhaça. “E eu não conseguia fazer nada, eu ia pra casa, voltava pro ensaio... e falei: não sei, deixa que no dia vai acontecer”, ela contou, “e realmente, eu cheguei no dia do espetáculo com uma ideia: meti um óculos de fundo de garrafa na cara, trabalhei com uma inocência infantil, e foi maravilhoso”. Essa palhaça com uma energia diferente da Branca, já era outra palhaça. “Ela é muito doce, a Cegueta”, Lidiane contou, “eu intitulei ela de Cegueta”.

E além da Cegueta, Lidiane ainda encontrou outras energias de palhaças, como ela conta: “Aí depois, veio o número da perigosa, que é a peluda”, “tem a diva, que é aquele número de cantoria com o Marcio, que é a branca”, “e aí tem quando eu apresento a Maga que eu sou meio andrógono”. Várias Xicosas bem distintas, então. “A Vandeca, me falou assim:”, (Vandeca é Vanderléia, também dona do Circo da Dona Bilica, e que também já dirigiu Lidiane), “eu às vezes acho que tu tem muitas personagens. Alguns palhaços acham que isso é errado, e outros acham que não, que você vai trabalhando com as máscaras, com as energias”, foi o que Vandeca disse pra ela. E Lidiane agora se vê misturando todas essas energias, construindo várias personalidades em sua palhaça, uma palhaça em construção. Ela diz: “de Cegueta eu vejo que sou mandona, eu vejo que eu sou infantil, eu vejo que eu sou louca, é tudo, uma mistura”. Ela

10 Também trarei essa questão mais adiante, ao falar de Lilica e Lola, na seção 3.3.

me falou um pouco mais dessa não adaptação a um tipo específico ou a uma personalidade muito clara e única:

“Eu aprendi fazendo, né. Então agora eu tô nessa construção de personalidade mesmo. Eu já na verdade já defini que eu quero ser essa energia da Cegueta, né. Eu me sinto muito bem fazendo isso. Mas, gosto também dessa coisa do Branco. A gente tem um espetáculo com mais dois, a Gabi e o Marcio, que eu sou branca, então eu tenho que assumir aquela loucura, mas, ao mesmo tempo eu dou os meus rompantes de loucura. E é encontrar o que liga os dois, essa essência que é muito pessoal, né”.

Pode ser que o trabalho de palhaço tenha modificado um pouco a sua personalidade, deixando-a menos “branca” e mais “augusta”, fazendo-a se soltar um pouco mais e se permitir ser idiota. Ela mesma conta que está ficando cada vez mais atrapalhada, coisa que para uma “virginiana metódica”, como ela diz, é uma sensação realmente nova, fruto do estudo da palhaçaria. Se o palhaço de cada um tem os traços da personalidade desse um, há de se considerar que as pessoas mudam, as personalidades se transformam, e com elas os palhaços também, não é mesmo? Outro dia vi até Marcio Libar, de quem falarei mais adiante, comentar no *Facebook* que os tempos mudaram e as piadas precisam mudar também, que a sociedade não aceita mais piadas machistas, racistas ou homofóbicas e os palhaços precisam respeitar isso. É isso. Entre tipos e classificações, as sociedades se transformam, as pessoas se transformam, os palhaços se transformam e os palhaços transformam as pessoas, quem sabe até as sociedades.

3.2. Pituca da Rosa e Chico Chan – Ana Paula Grigoli e Carlos Velazquez



Foto: Vanessa Soares

Pituca da Rosa – Ana Paula Grigoli – e Chico Chan – Carlos Velazquez – no espetáculo La Conquista. Foto: Vanessa Soares

Nem sonhava com essa pesquisa de mestrado quando vi a dupla Pituca da Rosa e Chico Chan¹¹ se apresentar pela primeira vez. Era uma noite de Cabaré¹² no Circo da Dona Bilica¹³, não lembro quando, talvez em 2013. Do pouco que consigo resgatar da memória, lembro que Dona Bilica – a personagem cômica de Vanderléia Will, que representa uma idosa nativa da ilha de Florianópolis – era a apresentadora do Cabaré. Houve uma apresentação de um duo de tecido (duas pessoas juntas em um tecido acrobático), do casal do Circoloko, que também apresentou um número de bambolês com luzes. Lembro também de um esquete da palhaça Flor, Gabriela Leite, que tentava cantar uma música e ser a estrela do show, mas o foco de luz insistia em mover-se para outras direções, fazendo com que ela

11 Ana Paula Grigoli e Carlos Velazquez

12 Show de variedades circenses

13 Lona fixa localizada no Morro das Pedras, sob a direção de Pepe Nuñez e Vanderléia Will

se desconcentrasse na tentativa de se reposicionar sob o foco. No fim, o foco a leva, ou expulsa, para fora da cena.

Quando Ana e Carlos entraram em cena, os reconheci, pois sabia que eram artistas residentes ali no Circo da Dona Bilica, espaço que havia sido inaugurado há pouco tempo, mas que eu já vinha frequentando esporadicamente. Pituca da Rosa e Chico Chan apresentaram um número de malabares em dupla, entre demonstrações de afeto, cumplicidade, desentendimentos, disputas, confusões e trapalhadas. Posso estar misturando a lembrança que tenho desse dia, com outras apresentações mais recentes que vi deste número, mas ele se desenvolvia mais ou menos assim: o casal de palhaços chegava carregando uma mala, Pituca da Rosa com um vestido de saia rodada e Chico Chan com um chapéu coco. Para mim ficaram muito marcadas as memórias das expressões, gestos e maneiras de movimentar-se de Pituca da Rosa, pois chega a ser prazeroso ver seus olhos se abrirem, as sobrancelhas finas se arquearem e a boca se transformar numa linha, muitas vezes com a projeção do maxilar inferior. Suas expressões em conjunto com o vestidinho rodado e os pés virados pra fora, como se estivessem numa primeira posição do balé clássico, ou marcando dez para as duas no relógio, dão a ela um ar engraçado, simpático e ingênuo. Ela tem um jeito mais sapeca do que bobalhão.

Nenhum dos dois tem um jeito bobalhão, na verdade. Eles não se atrapalham tanto quanto outros palhaços que fazem um tipo abestalhado e ingênuo. Eles brincam muito com a plateia, fazendo os voluntários parecerem mais bobos que eles. Carlos chega a ser ácido em seu humor. O que percebi ser bastante comum entre os palhaços argentinos, com os quais ele compartilha nacionalidade. Ele me contou da provocação inerente à função do palhaço e das várias formas de provocar: “Quando eu comecei, a provocação pra mim era mais a ironia, o sarcasmo, as coisas mais *dark*. Mas aí eu fui percebendo que a verdadeira provocação do palhaço é o afeto. Que pode vir através do sarcasmo, da ironia, mas o fim de tudo aquilo é o amor.” Todos os palhaços com quem já conversei falam do amor. É como se o amor fosse o desafio e objetivo máximo de seu ofício. Ser amado, fazer amar, através da provocação. Até as formas de humor ácido servem a esse propósito. Quase como

abrir uma ferida com o objetivo de curar. Vide, no próximo capítulo, o relato da oficina de Márcio Libar...

Carlos contou que conheceu a arte do palhaço através de Ana e que antes era malabarista (“Malabares, tu treina cinco anos pra fazer um truque de 5 segundos e que tu ainda pode errar na hora, não conquistando o público. É muito difícil. O palhaço pode fazer qualquer merda e todo mundo gostar” – pequena observação feita pelo próprio). Com a direção de Ana, ele começou a inserir comicidade nos números de malabares, mas no início tinha certa resistência a desenvolver seu palhaço, pois associava essa figura ao do animador de festas infantis. Um dia, ele viu Chacovachi, um conhecido palhaço argentino, e se sentiu contemplado por essa outra imagem do que pode ser um palhaço. Chico Chan começou a nascer de sua identificação com elementos de seu país de origem, a começar pelo nome: “*Chico* é menino. *Chan* escrito fica legal, escolhi pela gráfica. Mas na minha cidade *changuito* também é menino, puxei as referências do meu país, da minha cidade. Antes era finito meu nome, porque era magro e maconheiro”.

Ana era psicóloga e educadora social antes de começar a fazer aulas de circo. Era mais “dentro do sistema”, segundo ela, mas não conseguia se adaptar a esse estilo de vida e resolveu aceitar e se entregar para o estilo de vida de ser palhaça. “Aquilo começa a tomar conta de você”, ela diz, contando que começou a “viver do palhaço” e que esse trabalho alterou seus padrões de julgamento e sua moral. Ana segue o relato de sua experiência:

“Como professora minha aula tinha uma coisa meio caótica, porque eu buscava o espontâneo das crianças, que elas brincassem mesmo. Tinha uma coisa caótica dentro das coreografias. Aí eu comecei a ir como palhaça nas apresentações, pra ordenar esse caos. Esse convívio com a criançada da periferia é que gerou a Pituca, (...) que gosta de rap, tem um jeito de andar, de falar meio maninha”.

Carlos e Ana se conheceram no Brasil, numa convenção de circo, e um mês depois estavam grávidos de Tomaz, seu filho que hoje tem nove anos. Preciso colocar essa história nas palavras de Ana, porque eu não conseguiria contar tão bem:

“Conheci o Carlos na convenção de malabares e um mês depois eu tava grávida. Foi assim um tanto veloz. O Carlos era malabarista de sinal e dizia que não tinha pátria. Mas tem que ter RG, eu dizia, agora tu tem filho, tem que ter RG. Quando o Tomaz nasceu ele ficava cuidando dele enquanto eu ia trabalhar. Até que ele começou a trabalhar numa peixaria e eu saí do trabalho. Aí o circo ficou de lado por um tempo. Ele tava dando muito certo na peixaria, a gente comia peixe todo dia. Ele virou peixeiro, falava de peixe o dia inteiro. O Tomaz via o Carlos e falava “peixe! Peixe!”. Aí o chefe dele convidou pra assumir a gerência da filial em Porto Alegre. Aí essa brincadeira de peixe ficou séria. Eu falei: “tu não é artista, Carlos? Eu não aceito isso não. Vamo inventar alguma coisa. Vamo abrir uma companhia”. Aí pegamos esse nome “Dale Circo”, pra ser uma coisa português/espanhol, sei lá, uma coisa mais neutra. Aí eu falei: “eu sou a palhaça”, e ele: “eu não sou palhaço, sou malabarista”, eu: “então tá bom”. Aí nosso primeiro número foi aquele de malabarismo, que participamos dos palcos abertos, dos cabarés. A gente era bem inexperiente. Como profissão, a gente não fazia ideia do que tava fazendo. Só depois de um tempo que eu fui pensar: pra viver de palhaça, acho que preciso fazer uma coisa legal, as pessoas precisam gostar de mim. Era aquele momento de ‘ou é agora, ou é agora’. Era nosso sonho e a gente foi assim mesmo. O Carlos começou a fazer o palhaço, o Finito, que ele odiava, com nariz e tudo. Aí quando ele foi fazer oficina com os argentinos ele voltou transfigurado, loucasso, agressivo, ácido, outra energia, bem argentina, forte, transgressor. Eles falam muito de uma visão política. O Carlos trouxe essa visão da argentina que também me influenciou e me influencia muito, passou a me transformar também. Tem coisas que ele fala pro público que eu não conseguiria, mas que funciona”.

E foi assim que começou a dupla Pituca da Rosa e Chico Chan, o Dale Circo. Esse número de malabarismo de que fala Ana foi o que assisti no Circo da Dona Bilica. No espetáculo que apresentam atualmente, que se chama La Conquista, incluem também esse número entre vários outros. Vi La Conquista algumas vezes, sempre em alguma praça de Florianópolis.

Nesse espetáculo, Carlos e Ana fazem algumas entradas juntos e outras individuais. As esquetes que compõem a obra são relativamente independentes entre si, o que possibilita que elas sejam apresentadas sozinhas em diferentes contextos, como quando só um dos dois está trabalhando.

Só para esclarecer: ir trabalhar como artista de circo pode significar montar um cenário simples numa praça, fazer um show e passar o chapéu para arrecadar dinheiro do público que parou para assistir; fazer números curtos nos sinais vermelhos e passar o chapéu para recolher dinheiro entre os motoristas que esperavam no sinal; ser contratado para trabalhar em eventos de diversos tipos e receber cachê; montar, ensaiar, apresentar um espetáculo e receber cachê ou porcentagem da bilheteria, ou, mais uma vez, passar o chapéu; idealizar, organizar, escrever, aprovar e realizar um projeto com apoio de entidades públicas ou privadas; entre outras muitas formas de viver da profissão “artista circense”.

Uma vez assisti La Conquista na praça Bento Silvério, na Lagoa da Conceição. O cenário é uma cortina vermelha erguida num canto da praça. No piso, à frente da cortina, um grande círculo de lona, também vermelho, serve como picadeiro de rua em forma de tapete e delimita o espaço do palco, para que o público se acomode em volta. No meio do cenário, um baú de plástico preto com rodinhas, de onde saem os vários elementos utilizados nas entradas, mas que também serve como banco em alguns momentos. Pituca da Rosa e Chico Chan começam cumprimentando o público e posando para supostas fotos com caras e bocas bastante exageradas. Pituca usa um sobretudo rosa, meias calças brancas e grandes sapatos de palhaço nas cores preta e branca, de bicos compridos e meio quadrados. Ela tem os cabelos presos, de forma bem apertada, para cima, numa espécie de coque emaranhado com várias mechas soltas. Chico Chan usa um terno preto, mas em vez de usar calças, usa uma bermuda que deixa de fora suas pernas e as meias brancas que sobem pelas canelas saindo de dentro de sapatos sociais de couro. Ele também usa um chapéu coco, uma gravata e uma flor no bolso do paletó, todos vermelhos. Nenhum dos dois usa nariz. Mas usam maquiagem, uma base branca sutil e olhos marcados com preto. Ana delinea os olhos com uma linha fina e longa, que

ultrapassa os cantos dos olhos em direção à lateral do rosto, e pinta os lábios de preto, o que os faz parecerem ainda mais finos e esticados para os lados. Ela também traça uma linha preta nas sobrancelhas finas e arqueadas.

Eles apresentam um ao outro para a plateia. Quando Pituca apresenta Chico, “com vocês, ao meu lado esquerdo, ele, um homem sonhador, honesto, puro... puro osso...”, ele agradece tirando o chapéu, ato que revela sua vasta cabeleira, bastante desgrenhada, volumosa e esvoaçante, antes contida no chapéu. Esse cabelo é preparado cuidadosamente antes do show, sendo penteado para o “lado contrário”, das pontas para a raiz. “Uau! Quê que é isso?”, grita Pituca, com sua voz aguda, que mescla o sotaque paulista, daqueles caricatos anasalados, a alguns trejeitos infantis, trocando alguns fonemas. Neste caso ela falou um “isso” quase como “ixo”. Ela tira um pente enorme da roupa, sobe no baú de plástico e começa a tentar pentear o cabelo de Chico. “Habitante! Habitante!”, ela grita, e tira um rato dos cabelos dele.

Eles ficam com calor e resolvem tirar os casacos, fazendo toda uma cena, com direito a música, dancinha sensual e brincadeiras com a plateia. Chico aponta para alguém e mostra que seus olhos “cresceram” pra cima dele, levando as mãos aos olhos e puxando-as como se os segurassem. Pituca faz uma dancinha que parece uma mistura de Michael Jackson com uma minhoca e se atrapalha muito para conseguir tirar os braços das mangas do casaco. Quando ela finalmente consegue, o joga na cara de Chico, que usa alguém da plateia como cabide, fazendo a pessoa segurar os casacos durante todo o show. A música muda e Pituca começa a dançar movendo a cabeça para os lados, os ombros pra cima e pra baixo e os pés num movimento de abrir e fechar pontas e calcanhares de forma alternada, o que proporciona um deslocamento lateral. O coque emaranhado balança no topo de sua cabeça. Ela agora mostra, sem o sobretudo, uma saia branca curta, esvoaçante e rodada, com vários forros, e uma blusa vermelha de botões com uma gola cheia de babados.

Chico neste momento está pegando claves no baú e se vê que usa uma camisa social branca sem mangas e suspensórios pretos. Ele voltou a colocar o chapéu. Começa o número de

malabares. No início com três claves. Ele faz alguns truques e depois Pituca lhe “rouba” as claves, sem parar de jogá-las. Eles brincam com o roubo de claves, acrescentando nele o roubo do chapéu. Os dois com cara de concentração, ou desespero, ou esforço, não sei dizer, mas têm as sobrancelhas franzidas e vez ou outra franzem os lábios também. Eles estão no jogo, disputando as claves e o chapéu. Até que Pituca coloca o chapéu na cara de Chico, derrubando as claves e caindo na gargalhada. O jogo que parecia sério se transforma em brincadeira boba. Pituca vai passando mais claves para Chico. Ele joga quatro e cinco claves. Em um momento mostra as claves com os braços erguidos, cheira a própria axila e baixa os braços depressa com cara de nojo.

Pituca rouba o chapéu de Chico mais uma vez e ele tenta recuperá-lo, correndo atrás dela com as pontas de duas claves na cabeça, como se fosse um touro, Pituca balança a saia e diz “olé!”, sorrindo para o público. Chico resolve tirá-la para dançar e, num passo que a joga para trás, o chapéu cai no chão e ele consegue pegá-lo. Com seis claves, eles começam a fazer passe de claves, jogando-as um para o outro. Pituca sobe nos ombros de Chico e eles fazem malabares com “segunda altura”. Nesse momento ela rouba o chapéu outra vez. Pituca se desequilibra na descida e se agarra nos dentes de Chico, que grita de boca aberta, depois cai sentada em seus ombros com a saia cobrindo a cara dele, que corre sem enxergar.

Depois desse numero, Chico dá uma rosa para Pituca, que se empolga, tira a saia, coloca na cabeça como um véu e resolve casar com ele. Musica de casório, eles caminham como se estivessem indo em direção ao altar e Pituca começa a chorar. Chico não se altera, pois pensa que ela está emocionada, até que ela mostra que ele está pisando no pé dela. Recém-casados, Chico traz um preservativo masculino, sugerindo algo, mas no fim ele enfia o preservativo na cabeça e o enche de ar com o nariz até explodir na sua cara.

Passada esta maravilhosa cena, Pituca some por traz das cortinas vermelhas e Chico pede a ajuda de uma criança voluntaria para o seu próximo número. Uma criança forte, valente e rápida. Nesse dia o voluntario foi um menino gordinho e risonho de uns seis anos. Chico lhe mandou ficar ao lado da

“estrela” enquanto ele explicava o que ia acontecer. O menino ficou onde Chico indicou com a mão, ao seu lado, e permaneceu aí quando Chico se deslocou para frente. “Do lado da estrela!”, disse Chico, apontando outra vez um ponto ao seu lado para que o menino se aproximasse. Isso se repetiu algumas vezes, Chico se deslocava e o menino permanecia no lugar indicado por ele, que lhe instruíra novamente sobre o tal “lado da estrela” e lhe indicava um novo lugar. “A estrela sou eu. Por favor, fique aqui ao meu lado”, disse por fim Chico ao menino desorientado, que ria.

Então, ele trouxe um monociclo¹⁴ de trás das cortinas e pediu para o menino segurá-lo com as duas mãos em cima do assento. O menino obedeceu e o monociclo saiu rodando. “Segura firme!”, Chico dizia, enquanto pegava suas claves no baú e o menino se virava pra manter o monociclo em pé. Depois Chico pediu que o menino lhe ajudasse a subir no monociclo, o que fez quase derrubando o coitado, mostrando bastante desequilíbrio. Ainda sem soltar o menino, lhe instruiu que lhe passasse as claves para que ele pudesse fazer malabares em cima do monociclo, prova de grande destreza. Mas primeiro ele precisava soltar o menino, para que ele pudesse ir buscar as claves. No momento em que ele se solta, começa a andar desgovernado com o monociclo, avançando na plateia e dando voltas sem parar, no que o menino corre atrás dele com as claves na mão tentando entregá-las. Isso dura um tempo, Chico dando voltas em cima do monociclo, gritando para o menino que lhe entregue as claves, o menino correndo atrás dele sem conseguir alcançá-lo, ou, quando dava a volta para o outro lado e o encontrava de frente, Chico, quase atropelando-o, gritava “sai da frente, menino!”.

Em outro momento, Chico sai de cena e dá lugar a Pituca, que entra com um quimono amarelo, um leque e um penteado de gueixa. O leque tapa seu rosto, até que ela o fecha rápido, gritando “Rá!”. E se vê que ela não era uma gueixa, mas sim, uma ninja. “Sushi! Sashimi! Honda! Yamaha!”, grita enquanto faz uma demonstração de golpes com as pernas e os braços,

14 Um monociclo é um equipamento de circo que é como uma bicicleta de uma roda só e sem guidom, só o assento, a roda e os pedais.

“Aikido...”, diz no final dessa sequência, curvando-se e apoiando uma mão nas costas. “Arroz!”, cumprimenta o público da esquerda curvando-se para frente com as mãos juntas no peito, “Arroz!”, cumprimenta o público do outro lado, “Arroz!”, o público da frente. Depois dessa apresentação, ela tira facões do baú, mostra ao público com um olhar de perigo e, antes de fazer algo realmente perigoso com eles, os utiliza para dar uma raspadinha nos pelos do suvaco, uma raspadinha nos pelos da perna e, agora sim, música DJ! Toca a parte instrumental daquela música *Pump it*, do *Black Eyed Peas*. Ela faz malabares com os facões. “Tcharan!”, faz uma pose no final, com as pernas e braços abertos. Suas pernas vão escorregando e ela faz uma cara de dor e desespero quando vê que fez um *espacate*¹⁵, sem querer. Se levanta meio descadeirada, se puxa para cima pelo quimono e consegue recuperar a postura.

“Agora, sim! Eu, Pituca da Rosa, a ninja, estou preparada para fazer meu grande desafio! E este desafio está entre vocês...”, aponta para o público. Soa a música de suspense enquanto ela passeia entre o público para escolher um “voluntário”. “Oi, desafio!”, escolhe um homem bem grande. “Eu ninja, você ninjo!”, diz pra ele, o leva para o centro do círculo de lona e o veste com um quimono e uma faixa na cabeça. “Faça tudo o que eu fizer!”, começa a fazer uma sequência de movimentos, parte do treinamento do ninjo, que incluem girar os braços em direções contrárias, dar gritinhos agudos, abrir as pernas como se fosse fazer um *espacate*, girar os dedos ao lado das orelhas. O voluntário tenta imitar os movimentos, bastante envergonhado

E agora ele está preparado para a próxima parte do treinamento, o duelo. Pituca saca sua espada imaginária das costas, no que ele a copia, e começam a travar uma batalha. “Não é dancinha!”, ela vai gritando, enquanto luta, “vem, vem pra cima!”, “parece que tá varrendo o chão!”. “Vai, me mata”, ela instrui. Ele a “mata” e ela também o “mata”, os dois ficam deitados no chão. “Ressucitei!”, grita Pituca, “você não, fica aí!”,

15 *Espacate* é o nome que se dá na ginástica olímpica quando se faz uma abertura de pernas formando um ângulo de 180°. Também se diz “abrir escala” e, no balé clássico, é chamado de *grand écart*.

aponta o dedo para o “voluntário”, que fazia menção de levantar-se também. “Oh! O que vejo aqui?”, ela coloca o dorso da mão na testa, com cara de espanto, depois de apontar para o voluntário, deitado no chão. “finalmente, encontrei meu grande desafio!”. Seu desafio é passar por cima dele fazendo parada de mãos¹⁶. Soa uma música animada, ela cumprimenta: “arroz!”, e faz a parada de mãos, começa a passar por cima do voluntário a partir da cabeça e, quando chega na barriga, cai. “Encontrei uma montanha! Preciso de outra chance!”, diz, e começa de novo. Depois de completar o desafio e agradecer a presença do ajudante, ela tem uma última parte do treinamento para ele, o coloca numa posição de pé, com as pernas ligeiramente dobradas e a coluna inclinada para frente, os braços dobrados para frente como se estivesse segurando uma bandeja. Deixando-o assim, toma distância, corre e pula no seu colo.

*

Relembrando a apresentação de Pituca e Chico Chan, comecei a refletir sobre um aspecto do palhaço: parece que ele sempre precisa da relação com o outro para desenvolver suas palhaçadas. Mesmo quando um palhaço atua sozinho, ele interage com o público, chama ajudantes, invoca personagens e vozes para a cena. Pituca e Chico, quando não estão juntos na cena, sempre chamam ajudantes. Chacovachi (2016), diz que o palhaço é comunicação. Ele pode usar todos os canais de comunicação humana para manter essa relação com o público a todo o momento, segundo o autor, sendo eles: a palavra, o gesto, o movimento, o som, a ação e o ruído.

Ferracini (2014) diz que, no momento em que o palhaço entra em cena, ele cria uma relação com o público. A essa relação ele chama *zona de jogo* ou *zona de turbulência*.

Essa relação turbulenta, geneticamente dinâmica, gera uma bolha lírico-poética altamente complexa, que se movimenta *em continuum* e se torna independente do

16 *Parada de mãos*, conhecida na capoeira como *plantar bananeira*, é o exercício acrobático de sustentar o corpo sobre as mãos na posição vertical, com a cabeça para baixo e os pés para cima.

espaço-tempo cotidiano, atualizando, poderíamos dizer, um espaço-tempo poético. (p. 65).

Esse fenômeno, ele diz, acontece não somente na performance do palhaço, mas, no caso desta, há especificidades. A zona de turbulência do palhaço contém uma dupla seta com um mesmo vetor, uma ponta apontada para o público e outra para o *clown*, indicando a afetação direcionada por e para ambas as partes. A zona de turbulência, nos espetáculos de palhaço, é o

que determina suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço, com os objetos a seu redor, com os outros palhaços, com seu figurino e principalmente com o público. Claro que há uma codificação de macro ações durante todo o espetáculo, mas elas mesmas podem ser alteradas e modificadas pelas longas setas da zona de turbulência. Assim, dentro do estado de palhaço podemos mesmo criar novas ações e alterar as que já existem, pois as setas do “ser afetado” alcançam, inclusive, o nível das macro-ações. (FERRACINI, 2014, p. 68).

Chacovachi (2016) diz também que “o público voluntário é um dos materiais fundamentais de todo espetáculo de rua” (p.62). Isso porque, para criar as situações que provocarão o riso, o palhaço de rua conta com material limitado: aquilo que cabe na sua mala e aquilo que ele encontra na rua. O público é parte importante desse material encontrado na rua. Ele fala da importância de criar uma expectativa nas pessoas sobre a possibilidade de ser escolhida para o número participativo. Dizer que precisa de um voluntário já gera uma inquietude nelas. Essa pessoa, que geralmente não está acostumada com esse tipo de exposição, será bem ou mal tratada pelas risadas. É uma situação muito particular e pode ser dramática, segundo o autor.

Claudia Souza (2011) diz que, na apresentação de palhaços, a participação ativa da plateia é fundamental e que o elemento contemplação estética se desfaz. Então, segundo ela,

todas as pessoas do público estariam participando e interagindo com o palhaço, pela atmosfera de jogo que ele provoca na relação com o público. Ela diz que todas as entradas, reprises e esquetes começam com uma provocação ao público, um convite ao jogo. Mas será que todas as pessoas participam mesmo? Acho que a plateia não é uma massa homogênea, uns jogam, outros contemplam. E, no caso do “voluntário” que entra na roda/palco, assumindo um destaque do resto do público, a situação é diferente. Ele não está mais protegido pelo pertencimento a um grupo/plateia, que, por mais que esteja participando, está unida pelo riso que é direcionado ao palhaço. No jogo do palhaço, existiria o time plateia e o time palhaço¹⁷. Em um número participativo que chama um ajudante da plateia para a cena, as pessoas passam a rir, não somente do palhaço, elas riem muito mais dele, do ajudante. O que representa, então, esse corpo não treinado para o riso, mas que o provoca sem intenção?

Chacovachi (2016) reconhece que, para algumas pessoas, essa experiência de exposição ao riso do outro pode ser dramática. Acredito que isso aconteça pelo fato de não estarem acostumadas, como o palhaço, a serem ridicularizadas, ou por não estarem protegidas, como o palhaço, por trás de um nariz, uma maquiagem, uma roupa, uma preparação para aquela situação. Já Souza (2011) tem a visão de que o público não tem receio de entrar no jogo do palhaço, se sente seguro porque já conhece o personagem e as regras, sabe o que esperar. Diz também que, embora no imaginário o palhaço tenha total liberdade para subverter as regras, ele não perde o espírito festivo, onde prevalece a comunhão, a ausência de hierarquias o riso coletivo alegre que não manipula nem constrange. Não existiria, nesse espírito de festa, o riso do escárnio¹⁸.

Para mim, essa é uma visão um pouco romântica. Eu vejo dessa forma, nunca se sabe o que esperar de um palhaço, porque ele é capaz de tudo, na sua brincadeira de transgredir regras e padrões sociais. E, talvez por isso, conheço muita gente que morre de medo de o palhaço até olhar pra elas durante o

17 Como veremos mais adiante, quando tratarmos das técnicas, na seção 4.3.

18 Vamos falar um pouco sobre isso na seção 5.2, sobre a ética do riso.

espetáculo. Eu mesma me incluo nessa estatística, só sento da terceira fileira pra trás. Talvez esteja fazendo a pesquisa errada, já sei, mas, o palhaço não é só essa coisa linda que todo mundo ama, não é mesmo? Muita gente tem horror a palhaço. Ou por medo mesmo, da imagem de filme de terror – desses com palhaços assassinos –, ou por trauma de infância – de se deparar com aquela figura grotesca, colorida e exagerada em alguma festinha e se assustar muito –, ou por medo de se expor, medo do ridículo, medo de sair da zona de conforto, ou por não achar nenhuma graça, por se irritar com as bobagens do palhaço, não sei. Na verdade, na minha impressão, diria que são poucos os espectadores que realmente entram no jogo numa plateia de um espetáculo de palhaço. O palhaço tem que ser muito sagaz pra fazer todo mundo participar

Mas, enfim, a experiência de participar assim, no centro da roda, vai ser diferente para cada pessoa. Para alguns pode ser um pouco traumática, por ver toda aquela gente rindo de seus aspectos ridículos. Para alguns pode ser libertadora, pelas mesmas razões anteriores. É possível também que alguns nem se deem conta de que são o foco da cena e, assim, o foco do ridículo, e acreditem que as pessoas seguem rindo é do palhaço mesmo. A verdade é que os números participativos funcionam muito bem na estratégia de fazer rir. A relação do corpo ridículo do palhaço – que preparou toda aquela cena, aquela roupa, aquela maquiagem e todo o seu material para mostrar-se de fato ridículo –, com o corpo do voluntário – que não fez nenhuma dessas preparações, mas, sem querer, transformou-se em ridículo, ao ser evidenciado na cena e nessa relação –, provoca uma combinação hilária. “A gente gosta muito de trabalhar com voluntários, porque a gente aprende muito com essa relação”, diz Ana, “No início era uma escolha muito ligada à linguagem da rua, trazer as pessoas pra dentro. Depois passou a ser um aprendizado pra gente”. A intenção, ela diz, é de fazer a pessoa se libertar, mesmo. De deixá-la sentir um pouco o quanto pode ser bom ser o palhaço. Em suas palavras:

‘Trabalhar com o público, com voluntários do público, como a gente faz muito, traz experiências novas. O voluntário traz um estado de espontaneidade, do desconhecido. Você não sabe o

que vai acontecer. Você tem que fazer o voluntário virar o palhaço, não de um jeito pejorativo, mas de ele ter um momento de libertação total, de vivenciar o aqui e o agora. Ele vira seu companheiro de cena, seu parceiro. Você vai se transformar num palhaço e isso vai ser muito bom. Você não vai se envergonhar das pessoas rirem de você, do seu corpo. Você vai se libertar, pensar: “foda-se o que tão pensando de mim”.

3.3. Lilica e Lola – Cristina Villar



Lola – Cris Villar – no espetáculo Deusas do Riso. Foto: Chris Mayer

Lilica e Lola são duas palhaças diferentes, mas as duas são a expressão de um mesmo corpo, o de Cris Villar. O processo de Cris é um pouco parecido com o de Lidiane, que manifesta energias distintas em sua palhaça, batizando-a de diferentes formas de acordo com a energia que sente nela. Mas no caso de Lidiane, entendi que todas são a Xicosa, que “originalmente” era uma palhaça branca, “séria” e mandona. Xicosa como Diva, por exemplo, mantém essas características,

já como Cegueta, ela seria mais boba, mais doce, mas não deixa de ser mandona, é uma Xicosa mais louquinha, como ela diz.

No caso de Cris, Lilica e Lola são completamente diferentes. Lilica surgiu para acompanhar Leleco – Cris e Léo foram casados por muitos anos – e é uma palhaça infantil. “Eu tentava descobrir se ela faz parte de mim, mas tem alguma coisa que não acredito nela. Tá em trabalho ainda”, conta Cris, e segue:

“Há uns quatro anos, descobri uma linha de trabalho que pra mim encaixa perfeito, que é a Lola, um número de burlesque cômico. Então a Lola tem mais a ver comigo, com a Cris. É uma forma de eu demonstrar uma relação com o meu corpo, de demonstrar uma beleza, uma sensualidade, um engraçado e um cômico que tá presente no meu corpo e na minha personalidade. Então me identifico mais com ela do que com a Lilica, que é mais infantil. E eu não sou infantil, então acabo puxando mais o lado autoritário com a Lilica, faço o Clown Branco, brigo com o Leleco, mando ele fazer isso ou aquilo. E a Lola é completamente diferente, elas não se conhecem”.

Lilica usa um vestidinho vermelho com uma gola estilo marinheiro, meias calças listradas em preto e branco, uma bota vermelha de bico bem redondo e um chapéu num modelo tipo anos 20, com uma florzinha na lateral. Ela usa nariz e maquiagem de palhaço – uma base branca ao redor dos olhos, bochechas vermelhas e lápis preto nas sobrancelhas fazendo uma linha fina que sobe nas laterais. Já Lola usa uma meia-calça arrastão e saltos altos pretos, um sobretudo de cor vinho, que ela tira, revelando um collant com espartilho preto e um coletinho dourado. Seu cabelo louro platinado é cuidadosamente armado em ondas e cachos. Ela usa um colar e brincos dourados, delineador forte nos olhos, cílios postiços e batom vermelho, assim como as unhas. “A Lilica foi criada mais crua, de forma mais instintiva e tem um jeito mais simples, como o jeito das crianças, mais espalhafatoso.”, comenta Cris, “A Lola foi numa fase mais evolutiva, depois de varias oficinas, inclusive de burlesque, que me deu a base de andar, de parar, de sentar, um jeito mais delicado, mais fino”. O burlesque de que ela fala é um

estilo performático que tem influência da estética, danças, vestimentas, músicas e demais elementos dos *cabarets vaudeville* e traz uma espécie de erotismo *retrô*, muitas vezes, grotesco e satírico.

Lola, em seu número, entra em cena como uma mulher fina e sensual e, aos poucos, vai mostrando outro lado de sua personalidade: sua obsessão por comida, que vai lhe fazendo perder o controle e a classe. Cris fala sobre a descoberta e o desenvolvimento dessa palhaça:

“No começo ela tava sempre na linha, numa visão do corpo também. Eu consegui deixar ela mais sexy com um espartilho, mais acinturada, mais poderosa, mas também tirar o espartilho e deixar a barriga descer, a postura cair, a coluna não ficar tão ereta, deixar descansar. Porque é a leitura da minha realidade e da maioria das mulheres, que tem que andar todas lindas e maravilhosas, mas na hora H elas querem também se soltar, tirar a roupa que aperta, tirar o salto, comer uma barra de chocolate e sentir prazer. No começo, era difícil ela se sujar e perder o decoro. Depois comecei a trabalhar essa desconstrução. “Ai, vou comer um moranguinho”, “vou me lambuzar com chocolate”. Ela ainda tá muito nessas coisas mais sexy, banana, chocolate, pirulito. Eu quero chegar a comer uma coxinha, uma marmita, uma coxa de frango no palco. Uma coisa um pouco mais over, assim. Desconstruir”.

Todos somos palhaços, diz Chacovachi, só que alguns vivem disso. Essa pressuposição tem a ver com a ideia de que todos temos o ridículo em nossos corpos, todos temos uma personalidade que vamos moldando e controlando para que ela se encaixe nos padrões sociais, mas sabemos que parte da nossa individualidade às vezes não corresponde a esses padrões, porque eles tentam se afastar de algumas características que, poderíamos dizer, são intrínsecas à humanidade. Assim surgem os tabus, os assuntos da vida privada que não são levados a público, as deformidades dos corpos que buscam um ideal de perfeição inexistente. Por isso, o palhaço não é um personagem criado à distancia do corpo da pessoa que o viabiliza. O palhaço é a própria pessoa, com as

características que ela geralmente tenta, ou tentava antes de ser palhaça, esconder no cotidiano. O palhaço usa essas características, as leva para a cena e as exagera. Dessa forma cada palhaço será único na individualidade da pessoa que ele expressa, como diz Bolognesi, sobre a construção da personagem palhaço ser a síntese entre a herança de um tipo cômico geral e as características corporais e subjetividades do ator:

Os cômicos de circo constroem suas personagens tendo em vista certo perfil psicológico e físico, com apoio da subjetividade e das características corporais do ator. A máscara/maquiagem acompanha e contempla essas duas fontes: características oriundas da tradição dos *clowns* e as potencialidades individuais do artista. (...) Assim, apesar de basear-se em um tipo, a máscara do palhaço é individual e carrega as características que o artista imprime à personagem. Pode-se dizer que o palhaço é, a um só tempo, único e universal. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária. Ela se exerce em outro registro, exatamente o do corpo. (2003, p. 179).

Então, no caso de Cris, que tem duas palhaças – e duas palhaças completamente diferentes –, como se daria esse processo de trazer a própria subjetividade para a construção do palhaço? Não se pode dizer, como no caso de Lidi, que interpreta a bruxa, mas ainda tem a energia de Xicosa, que Lola é Lilica interpretando um personagem. Lola e Lilica não têm a mesma energia, são duas palhaças diferentes que se manifestam no mesmo corpo, quase como uma dupla personalidade. Se elas dividem esse espaço, no corpo de Cris, é porque esse corpo tem esses dois lados, ele mesmo. O lado mais infantil, brincalhão, recreadora deu origem a Lilica. O lado mais “carnal”, se manifesta com Lola, voltado para a sensualidade e o prazer de comer – características que, na cena, exageradas, aparecem como antagônicas, apesar de fazerem referência a dois prazeres físicos: o sexo e a comida, que

também ganham destaque na coleção cristã de possíveis pecados mundanos. Na representação de Lola, a gula – que a princípio ela tenta esconder e depois é apresentada de forma escrachada, descontrolada e lambuzada –, faz o contraponto à luxúria, que se pretendia sensualmente elegante.

Neste tema, Bolognesi traz uma citação muito interessante de Dario Fo: “Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder (...)”. (DARIO FO apud BOLOGUESI, 2003, p. 78). Bolognesi também diz que os palhaços recorrem ao tema da sexualidade porque seu corpo é livre das regras da moral. Chacovachi critica a ideia de que o palhaço é infantil, ele diz:

Escutei muitas vezes que o palhaço é a criança que levamos dentro... Que pensamento limitado. É a criança, o velho, o louco, o enfermo, o tolerante, o intolerante, o idiota, o fanático, o amoroso, o assassino... enfim, o humano que levamos dentro, livre, exagerado e com o objetivo de fazer rir. (2016, p.97).

Na minha visão, Lola é a manifestação de uma liberdade que Cris vem conquistando como artista e como mulher palhaça. Enquanto Lilica surgiu pela necessidade de Leleco de ter uma *escada* para fazer o contraponto às suas trapalhadas de Augusto, Lola surgiu por uma necessidade de Cris de se mostrar para além desse lado infantil que teve que desenvolver com Lilica. Lola não é escada de Augusto nenhum. Ela não tenta consertar as confusões de ninguém, ela cria as suas próprias, atuando sozinha em cena, em tom provocador, falando de desejo, de pudor e despudor e, literalmente, despindo-se diante do público, dizendo e mostrando com sinceridade quem realmente é aquela palhaça mulher.

O tema da mulher palhaça é algo que vejo aparecer com frequência entre as amigas que praticam essa arte, buscando espaço num universo que, por muito tempo, foi bastante masculino. Alice Viveiros de Castro fala que “a história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas.” (2005, p. 220), que ela sempre existiu mas pouco se fala delas na História oficial. Ela diz

que muitas mulheres que estudam palhaço, veem surgir uma figura cômica “masculina” em si, explicada pela força das referências masculinas nesse campo.

Ana também diz isso, principalmente quando fala da palhaça na rua: “(...) porque a rua te masculiniza, tem uma energia masculina. E qual a figura da mulher na rua? A prostituta. Então, se for muito pra esse lado, pode acabar ficando desprotegida, porque tem homem que é besta mesmo, abusado mesmo”. Ana segue contando:

“Tem uma dupla de palhaços russos que, no fim do número, um deles tira o figurino e é uma mulher, e isso é um choque. Então, por muito tempo as palhaças femininas fizeram papéis de homens. A gente ainda tá nessa busca. Porque é novo. As referências são masculinas. Mas o que eu vejo é que a gente funciona de outro jeito, entende o mundo de outro jeito, sente de outro jeito, não tem como ser igual. Até a questão da comicidade, até o próprio tempo, acho que é diferente. A gente ainda tá descobrindo”.

O palhaço é um transgressor dos padrões sociais, desconstruindo-os com o humor. Mas, mesmo o humor se enquadra em certos padrões. O que é cômico, o é socialmente. A mulher palhaça vem desconstruindo inclusive esses padrões do humor, geralmente centrados na figura masculina. Cris conta que se diverte com as possibilidades dessa desconstrução:

“Meu papel como palhaça no mundo é mostrar vários aspectos do ser humano, de maneira criativa, de uma maneira diferente. Divertida, ou não, mas despertar um outro estímulo. Não só eu falar, como no caso da Lola, “olha, a mulher vive um padrão de beleza escravizado e se priva de comer, de ter prazer...”. Não, eu pretendo mostrar isso com a minha cena, num momento gostoso divertido, que as pessoas vejam outros lados de uma mulher, que ela pode ser divertida e sensual ao mesmo tempo, e o corpo dela pode ser do jeito que for. Então eu pretendo seguir passando, eu pretendo ter outros motes, outros motivos pra falar, outros temas. E eu acho que a linguagem do palhaço atinge crianças, idosos, adultos, todos. Eu acho que é também uma

linguagem universal, apesar de ter as características dos brasileiros, dos franceses, dos americanos, são bem diferentes, mas eles podem ser entendidos em qualquer parte do mundo. É uma coisa que eu acho fascinante, poder fazer isso no mundo inteiro, deve ser uma aventura e tanto”.

3.4. Palhaça Goiaba e Tito – Isabella Spigolon e Tito Mancilla



Palhaça Goiaba – Isabella Spigolon –, eu e Tito – Tito Mancilla – depois de apresentação do Circo Mágico. Foto: acervo pessoal

Conheci Bella – Isabella Spigolon, Palhaça Goiaba – quando comecei a trabalhar no espetáculo O Circo Mágico, idealizado por seu pai, Sandro Spigolon, o mágico. Esse espetáculo era apresentado uma vez por semana nas temporadas de verão e de inverno de um resort de Florianópolis. Ele segue sendo apresentado, mas não faço mais parte do elenco desde que fui morar na Argentina. Nos dias de apresentação, chegávamos cedo para montar o cenário e pendurar os elementos aéreos, depois comíamos e nos preparávamos com figurino, maquiagem, aquecimento e o que cada artista precisasse fazer antes de entrar em cena. Depois do espetáculo, já cansados, era hora de desmontar tudo. Esses dias nos rendiam muitas horas juntos e o clima era geralmente leve e descontraído, apesar de estarmos trabalhando todo o tempo.

Entre uma função e outra, sempre havia tempo para alguma brincadeira. Entre interagir com os elefantes da decoração, seguir os passos da aula de zumba que acontecia no ambiente ao lado e ser assustados pelos recreadores do hotel, íamos desenvolvendo as obrigações e as amizades entre as pessoas do elenco.

Bella usava seus vários talentos para criar as entradas como Goiaba. Ela canta, sapateia, faz malabares, pinta, faz mágica, entre outras coisas, e tudo isso lhe serve de material. Goiaba geralmente se vestia com uma saia bem rodada, meias calças, um colete e o cabelo dividido em dois rabos de cavalo, um de cada lado, embaixo de algum chapéu. Mas sua roupa sempre mudava, dentro desses padrões. Uma hora a saia era lisa e a meia listrada, outra hora a saia era quadriculada e a meia lisa. Às vezes ela também usava uma calça que ia até o meio da canela, mostrando as meias listradas e os sapatos gigantes de palhaço. Ela sempre usava um grande nariz vermelho, pintura branca ao redor dos olhos e sobrancelhas realçadas com preto. Um dia, Bella raspou os cabelos e se sentiu estranha como palhaça careca, colocou uma peruca e fez o mesmo penteado de antes.

No Circo Mágico, ela apresentava um número em que entrava como uma pintora, levando cavalete, pincel e paleta de tintas, chamava um ajudante da plateia para posar para ela. Colocava-o numa pose e percebia que faltava algo. Vestia-o com uma peruca, óculos extravagantes e ainda faltava algo. Lhe dava uma flor gigante e colorida e, agora sim, estava perfeito. O ajudante mantinha a pose, pacientemente, enquanto ela fazia a pintura. Quando ela finalmente mostrava a obra, havia pintado somente a flor.

Uma vez Bella sugeriu: “vamos fazer um número de palhaço juntas!”, me pegando de surpresa, “vamos!”, respondi, naquele jeito de se empolgar com as ideias antes de pensar nelas. Depois eu pensei na minha experiência enquanto palhaça, que era nula. Mas segui firme no propósito, fui até a casa dela ensaiar e tínhamos tudo “pronto” até que o chefe Sandro, que não gosta que o chame de chefe, jogou água fria no nosso plano de dominar o Circo Mágico. Brincadeira, ele não gostou do plano de botar a acrobata, bela, graciosa, elegante e sensual, para

fazer palhaçada. Não, mentira, ele só disse que já estava completo o espetáculo e que um número a mais era demais. Não foi dessa vez que eu virei de fato palhaça, tive que continuar fingindo ser bela, elegante e sensual, e tentando convencer o público disso. Mas serviu para aprender umas coisas.

A gente preparou um número clássico, em que Goiaba entrava com uma mala e tirava dela uma bomba de ar e um boneco inflável, no caso, eu, que deveria manter o corpo todo molinho, já que estava desinflada. Goiaba me puxava pelo braço para fora da mala e eu girava e caía estatelada no chão, de barriga para baixo. Ela colocava a ponta da bomba de ar na minha boca e começava a bombear, no que meu corpo começava a subir, iniciando o movimento pela bunda. Eu ia enchendo até parar em pé, com os braços abertos, cambaleando um pouco com o corpo rígido. No momento em que Goiaba mostrava a boneca inflada para um possível público, pedindo aplausos, eu começava a desinflar outra vez, ondulando os braços e a cintura. Ela procurava onde estava o furo e percebia que era no nariz. Colocava então um nariz de palhaço em mim, tapando a saída de ar, e me inflava novamente, no que eu voltava a parar com o corpo rígido e os braços bem abertos. Ela repetia a cena de pedir aplausos e eu repetia a cena de começar a desinflar, rebolando cada vez mais, pois o ar, hora escapava pelos ouvidos, quando eu ganhava um chapéu, hora pelo bumbum, quando ela colava um grande X no local do furo. Ao retirar a bomba da minha boca, fechava o buraco com uma chupeta. Agora sim, trabalho finalizado, a boneca parava bem firme, sem furos, Goiaba podia brincar um pouco. O problema é que ela se atrapalhava um pouco e acabava levando várias bofetadas da boneca ao movimentá-la, o que resultou no seu desmaio. Nesse momento, a boneca, eu, se mostrava consciente e com capacidades autônomas de movimentação, usando a mesma técnica da outra para reavivá-la: a bomba de ar.

*

Tito fazia um número de malabares no Circo Mágico. Apesar de estar vestido como palhaço, ele realizava uma rotina de malabares no estilo clássico de demonstração de destreza,

sem um roteiro cômico, piadas ou falhas proposítas. Ele atuava mais o palhaço trapalhão na pequena esquete que levava à sua aparição em cena, na qual Goiaba montava uma casinha de papelão para usar como banheiro, já que estava com vontade de fazer xixi. Depois de se atrapalhar um pouco no encaixe das paredes e do telhado, ela finalmente conseguia e estava pronta para aliviar-se. Mas nesse momento o telhado se levantava, era Tito que estava usando o banheiro e foi surpreendido. Tito apareceu como mágica, já que o Circo Mágico está cheio delas. Ele saía com as calças abaixadas e uma cueca de corações. Goiaba pegava o pinico que ele estava usando e jogava o conteúdo na plateia, que se assustava em vão: era só um monte de papel picado. Em outra entrada dos dois, Goiaba e Tito se atrapalham muito para conseguir dobrar um pano preto grande como um lençol. Entre essas muitas dobradas e desdobradas, acabam fazendo uma mágica e eu apareço no meio do pano. Goiaba desmaia e Tito a arrasta para fora da cena, enquanto eu subo no trapézio.

Tito usava uma calça preta, camisa branca e suspensórios. Grandes sapatos de palhaço de cano alto e meias coloridas. Usava um chapéu coco preto, maquiagem branca nos olhos e embaixo da boca, um nariz vermelho miudinho que só cobria a ponta do seu próprio nariz, bigode e uma longa trança prendendo seus cabelos enormes. Uma vez estávamos trabalhando em um evento, contratados por uma produtora que sempre se encarregava de figurino e maquiagem dos artistas. Isso significava que Tito não usaria sua maquiagem e figurino de sempre. O que ele disse achar legal, ser maquiado por outras pessoas, algo diferente do habitual. Disse que antigamente fazia sempre uma maquiagem diferente de cada vez, quando só trabalhava fazendo malabares, monociclo ou perna-de-pau, mas que, depois que começou a trabalhar como palhaço, passou a se preocupar com a identidade do personagem, fazendo sempre a mesma maquiagem que é a marca do seu palhaço, podendo ser reconhecido pelas pessoas.

*

Nos bastidores do Circo Mágico, apesar de usarmos figurinos muito diferentes, que valorizavam partes de nossos corpos com intenções distintas, eu, Bella e Tito nos divertíamos explorando as possibilidades desses corpos em passos de danças inventadas livremente, com intenção, ou não, de soltura, de nos aquecermos para entrar em cena. Esses corpos dançavam livres de qualquer estética sublime, livres de qualquer linha postural elegante, livres de qualquer tecnicismo ou habilidade bailarínstica. Ou seja, eram dancinhas ridículas, mesmo. Acompanhadas de risadas silenciosas, para o público não ouvir, pois o espetáculo já havia começado. Isso, atrás das cortinas. Na frente delas, nossos corpos se contrastavam bastante, ou assim espero, pois minha função era passar longe do ridículo, ser o corpo acrobático ao qual se contrapunham os palhaços.

Essa é uma perspectiva de números de circo tradicionais, ou seja, que se enquadram nesse modelo dos corpos proveniente da tradição do circo moderno, focado no contraste entre o corpo do acrobata – sublime – e o corpo do palhaço – grotesco. O circo contemporâneo vem rompendo com essa dicotomia. Se vê de tudo, virtuosismo cômico, corpo acrobático disforme, entremeios entre o grotesco e o sublime nos corpos em cena. O Circo Mágico, então, se enquadra num modelo de espetáculo de circo tradicional, seguindo seus paradigmas. Bolognesi explica que, tendo o século XVIII dos ideais iluministas como plano de fundo, o circo moderno se consolidou numa época em que o corpo era subjugado diante da grandeza do espírito e as habilidades físicas eram menos interessantes que as intelectuais. Ele diz:

Ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime quer pela do grotesco. (2003, p. 44).

Assim, ele conta, o circo moderno substituiu o destaque da palavra pela antes redimida sensualidade do corpo. E esse corpo circense tinha como função provocar assombro na plateia através do desafio da morte nos riscos que assumia. Esse assombro é acompanhado pela ausência de raciocínio, segundo Bolognesi, pela incapacidade de absorver o significado daquelas demonstrações de risco. Aí é que entra o contraste do corpo grotesco, que alivia a tensão do público e possibilita que ele processe a experiência do sublime, retendo-a na memória.

À experiência do sublime, portanto, o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta, de fato, não anula a anterior. Ao contrário, serve também de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora, como também direciona o espectador ao exercício do raciocínio. Mas também aqui o corpo tem a primazia. No sentido inverso ao do sublime os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder. (BOLOGNESI, 2003, p.194).

E o corpo feminino teve especial transformação, nessa época, quanto à sua imagem. Bolognesi conta que a figura feminina teve papel de destaque nos primórdios do circo, desconstruindo algumas imagens, como a da fragilidade da mulher. No picadeiro elas eram acrobatas, domadoras, amazonas, bailarinas, venciam o impossível. Por outro lado, seus corpos em destaque foram extremamente sensualizados e erotizados, algo que também não se via no cotidiano da época. Sinto que essa erotização do corpo feminino persiste nos espetáculos de circo tradicional. Principalmente nos trabalhos em que eu não escolho meu próprio figurino, ele geralmente é bem pequeno, às vezes até desconfortável para alguns movimentos no tecido, quando acabo me queimando em partes que estão desprotegidas pelo tecido da roupa.

O circo reflete seu contexto, na realidade, e a visão do corpo da mulher não melhorou muito desde sua consolidação.

Nosso corpo continua sendo objetificado e sua imagem vendida para consumo masculino. Esse é o problema. Não é a pouca roupa. É a ideia que se tem do corpo feminino. O corpo masculino também é erotizado no circo tradicional, apesar de suas roupas serem um pouco maiores, mas, nas festas em que trabalhei, os acrobatas homens nunca precisaram de um segurança para acompanhá-los até chegar ao aparelho onde se apresentariam e depois de volta ao camarim, nunca precisaram que o segurança permanecesse embaixo do tecido onde estavam fazendo sua performance para impedir que as pessoas da festa tentassem puxar o tecido deles, lhe derrubar, pegar na sua bunda. Depois de alguns trabalhos desse tipo, eu entendi que, sem um segurança, eu não posso sair do camarim. Ser uma acrobata de circo e trabalhar com o corpo parece que autoriza, na cabeça desses homens, o assédio, o uso do meu corpo como se ele fosse objeto de consumo por parte deles.

No corpo grotesco do palhaço, já vi muitos amigos apanharem de crianças. A situação é outra, diferente da pela qual passa a mulher acrobata, mas uma imagem de “permissividade” também é associada a esses corpos. “Um amigo nosso conta que teve que se trancar no banheiro uma vez”, disse Ana, “porque as crianças queriam bater nele”. O não respeito do palhaço a algumas regras sociais pode levar à violência por parte dos pequenos, que ainda estão internalizando essas regras, aprendendo o que é “certo” e o que é “errado”, aprendendo que devem se comportar, que não podem falar de peido, de bunda, de genitais. O palhaço fala de tudo isso. Alguns devem se sentir aliviados de ouvir alguém dizendo aquilo que queria, e não pode, dizer, sendo bobo e brincando como nem sempre pode brincar. Alguns devem se sentir no dever de educar aquela criatura que parece que não quer crescer, reproduzindo muitas vezes a forma como são educados. O próprio riso pode ter essa função. O riso do escárnio, que reprime e educa. Educa os incompetentes em seguir os padrões sociais.¹⁹

Enfim. Fui me alongando por outros assuntos, mas o que eu queria dizer mesmo era que esse corpos, que tem diferentes funções na cena e na relação com o público, ali nos bastidores

19 Vou falar das funções sociais do riso mais adiante, no capítulo 3.

do Circo Mágico eram outros. Experimentavam a liberdade de não precisarem representar nenhuma imagem para nenhuma plateia. A liberdade de simplesmente ser, que já é atribuída aos artistas de circo²⁰, mas sem nenhuma consequência. Sem julgamento do que significa esse “ser”. Nossos corpos eram contrastantes no palco, mas atrás dele éramos todos palhaços.

20 Vários autores falam que os artistas de circo não representam personagens, são eles mesmos na cena, apresentando suas habilidades ou seu próprio ridículo, no caso dos palhaços. Eu não sei se concordo tanto com essa ideia, principalmente quando vejo as criações de circo contemporâneas, que se aproximam mais do teatro. Mas mesmo o teatro tem diferentes visões sobre essa ideia de quanto do ator existe no personagem. Discussões sobre interpretação e representação, nas quais não vou entrar aqui.

4. Capítulo 2: Aprendizado



O pescador – Márcio Momeso – e a bruxa – Lidiane Mandarina – no Circo Mané.
Foto: Vanessa Soares

“Ser palhaço é um estilo de vida”, conta Ana, que tentou ser “certinha” e “dentro do sistema” como psicóloga e educadora social, mas não conseguiu resistir aos encantos do circo. “Busquei aceitar isso de viver do palhaço”, ela diz. Viver do palhaço que já vivia nela, que já tornava suas aulas com as crianças “uma coisa meio caótica”, que já fazia as pessoas rirem mesmo quando ela tentava ser bela e elegante fazendo acrobacia no tecido. Ser palhaça, como estilo de vida, significava polir e dar forma à dimensão ridícula que já existia em seu corpo.

Há diferentes formas de desenvolvimento e aprendizado, e diferentes correntes de ensinamento das técnicas de palhaço. E também diferentes dimensões desse ensinamento. Icle (2010) diz que não existe uma gramática do *clown*, cada pessoa reinventa seu humor teatralmente para tornar-se *clown*, por isso cada um é único e pessoal. Ana e os outros palhaços de quem falo nessa pesquisa se desenvolveram em vários contextos, aprenderam com ou sem orientação, na teoria e na prática, passaram por aprendizados dentro de várias linhas, com vários

professores distintos, utilizando muitas vezes um instrumental técnico que parece não ter ligação com a palhaçaria para agregar na construção de suas cenas. Cada um tem trajetórias distintas, personalidades distintas e isso fica evidente em seus *clowns*.

Léo começou a estudar teatro no Uruguai. “Eu tinha 20 e poucos anos e pagava os cursos limpando o teatro. Minha primeira experiência no teatro foi fazendo sonoplastia, os barulhinhos da peça. Era uma peça infantil.”, ele conta. Um dia ficou sem trabalho e, com os amigos, teve a ideia de fazer teatro de rua e estátua-viva, daquelas que tem todo um figurino de estátua – às vezes completamente pintadas de branco, imitando mármore; às vezes pintadas de prata, quando são de metal; ou douradas quando são de ouro, e há vários outros estilos; costumam ficar em lugares onde passa muita gente, centros de cidades, por exemplo –, ficam paradas até que alguém coloque dinheiro na sua caixinha, quando ela geralmente se mexe um pouco, agradece e muda de pose. Neste meio tempo, Léo conheceu um espanhol que estava passando pelo Uruguai e que o ensinou as técnicas de estátua-viva, que ele não conhecia. “E ele começou a contar a historia das estatuas vivas pra gente, e passar técnicas de estatua: de yoga, meditação, expressão corporal, de sair do corpo e ir pra outro lugar com a mente.”, conta, “comecei a fazer estátua no Uruguai e as pessoas começaram a pegar nosso cartão e nos chamar pra fazer outras coisas. Ai que comecei a fazer palhaço, não sabia nada de palhaço”.

Léo começou a fazer palhaço usando suas técnicas provenientes de outras artes, o teatro e a estátua-viva, e também o que ele considera ser um dom natural, como ele diz: “eu sempre falei assim, palhaço não se faz, se nasce. Acho que já de criança eu já tinha esse dom”. Depois de já estar trabalhando com isso, fazendo recreação de festas infantis, ele começou a fazer cursos mais específicos, mas acredita que o palhaço não se constrói em cursos ou oficinas, é um trabalho pessoal. Léo conta, sobre sua trajetória:

‘Fizemos curso de recreação, que incluía brincadeiras, gincanas, pinturas na cara e escultura com balão. Comecei a botar meu

palhaço nas recreações e as pessoas começaram a me conhecer como o recreador palhaço. Comecei a fazer cursos de palhaço, com Pepe, Leo Base, galera dos Anônimos, Esio Magalhaes, muita gente. Aprendi muita coisa e não aprendi nada. Como o Leo Base diz, “ninguém te ensina a ser palhaço, a gente pode te ajudar a perder a vergonha, a resgatar a criança que tu tem aqui dentro, [que é] absurda. Porque palhaço não é só criança, é uma pessoa que vive fora da realidade. A gente te dá um caminho pra você se encontrar, mas não vou fazer de você um bom palhaço, você que vai encontrar o seu palhaço”. Então esses mestres me deram um caminho e nele eu coloquei minha personalidade, minha figura, o Léo. Não copieei ninguém. Se eu faço uma rotina que é universal, que todo mundo faz, eu faço sob o ponto de vista do Léo, não vou fazer igual que o cara, vou fazer como eu interpreto o palhaço’.

Ana também usou outras técnicas para desenvolver suas rotinas de palhaça. Ela tinha experiência com ginástica olímpica de quando era pequena e, depois que começou a se interessar pelo circo, fez aulas de acrobacia aérea e de solo. Ela também faz malabares e agora está estudando percussão. Tudo isso pensando em fortalecer o trabalho como palhaça. Carlos diz que esse trabalho “nunca tá pronto, porque é muito humano (...), então tu sempre vai tá se formando, querendo descobrir, melhorar e querendo se apropriar melhor daquilo que já funcionou. É uma busca muito filosófica que vai se desenvolvendo. Quanto mais velho, mais essas habilidades se intensificam, tem mais vitalidade”. Ana completa essa ideia: “então a gente tá nessa longa busca. O trabalho do palhaço é aquilo, né, quanto mais velho melhor, é uma coisa meio vinho assim...”.

Léo concorda que o caminho do palhaço é um eterno aprendizado, que os melhores palhaços são os mais velhos, de setenta, oitenta anos, que já deram muito “a cara pra bater”, “se jogando”. Ele usa a mesma metáfora de Ana, dizendo que, como um bom vinho, o palhaço vai amadurecendo enquanto palhaço conforme vai amadurecendo na vida, renunciando às coisas mais mundanas. “Eu acho, né”, ele diz, “ainda não sou velho pra falar, estou na metade. Mas acho que meu caminho vai por aí. Tomara

que um dia eu consiga ser um muito bom palhaço. Eu me considero um palhaço bom, não um muito bom palhaço”. Léo fala como aprendeu muito na prática, na rua, “porque, na rua, o palhaço é um bom vendedor”, conta, e segue:

“Se não sabe vender o peixe, convencer as pessoas de que é um bom palhaço, é um zero. E que lugar melhor pra vender que a rua? Como um vendedor de passe de ônibus, como um vendedor de artesanato, como qualquer vendedor. Só que eu tava vendendo minha arte. A rua me deu muita experiência, além dos cursos que eu fiz e dos espetáculos que eu fui ver. Aprendi o que eu devia e o que eu não devia fazer. Não vou fazer igual àquele porque não sou engraçado como aquele, mas sou engraçado como eu, então vou fazer da minha forma. A partir daí que eu encontrei meu palhaço”.

Carlos também conta que aprendeu muito na rua. “Nos espetáculos de rua, é mais fácil entreter a plateia com a comicidade do que com um drama”, ele diz, “a simplicidade de que o riso é o cenário de tudo nos encantou”. E nesse cenário se aprende muito com a prática, como ele fala. “Tem que ficar muito antenado ao público, não a ti. Se tu continuar tentando vai acabar descobrindo coisas engraçadas. Descobri muita coisa fazendo, vendo a reação do público, o que eles gostam e o que eles não gostam. Às vezes o público gosta de besteiras que eu nem tinha dado atenção. Aí já tento me apropriar disso”. O público é o termômetro do que funciona ou não.

Chacovachi (2016) fala muito da experiência de rua e do aprender fazendo. Ele diz que “na rua, a apresentação é um jogo e também uma guerra” (p. 13). O palhaço de rua é um guerreiro, segundo ele, se veste para a guerra e tem uma personalidade a prova de balas. Chacovachi, Léo, Carlos e tantos outros falam que o aprendizado de palhaço se dá de forma mais eficaz na prática, ou seja, dando a cara à tapa, apresentando o que acha que vai dar certo, sem saber se vai, sem saber se funciona, sem saber se é bom. Já apresenta para o público e o público é o juiz. Se ele ri, funciona, guarda no repertório. Se ele não ri, não deu certo, ele falhou diante de todos, não num ensaio, não diante de seu diretor ou amigos, diante de sua plateia. É preciso muita

coragem. Não ter medo de mostrar uma obra inacabada. Ela vai sendo acabada nesse mostrar, construída na relação com o público. Além disso, Chacovachi diz que, na rua, o que deve ser priorizado é a própria sobrevivência, pois a rua é um ambiente hostil, não há segurança e o público pode ser qualquer tipo de gente. Ele diz isso pensando em uma situação em que um amigo palhaço fez uma piada com um homem bêbado que passava e o sujeito sacou uma arma, dizendo que lhe daria um tiro. Coisas que acontecem na vida de um palhaço...

Carlos conta como teve um pouco de resistência a se tornar palhaço. “Comecei a conhecer a palhaçaria pela Ana, antes eu era só malabarista”, ele conta, “com a direção da Ana, fui colocando comicidade nos meus números de malabares”. Mas ele não gostava muito, porque associava o palhaço às festinhas infantis e à recreação e não se identificava com essa figura. Ele se inspirou mais quando conheceu o trabalho de Chacovachi, que, além de ser seu conterrâneo, tinha uma energia mais parecida com a dele, um humor mais ácido e menos infantil. O próprio Chacovachi fala de aprender vendo outros palhaços, vendo o que eles fazem, como fazem, adotando rotinas clássicas e adaptando-as à própria energia. O objetivo máximo do crescimento profissional de um palhaço é chegar a inspirar outros palhaços, ele diz. Ana fala sobre esse processo de apropriar-se de rotinas clássicas como uma forma de ter mais segurança nas primeiras experiências diante do público e, a partir daí, começar a desenvolver outras coisas. Ana diz:

“Como palhaço a gente tem que estudar isso também, não começa criando, (...) começa entendendo coisas que já existem e reproduzindo aquilo. Não tem problema, usa as esquetes tradicionais, mesmo. Aí você vai conseguir se apoderar disso, aprender a estar diante do público, controlar sua respiração, seu corpo, sua ansiedade, conhecer sua energia, as emoções”.

Ana e Carlos contam de suas experiências com oficinas de diferentes professores. Uns que trabalham mais o lado técnico de tempos, jogo com o público, a “matemática do riso”, como diz Carlos. Outros que fazem um trabalho mais psicológico com os participantes. Cris conta como foi descobrindo essas dimensões

da pesquisa do palhaço. Ela começou, junto com Léo, a trabalhar como recriadora de festinhas infantis. Ela conta que não tinha técnica de palhaço, mas usava a roupa espalhafatosa e com muita maquiagem, atrás das quais se escondia, com vergonha. Usava suas técnicas de malabares, perna-de-pau e recreação para trabalhar como palhaça em festas de crianças e adultos e resolveu fazer um curso de *clown* para melhorar sua atuação como escada para Leleco. Ela diz que Léo já tinha o dom da palhaçaria, então ela teve que correr atrás para não ficar tão discrepante. “Eu fiz um retiro *clown* num sítio, o Solar da Mímica, que foi super sofrido, difícil”, ela conta, “tive que assinar um termo que se abandonasse o curso não teria o dinheiro de volta. Perguntaram se eu tomava medicamentos. Porque as pessoas surtam mesmo no processo. É um trabalho psicológico e eles vão lá no fundo”. Ela fala como a rotina era pesada no curso, começando às 5h da manhã, e como os participantes que não se destacavam nas criações iam sofrendo privações na comida, sendo proibidos de comer mel e doces. Foi um curso que a deixou muito frustrada. Cris conclui sobre as experiências de formação que teve:

“Tem gente que descobre seu clown pela dor. A personalidade. Eu fui pesquisando, fui lendo, entendendo os perfis de clowns. Aí fiz outros cursos com outros mestres, como o Esio o Luiz Carlos Vasconcelos, que agente descobre pelo amor, que fica bem à vontade. Aí comigo foi bem melhor. Eu comecei a ficar de bode dessas oficinas de improviso, de fazer careta, de trabalhar ridículo, profundo, de sofrer. Aí comecei a conhecer as oficinas de técnicas. Técnicas físicas, de triangulação, de caminhar, de posicionamento do corpo. Isso funcionou melhor pra mim, de ter as ferramentas de usar meu corpo no trabalho cômico. Quando eram exercícios de improvisação eu não conseguia porque ficava só no mental”.

Ana, contando sobre sua trajetória de formação, comenta da experiência com a comicidade no teatro, que explora muito essa questão da improvisação, do jogo do palhaço. Chacovachi fala muito desse jogo entre palhaço e plateia na experiência de apresentação de rua, tema que vou desenvolver na seção sobre

técnicas. O jogo que Ana trabalhou no curso que fez era entre os palhaços, para, mais tarde, incluir também a plateia, que, no caso, eram pacientes, acompanhantes e funcionários de hospitais infantis. É possível ver nas falas de todos os sujeitos dessa pesquisa que o aprendizado do palhaço passa por oficinas, por mestres, por técnicas, mas também passa muito pela prática, pelo contexto de cada performance, seja na rua, numa festa, no palco, no hospital, e, sobretudo, pelo contato com as pessoas do público e a relação que se estabelece com elas, vital para a performance do palhaço. Trago um pouco da voz de Ana:

“Eu entrei pros Agentes do Riso²¹ e aprendi muita coisa do teatro, com a galera da Traço²². A triangulação, a fala, o estado. Até então a gente só reproduzia as esquetes. Com a galera da Traço eu comecei a ter outro olhar do palhaço. Existia uma preocupação com a voz, tive aula de canto, fonoaudióloga, comecei a tocar pandeiro. No hospital isso é muito forte, estou sempre com o pandeiro. Depois tivemos treinamento com o Esio Magalhaes que vinha todo ano e tínhamos uma semana intensa de treinamento, muito direcionado pro hospital, mas falando do palhaço como um todo. Então tenho muita influencia dele. E no hospital, toda a coisa do circo te restringe muito. Ali no teatro a gente aprende muito sobre o jogo. O teatro não fala muito do tempo cômico, das regras matemáticas, fala do jogo. Sempre trabalhamos em duplas no hospital, e as duplas não são fixas. Então temos que aprender a jogar entre nós e com as pessoas ali na sala. Você entra com suas cartas na manga, com seu repertório, mas só vai fazer aquilo se for necessário. O importante é sua relação com a pessoa ali. É tudo improvisado. Então a gente precisa aprender a jogar entre a gente e com o paciente e as pessoas na sala. O Esio foi trazendo também o que você não pode fazer. Entendendo o que não pode fazer, você vai entendendo o que pode. Hoje eu consigo entrar lá, fazer uma parada de mão, bater no médico, zoar a enfermeira. Mas no

21 Projeto que reúne vários palhaços de Florianópolis para visitar alas infantis dos hospitais da cidade, no estilo Doutores da Alegria.

22 Companhia de teatro responsável pelo projeto

começo eu me sentia uma peixinha fora d'água ali. E eu com a galera do teatro, ali a gente foi descobrindo como fazer. Ainda tem muitas diferenças na forma de ver o palhaço no circo e no teatro. Eles sempre acham que precisa de uma direção, têm uma estrutura um pouco fechada. No circo, raros tem direção, é uma outra forma de vivenciar o palhaço, uma estrutura mais caótica. No hospital aprendi muito da sutileza na relação com as pessoas, uma coisa ate mística espiritual”.

São muitas linhas de pesquisa, que tomam diferentes caminhos, diferentes ideias do que é ser palhaço e até do que faz rir. É a incompetência do palhaço? Seu fracasso? Sua inocência? Ou seu amor que desarma e relaxa? Vamos falar um pouco mais sobre isso no capítulo 3, mas uma coisa é certa, o público é o centro do universo do palhaço. Ele não existe fora dessa relação. A performance do palhaço é um jogo com a plateia e seu objetivo é ganhar o jogo, o que significa, para eles, conquistar o amor do público. “Muitos mestres tem essa coisa da humildade, do fracasso, te coloca na merda, uma pessoa inferior”, conta Carlos, “mas quando tu entra em cena tu não vai baixar a cabeça, tu entra como se quisesse matar o público. Tu tem que se achar o máximo, isso cativa o público, mesmo que seja uma merda”. “Quando tu tá em cena, tu é o centro do mundo”, completa Ana, “tem que ter essa força”.

4.1 Oficinas



Leleco – Leonardo Umpierrez – no Circo Mané. Foto: Vanessa Soares

Para entender melhor esse processo, comecei fazendo algumas oficinas de *clown* (ou que não eram de *clown*, mas

acabaram explorando esse universo), sentindo no corpo um pouco dessa experiência de algumas formas de iniciação à palhaçaria. Foram três oficinas com abordagens muito diferentes uma da outra. Descrevi primeiro a que me senti mais relaxada, que não era direcionada ao *clown*, mas ao malabarismo, e acabou abordando a comicidade por todos os participantes serem *clowns* e usarem o malabarismo em suas rotinas cômicas. Depois descrevi a que não estava tão relaxada, mas que também não foi uma grande tensão. Essa era de iniciação à palhaçaria, de fato, e tinha muita “indução de intimidade com estranhos”, um conceito que acabei de inventar para tentar explicar a sensação de ser expulsa a vácuo da zona de conforto, numa oficina de palhaço. A terceira, sim, essa foi tensa, foi catártica, foi turbulenta para esse corpo que vos fala. A acrobata fortinha passou por antropóloga e virou uma “florzinha frágil” tentando brincar de palhaça...

Oficina Malabarismo no Palco, com Juan Duarte Mateos

Certa vez, estava trabalhando numa temporada de verão do Resort Costão do Santinho, apresentando O Circo Mágico, juntamente com alguns amigos e parceiros de trabalhos. No circo Mágico eu faço tecido acrobático e trapézio fixo entre as cenas dos colegas de palhaços, malabaristas, dançarinas, cantoras e muita mágica, que é o fio condutor do espetáculo, já que ele é idealizado e produzido por Sandro Spigolon, um mágico.

Já era a última apresentação da temporada e Juan, o malabarista, nos convidou para uma oficina que ele iria oferecer. Segundo ele, era algo relacionado com o desenvolvimento de uma presença cênica e lapidação de números. Eu achei interessante e quis também apoiar o trabalho do amigo, então me inscrevi, junto com Bella. Chegando na oficina, encontrei vários amigos e conhecidos. Na verdade, todos eram conhecidos e, percebi, todos faziam malabares. Todos menos eu, no caso, que mal jogo três bolinhas sem ficar com dor nas costas de tanto ter que resgatá-las do chão. Aí que eu descobri o nome da oficina, Malabarismo no Palco. Assim, lá estava eu buscando desenvolver minha presença de palco enquanto malabarista,

quer dizer, lá estava eu, perdida em mais uma oficina, então (depois de dar uma pequena xingada no colega que convidou), o jeito era se divertir com os números dos amigos e fazer umas gracinhas na minha vez.

Só que, o interessante foi que a maioria dos malabaristas ali presentes eram também palhaços e palhaças e seus números de malabares eram, quase todos, números cômicos. Tcharam! Só que eu só me toquei disso depois de uns meses, então eu estava lá despida da crosta de pesquisadora/antropóloga, ou seja lá o que denomina o olhar que constrói essa etnografia.

O primeiro exercício da oficina era sair de trás de uma cortina e fazer um número curto três vezes seguidas, três números diferentes. Ou seja, alguém começa atrás da cortina, sai, faz um número, volta pra trás da cortina, sai de novo, faz outro número, volta e sai mais uma vez para fazer o último número, voltando para trás da cortina no final. Depois cada um ouviu o que o grupo tinha a dizer sobre seus números. O segundo exercício foi fazer um número mais estruturado, que poderia juntar os três últimos e levar em conta as observações do grupo. E o terceiro exercício consistia em trocar de número com outra pessoa, ou seja, escolher o número apresentado por alguém do grupo e reproduzi-lo, ou ressignificá-lo em seu próprio corpo, com sua própria linguagem.

Alguns improvisaram números na hora e outros trouxeram números que já vêm trabalhando. Poucos eram malabaristas excepcionais, como pude perceber pelo pouco que entendo do assunto, e a técnica era usada como suporte para a comicidade. Ana, por exemplo, fez truques relativamente simples e deixou as bolinhas (na verdade eram bolas grandes) caírem algumas vezes, mas preencheu a cena com um corpo que imitava uma bailarina clássica, fazendo pezinhos em ponta em alguns momentos, pliês em outros e pequenos saltos, nada muito virtuoso, pelo contrário, de um jeito bem “infantil”. Quando ia começar a jogar as bolas, demorava em uma preparação, dobrava as pernas muitas vezes, como que fazendo pliês rápidos, levantava e abaixava as sobancelhas, abria e fechava a boca, colocava a língua para fora. Sempre que deixava cair uma bola, fazia uma dancinha para recuperá-la, como se estivesse tentando distrair o público do seu erro e causando risadas com a

falta de sucesso nessa tentativa, o que claramente era a intenção, não da palhaça, da Ana que nela habita. Lembro que achei sua representação muito “fofinha” e muito engraçada, realmente contagiante.

E nesse contágio, acabei me deixando levar pelos números cômicos e tentando trazer algo de engraçado para os meus números também. Sem habilidade nenhuma com a manipulação de objetos, escolhi a linguagem da dança manden, de países da África Ocidental, que pratico há alguns anos. Um dos meus números foi tentar fazer o público solfejar o ritmo dos tambores, dividindo-os em grupos, como num coral. Visto a pouca familiaridade do público com os ritmos manden, ficou uma bagunça de sons que mal deu pra dançar. Eles riram. Do meu desconserto e da sua própria participação caótica. Foi interessante. Em outro momento comecei a solfejar o ritmo sozinha de atrás da cortina e entrei dançando e cantando, fui ficando sem fôlego e comecei a lançar olhares para o ventilador no canto da parede, na frente do qual fui parar, sem conseguir finalizar a performance, ou, na verdade, encontrando um final mais condizente com a energia escrachada que tomava conta do ambiente. Mas o mais difícil foi a troca de números. Como eu iria representar um número de malabarismo na linguagem da dança?

Esse momento de “imitar” o número do outro foi também o mais engraçado, pois todos exageraram as características e expressões daqueles que estavam imitando, criando caricaturas dos outros números. A comicidade na imitação do outro é algo que lembra as paródias de que Bolognesi fala, como origem das apresentações de palhaços nos espetáculos de circo, representando as apresentações sérias de forma ridícula. No caso, não se tratava de ridicularizar apresentações sérias, mas de acentuar trejeitos característicos de outras pessoas, fazendo o público identificar que número se estava “copiando” só por essa representação. Não era a regra, mas foi o que aconteceu nesse exercício.

Acabei escolhendo o número de uma amiga, Crica é como todos a chamam, que usava os bambolês (e o corpo) para representar meios de transporte. Ela entrava em cena, parava no meio do “palco” e falava sorrindo: “meios de transporte”, como se fosse o título da sua apresentação. Depois ela representava um

meio de transporte com os bambolês e em seguida parava e dizia, sorrindo, o nome do meio que acabara de representar. Crica fez isso algumas vezes seguidas, girando e dando forma aos bambolês para imitar, por exemplo, um carro, um helicóptero, uma bicicleta e um caminhão. O último foi o transporte coletivo, como ela revelou depois de pegar algumas pessoas da plateia, prendendo-as com seus bambolês e fazendo-as caminhar juntas. Tentei “imitar” o número de Crica, representando os transportes em alguns passos de dança, tomando o cuidado de manter o seu sorriso largo; de seguir seu roteiro, revelando os nomes depois das representações (o que, tanto na minha apresentação quanto na dela, criava uma expectativa no público, pois nem sempre era tão óbvio o que estava sendo encenado e a revelação muitas vezes tinha um efeito cômico); e de finalizar com o transporte coletivo e ajudantes da plateia dançando junto comigo. Quando entrei na cena, sorri e falei “meios de transporte”, todos já riram, só pela ideia da paródia, pois já se espera a caricatura do outro, que está sendo imitado, e o exagero de seus trejeitos.

“Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”, diz Bergson (1983, p. 18). Ele tem uma teoria sobre o caráter cômico intrínseco à paródia. Para ele, a imitação só capta a parte mecânica dos gestos, sem o real sentimento do qual surgiram no momento original, e, como ele afirma na frase citada acima, gestos mecânicos são cômicos.

Gestos dos quais não imaginamos rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita. Buscaram-se explicações muito complicadas para esse fato simplíssimo. Veremos que nossos estados de espírito mudam de instante a instante, por menos que reflitamos nisso, e que, se nossos gestos acompanhassem fielmente nossos movimentos interiores, se vivessem como vivemos, jamais se repetiriam: por isso, seriam incapazes de qualquer imitação. Portanto, só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos. Isto é, só se pode imitar dos nossos gestos o que

eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso. (BERGSON, 1983, p. 20).

Vou trazer uma observação mais profunda dos procedimentos cômicos no próximo capítulo. Por enquanto só vou trazer uma pequena, profundamente procedente, cômica observação: se o palhaço tem a tradição de parodiar números “sérios” nos espetáculos de circo, como fica essa situação de palhaços parodiando palhaços? Pode-se dizer que o mencionado foi um exercício de riso metacomunicativo, situação de bobeira redundante.

Oficina com Fabio Angelus

Era primavera de 2015 e Florianópolis ganhava sua Primeira Convenção de Malabarismo e Circo, um evento que reuniu pessoas de todo o Brasil e de vários países da América Latina. Numa convenção de circo os dias são repletos de oficinas das mais variadas técnicas e as noites marcadas pelas apresentações dos artistas participantes. As noites clássicas são a do fogo, a experimental e a de gala. Depois do espetáculo da noite de gala, geralmente acontece “a noite dos renegados”, que está mais para uma festa do que um espetáculo estruturado. A noite dos renegados é, de fato, o momento anti-estrutural da convenção de circo, quando vários artistas se arriscam a apresentar seus números e convencer a plateia de que merecem ganhar uma cerveja. Quando a plateia não se convence, eles “ganham” só as latinhas vazias, atiradas pelo público, como naquela tradição dos tomates jogados nos artistas que não agradam. Daria para escrever uma dissertação inteira sobre a noite dos renegados, mas vamos deixá-la de lado e voltar ao foco.

A convenção durou três dias e aconteceu no Camping do Rio Vermelho. Participo de um grupo de percussão que foi

convidado para tocar na noite do fogo, por sinal uma linda noite na praia, iluminada pelas chamas dos malabares. Por esse convite, ganhamos passe livre para participar das atividades da convenção. Sendo um tanto afionada pelas acrobacias aéreas, foi um grande desafio deixar a oficina de tecido acrobático de lado e me dirigir para a de palhaçaria, que era no mesmo horário, mas eu consegui. Cheguei no espaço da oficina e fui informada de que o professor provavelmente estava dormindo, mas já ia chegar. Achei bem coerente. Sorri. Sentei para esperar. No fim das contas, ele chegou logo, com sandálias havaianas, uma calça verde limão bem larga, modelo envelope, dessas que imitam um estilo indiano, com desenhos bordados; uma camiseta bege, um chapéu “fedora” por cima dos cabelos compridos amarrados e dos óculos retangulares de laterais grossas e pretas, mas não começou a oficina assim que chegou, desandou a conversar com todos, contando mil histórias, de palhaços que não deram certo; de palhaços que deram muito certo, mas que em uma apresentação falharam feio, porque haviam perdido um ente querido e estavam tristes demais para fazer alguém sorrir, ou porque estavam muito bêbados, ou muito drogados e não souberam administrar o público; de oficinas que ele já fez; de palhaços drogados de novo; mais drogas; de todo o pessoal do circo drogado e assuntos afins.

Depois desse longo momento de conversa, ele decidiu começar. Nos sentamos em círculo para uma apresentação de todos. Havia muita gente de fora, poucas caras conhecidas. Estávamos num grupo de umas vinte pessoas e a maioria era de mulheres. Em um momento, chegou para participar uma amiga tecidista atrasada, me fazendo sentir menos peixinho fora d’água, ou melhor, me fazendo sentir menos sozinha enquanto peixinho fora d’água. Depois das apresentações foi que percebi que vários participantes não tinham experiência como palhaços. Outros vários tinham. Havia uma menina da Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica, com quem eu fiz a oficina de Márcio Libar. Ela mencionou a experiência quando nos cumprimentamos. Por bastante tempo, os alunos da escola que eu encontrava tocavam no assunto, lembrando da minha reação...

Enfim. Fabio começou a oficina com uma dinâmica bem interessante. Fizemos uma fila circular, olhando para as costas do colega da frente, no qual deveríamos encontrar o ossinho do cóccix com os nossos dedos indicador e médio. “Pode baixar mais, que o cóccix é quase no cu”, ele falava. Ouvia-se várias risadinhas nervosas pelo fator intimidade forçada com pessoas desconhecidas. Depois de todos colocarem os dedos nos cóccix das pessoas à frente (e de todos terem os dedos das pessoas de trás em seus cóccix), ele sugeriu que nos separássemos em duplas, ainda nessa posição dedo-no-cóccix, para caminhar pelo espaço, a pessoa de trás guiando a pessoa da frente, fazendo-a mudar de direção, abaixar, levantar, caminhar com os joelhos dobrados ou nas pontas dos pés, tudo através do toque no cóccix. Esse exercício ajudaria a encontrar o jeito de caminhar do palhaço de cada um. Depois o guiador liberava o cóccix do guiado e este seguia caminhando como se ainda tivesse um dedo ali, tentando encontrar o andar do seu palhaço. E aí as duplas trocavam de papéis, repetindo o processo.

Num segundo momento, todos deveriam caminhar pelo espaço, deixando aflorar esse caminhar cômico que começou a surgir no exercício anterior, o “dedo no cóccix”. Quando fizessemos contato visual com alguém, deveríamos contar um segredo no ouvido da pessoa. O segredo contado deveria ser nunca antes revelado a ninguém e poderia ser próprio ou emprestado de alguém ali, ou seja, poderíamos repassar segredos alheios. Assim ninguém sabia de quem era aquele segredo que estava ouvindo. Surgiram segredos de vários tipos, desde “uma vez troquei meu carro por vários biquínis de uma marca famosa e não consegui vender nenhum deles”, até “eu espirro toda vez que penso em sexo”, ou “uma vez fiz sexo enquanto estava usando meu coletor menstrual”, e várias outras coisas sobre sexo, aparelho reprodutor e aparelho excretor, como “eu peido muito, toda a minha família peida o tempo todo”.

O próximo exercício consistiu em juntar-se em duplas, uma pessoa deveria elogiar as qualidades físicas da outra que mais a agradavam, revezando-se. “Gosto muito do seu cabelo, é lindo”, “amo seu colar”, “lindos olhos”, e assim por diante. Depois veio a parte difícil, de falar os defeitos. Eu tive bastante dificuldade nessa. Minha dupla também. Sorriamos sem graça uma para a

outra. Nem lembro o que inventamos. A próxima etapa era oferecer à outra seu gesto mais bonito, enquanto a outra responderia com um “obrigado, eu te amo”. O “eu te amo” deveria ser sincero, com sentimento. Dentro dos gestos que pude ver, surgiram abraços, sorrisos, dancinhas, corações. Fabio reforçava que o agradecimento não estava soando verdadeiro o suficiente. E depois disso, oferecer seu gesto mais nojento, também acompanhado da resposta sincera “obrigado, eu te amo”. Essa parte também foi bem difícil! Teve gente babando, lambendo a mão, o pé, colocando o dedo no nariz e depois na boca, na bunda e depois na boca. Não foi fácil de ver. Nem de fazer.

Depois as duplas se separaram, Fabio colocou um banco de madeira do camping em um lado do espaço, com um nariz de palhaço em cima, e todos nos sentamos no chão, de frente para o banco. O exercício era o seguinte. Um de cada vez, iríamos até o banco, pegaríamos o nariz e o vestiríamos de costas para o “público”. Quando nos sentíssemos prontos, viraríamos devagar de frente para a turma, com o nariz posto, e ficaríamos ali, sendo observados, olhando nos olhos de cada um, pelo tempo que o professor considerasse suficiente. Nesse tempo, ele ficava falando para os outros observarem a pessoa ali na frente, analisarem suas roupas, sua postura, seus olhos, sua expressão. E a pessoa ali parada. Depois ele a mandava sentar no banco e contar o seu segredo mais íntimo para a turma. Aqueles segredos que havíamos contado no ouvido dos outros em um exercício anterior agora deveriam ser contados assim, de frente para todos, assumindo a “autoria” e respondendo a questionamentos sobre o assunto. As pessoas se abriram de verdade e os segredos foram acolhidos com uma certa simpatia pela turma, apesar das risadas e das perguntas. Todos me pareceram de certo modo à vontade e muitos até aliviados em compartilhar aquela informação com os outros. Eu não vou contar o meu segredo aqui, sinto muito. Quem ouviu, ouviu, lá no dia. Fiquei com vergonha, mas me senti na responsabilidade de retribuir a confiança dos que já haviam contado seus segredos – uns, bem embaraçosos – e caprichei no meu também, que foi acolhido com carinho e curiosidade, gerou várias perguntas, virou outro assunto, e no fim eu já estava explicando a minha

relação com alguns familiares e umas três pessoas do grupo já deixavam cair umas lágrimas, sensibilizadas.

*

Lendo o livro de Gilberto Icle, encontrei o mesmo exercício, descrito por ele, porém sua intervenção é um pouco mais agressiva do que a de Fábio, e não tanto como a de Libar, como veremos um pouco mais adiante. Depois de alguns instantes em que o aluno está sendo observado pelos outros, o que já provoca algum incômodo, Icle começa a descrever os defeitos desse aluno de forma irônica, chamando atenção para suas orelhas, sua roupa, a forma com que deixam os pés para dentro ou para fora, cria apelidos para ele se remetendo ao seu lugar de origem (outro planeta, zoológico), cria inversões chamando os gordos de magros e os altos de anões, etc.

Esse exercício provavelmente tem origem nos ensinamentos de Jacques Lecoq, influente na formação de experientes palhaços/atores do mundo inteiro. Ele fundou a *École Internationale de Théâtre*, na França, em 1956. Em seu livro *O corpo poético* (LECOQ, 2010), Ricardo Napoleão, um de seus alunos fala da busca de Lecoq “por um teatro vivo, onde o corpo seja realmente uma presença concreta que possa se expandir no espaço. Onde o ator se movimenta para criar uma poesia própria, intensa e pulsante. (...) Trata-se da expansão corpórea, de dar voz ao corpo calado. Trata-se de uma compreensão maior da poética aprisionada em nossos corpos, de um novo corpo poético – recriado, sempre.” (p. 12-13). Lecoq fala do silêncio que vem antes da palavra. “É do silêncio que nasce o verbo”, ele diz. O silêncio ajuda o verbo a ser forte, ser preciso, ser compreendido.

Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos-nos num estado de

podor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010, p. 60).

Oficina com Márcio Libar

Como relata Beatriz Albino (2014), está aumentando a procura por oficinas de iniciação à arte do palhaço, como ferramenta para a formação de atores ou como experiência de crescimento pessoal ou terapia de grupo. Depois de participar da oficina de Márcio Libar, passei a entender melhor o que ela queria dizer com “terapia de grupo”. Eu podia imaginar o caráter terapêutico do riso para um grupo e a liberdade criada pelo rir de si mesmo e dos colegas, mas não esperava nada do que eu vivenciei nessa oficina. Em primeiro lugar, quase não houve riso. Eu achei pouquíssima graça nos dois dias que participei da oficina junto com os alunos da primeira turma da Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica. O que eu senti mesmo foi uma confusão de sentimentos que eu nem saberia explicar, mas que provocaram muitas lágrimas e elas não eram de alegria.

Um dia eu estava no Circo da Dona Bilica treinando tecido acrobático com uma amiga, Calini é o nome dela, que estava fazendo o curso de palhaços na Escola. Eu me interessava pelas histórias que Calini me contava sobre seu aprendizado enquanto palhaça, até porque já estava no primeiro semestre da pós-graduação em Antropologia e já tinha esse tema de pesquisa. Nesse dia o dono do circo chegou enquanto estávamos treinando, o nome dele é Pepe. Eu já conhecia Pepe dali mesmo, de me apresentar ali com o Circo Mané e de assistir espetáculos naquele espaço. Enfim, ele chegou nesse dia acompanhado de Márcio Libar, um palhaço carioca internacionalmente reconhecido que daria uma oficina naquele fim de semana, como parte da formação dos alunos da Escola, foi o que eles me falaram quando passaram por nós e nos cumprimentaram enquanto

treinávamos. Calini contou para os dois da minha pesquisa e perguntei se poderia assistir a oficina, dar uma espiada em como funcionava e tal. Por eles, tudo bem. Eu nunca tinha visto uma oficina de palhaços, achei uma ótima oportunidade.

Um dia antes da oficina tinha apresentação do espetáculo de Libar, *O pregoeiro*, no qual ele conta como virou palhaço. Ele começa o espetáculo vestido como “ele mesmo”, com uma camisa preta, calças jeans, coturnos e correntes no pescoço, seus *dreads* soltos e um estilo “marrento” de falar e se movimentar. Essa primeira parte parece mais uma comédia *stand up*, onde ele vai fazendo piadas sobre sua trajetória, sobre a sua aparência e sobre seus sonhos. “Não tem um dia que eu saia na rua e ninguém me pergunte se eu sou músico!”, ele diz no espetáculo, “e às vezes me dá tanto trabalho fazer as pessoas acreditarem que sou palhaço, que acabo dizendo que sou músico mesmo...”, diz que já não sabe quantas vezes já lhe gritaram “Bob Marley!” por aí. Seu sonho, desde sempre, era ser artista, ele conta, mas tinha pouco jeito para as modalidades em que se aventurava. Disseram-lhe que deveria tentar a “dança afro” por ser negro, os malabares para demonstrar alguma habilidade, algo que fosse conceitual, entre outras dicas que ele reuniu em uma demonstração do que virou seu número de dança-afro-malabares-conceitual, usando um *collant* marrom e fazendo a plateia gargalhar. Não foi dessa forma que ele conseguiu o amor do público, ele conta. Esse amor ele só conquistou quando se assumiu um perdedor e resolveu ser palhaço, pois para ele o palhaço é “aquele que cai, aquele que erra, aquele que perde”, aquele que se assume em sua imperfeição e que, por isso, nos causa identificação. E amor.

Então ele vai trocando sua roupa pela do palhaço, deixando o nariz por último, o qual ele coloca virado de costas para o público. Enquanto troca de roupa, vai explicando de onde veio esse casaco, esse chapéu e o quanto é importante conhecer bem o jeito que o sapato encaixa no pé. Ele diz que a arte do palhaço está entre ser que você realmente é e ser aquilo que querem que você seja, por isso ele caminha em direção ao seu sonho, mas tropeça ao direcionar o olhar para suas responsabilidades que lhe chamam do outro lado. Também fala umas coisas tristes e tocantes, como quando foi a última vez que

disse “eu te amo” para alguém que pode não ter muito tempo mais de vida. Diz que não ama verdadeiramente quem não pensa na morte. Fala das perdas que constituem o palhaço e a todos nós, porque ao longo da vida vamos perder entes queridos, perder cabelos, dentes. Os grandes palhaços são os mais velhos, ele diz, que já perderam muitas coisas na vida. E diz que todo mundo quer ser amado. Assim ele prepara o público para receber o seu palhaço, que tem uma energia diferente da dele.

Seu palhaço se chama Cuti Cuti, parece uma criança bem pequena, fofinha, bobinha e envergonhada. Depois de colocar o nariz, ele ensaia virar-se de frente para a plateia, mas está com vergonha. A marra que tinha antes sumiu. Virou doçura. A barriga cresceu, os ombros caíram, as pernas se abriram, os pés ficaram enormes dentro dos sapatos de palhaço muito velhos e remendados (neles ele já sabe como funciona o caminhar, os tropeços e passos em falso, como os trocar por outros?), o olhar ficou meio sonolento, a boca cresceu para os lados e cria parênteses nas bochechas, o lábio inferior e as sobrelanceiras se destacam pela maquiagem branca, os *dreads* se esconderam dentro do chapéu comprido. Ele balança o corpo de um lado para o outro de um jeito muito idiota. E começa a brincar com um diabolô, compartilhando seu divertimento meigo e atrapalhado com a plateia. No ápice de fofura do final do espetáculo ele chega a distribuir florzinhas, uma a uma, para o público.

Quando cheguei no Circo no dia da oficina, ela já tinha começado. Sentei na arquibancada enquanto, na área do palco, Libar discursava veementemente para os alunos sentados num círculo de cadeiras à sua volta. Ele dizia algo sobre a diferença entre ser um profissional ou não, que ser profissional não é só estar num palco profissional com um figurino profissional, que vai muito além disso. Ele fez uma comparação com o futebol, perguntando se aquelas pessoas ali gostariam de ir para a seleção brasileira ou se iriam se contentar com o futebol amador. “Esse trabalho aqui é pra quem busca a alta performance!”, ele concluiu.

Depois desse discurso, ele indicou que começaria um jogo com os alunos. Nesse momento, ele se virou para a plateia, onde estávamos eu e mais uma menina, companheira de um dos alunos, e nos pediu que saíssemos ou que participássemos.

“Aqui não é zoológico”, ele disse, “quem quiser ficar vai ter que se expor”. Nós duas descemos para o palco, decididas a participar. Eu não fazia ideia do que me esperava, abandonei o caderninho e sentei numa das cadeiras ao lado dos alunos da escola, tentando não pensar nas situações ridículas a que provavelmente iria me expor. Desse momento em diante, as lembranças se misturam com as emoções e a descrição da oficina vai ficar um pouco prejudicada. A verdade é que eu não estava nem um pouco preparada para as dinâmicas que vivi ali e foi uma experiência tão forte e dolorosa que demorei meses para conseguir escrever sobre ela. Desde então, muita coisa se perdeu na memória e muita coisa ainda resiste em ser colocada no papel. Não sei mesmo como falar do assunto, como transpor coisas tão íntimas na frieza de uma descrição acadêmica. Vamos ver o que sai.

O Jogo das Representações

Pois bem, sentei na cadeira de plástico ali entre os alunos da escola, formando um círculo ao redor de Libar, que estava em pé, nos observando. Acho que meus olhos estavam arregalados, como eles geralmente ficam em situações desconfortáveis. Eu olhava em volta, para os alunos, e ninguém me parecia muito confortável tampouco. Não sei se era uma projeção das minhas próprias sensações ou se as pessoas realmente não estavam à vontade, mesmo no ambiente familiar da escola e fazendo mais uma oficina de palhaço entre tantas que já haviam feito. Será que as outras oficinas haviam sido mais acolhedoras? Será que os outros ministrantes os faziam sentir menos intimidados?

Libar falou que começaria o Jogo das Representações e logo depois mandou que ficassem de pé os que se considerassem representantes das pessoas legais. Rolou uma dúvida coletiva, acho que ninguém se levantou, não lembro bem. Libar ficou irritado ao ver que todos estavam hesitantes em participar e mandou que tirássemos todas as cadeiras e começássemos a caminhar aleatoriamente pelo palco. Deveria parar de andar quem se identificasse como representante do que ele dissesse, que começou assim, com legal, bonito, feito, invejoso, entre outras características. Ele observava os que

havam parado e mandava continuar a andar. As representações foram ficando mais fortes ao longo do jogo, quando ele pediu que parassem os depressivos, os que já se sentiram rejeitados, os que já sofreram violência doméstica, os que já sofreram abuso, os que foram abandonados pelo pai, os que já tentaram suicídio... Fui sentindo pesar os corpos e os rostos das pessoas que caminhavam à minha volta. À cada nova indicação, vários representantes paravam, expondo suas histórias e trazendo à tona emoções já vividas. Libar observando todos atentamente.

Ao final, as expressões de todos estavam bem mais sérias. Libar iniciou uma fala, durante a qual pude observar que alguns corpos foram se deixando levar ao chão, eu mesma me sentei para ouvir, alguns olhos também se sentiram atraídos pelo chão, outros dispersavam umas tantas lágrimas, respirações profundas se contrastavam com os soluços de uma menina, que chorava bastante. Tentei não me focar nela pra não me contagiar no choro. Em resumo, juntando as recordações a umas poucas anotações que fiz no intervalo da oficina, Libar dizia mais ou menos assim:

Há uma grande mentira que nos contam: “tudo vai dar certo”. Na verdade já deu merda, já estamos estragados pelas nossas mágoas, nossas rejeições, nossos medos. Vocês tem que se reconhecer como os merdas que vocês são. É com isso que nós vamos trabalhar enquanto artistas. O artista é aquele que se rendeu, que não consegue lidar com seus problemas da vida e foi ser ele mesmo em sua arte, colocando nela o seu amor. Se libertar dessa ideia de que tudo vai dar certo é aceitar que somos “errados”, é destruir o muro que construímos ao nosso redor e que nos separa dos outros, porque na verdade o outro não existe, o outro é o nosso espelho, o outro é a gente. Reconhecer isso é amar. Ser artista é saber amar, é se libertar. A arte do palhaço é a arte do amor, é fazer o outro se ver em você como um espelho.

Não lembro de tudo que ele falou, mas essa parte me marcou mais. Ele falava bastante de se deixar entrar no mundo da fantasia, como Alice no país das maravilhas, enxergar o mundo como uma criança, ver a magia, e ia fazendo outras referências a filmes infantis famosos. Ele também disse algo sobre a graça, que seria o encontro com o divino, o “estado de

graça”. E sobre a palavra “humano”, que vem de “húmus”, o cocô da minhoca e também um grande fertilizante. E “criança”, que vem de criação, criador (referindo-se a Deus). A criança é o criador do próprio universo e o adulto é uma criança adulterada.

Apresentações ou Interrogatório

Depois dessa fala, ele começou a conduzir outra dinâmica. Trouxemos as cadeiras de volta para o palco, formando um semicírculo virado para o centro do palco, de costas para as arquibancadas. Nos distribuímos nas cadeiras e ele sentou na que ficava mais ao centro. Libar parecia estar relaxado e sentindo-se à vontade, pelo menos era o que seu corpo parecia dizer, sentado um pouco esparramado na cadeira, com uma perna cruzada sobre a outra em um ângulo quase reto, os coturnos meio abertos pelos cadarços desamarrados. Ele sugeriu que, um por um, fossemos ao centro do palco para nos apresentarmos e ficou esperando o primeiro voluntário. Após alguns segundos em que trocamos olhares e sorrisos nervosos, um menino se levantou parecendo confiante e se posicionou no local indicado. Libar instruiu que ele se apresentasse. O menino parecia tranquilo, carregava um sorriso simpático, falou o nome, a idade e de onde vinha: São José do Rio Pardo, onde tinha uma ponte por onde havia passado Euclides da Cunha, algo assim. Libar riu da informação, questionando se esse era o fato mais importante da história da cidade. Todos deram uma risadinha também, ainda que um pouco tímida. Esse foi um dos poucos momentos leves dessa dinâmica de interrogatório.

Ele ficou fazendo provocações a cada um, dizendo que queria destruir as nossas verdades e desconstruir nosso ego. Não sei se somente com base no que ele apreendeu do exercício anterior, ou por uma leitura do corpo de cada um, ou por alguma habilidade outra, ele foi descrevendo as pessoas, apontando seus defeitos, seus traumas, seus problemas, seus pontos fracos, retirando suas máscaras. Ele perguntou a vários alunos a razão de quererem ser palhaços, apontou vários defeitos neles, mostrando-os aos demais colegas, e fez algumas adivinhações sobre a personalidade ou o passado dos “interrogados”. Lembro que ele falou para uma das meninas que ela era bonitinha, mas o

sovaco dela fedia demais e a fez repetir algumas vezes a frase “eu sou bonitinha, mas tenho um cc...”, indicando que fizesse isso com um jeitinho meigo. Ele também fez um senhor cantar repetidas vezes o hino nacional com voz de bebê. Essas também foram partes que geraram várias risadas.

Algumas coisas geraram um incomodo em mim, e acho que em outras pessoas ali também, como a vez da menina negra se apresentar, quando ele a atacou com várias frases “clássicas”, do tipo “vai, crioula!”, “volta pra senzala”, “a sua sinhá deixou você vir aqui?”. O próprio Libar é negro, não sei se ele acha que isso ameniza esses insultos ou o autoriza a brincar com eles. Não entendi muito bem a razão, a intenção, de trazer isso para o jogo. Ele pontuou essas frases com a ideia de que a ideologia é a fumaça que cobre nossos olhos, mais uma máscara que temos que deixar cair. Depois dessa, ele também caçoou da menina que era homossexual, da que se afirmou feminista e do menino transgênero.

Outras abordagens foram mais emocionais. Ele olhava algumas pessoas e sabia identificar, ou lembrava pelo jogo das representações, que elas tinham problemas não resolvidos com o pai, por exemplo, e tocava nesse assunto, trazendo histórias muito íntimas, que sensibilizavam a pessoa interrogada e vários outros dos que assistiam. Foram surgindo diversos relatos, de separações, desilusões, violências, perdas, inseguranças, saudades, solidão, medo, entre outros. Com essas histórias foi-se criando um clima catártico em todos e as lágrimas foram virando uma constante. Libar interrogava quase sem dó, colocando o dedo na ferida, “derrubando as máscaras”, como ele dizia. Às vezes, ele se sensibilizava e dava um abraço na pessoa que já estava destruída ali diante de todos. Não deu tempo de interrogar cada um no primeiro dia e alguns ficaram para o segundo, inclusive eu, que já estava bem sensível e sem nenhuma coragem de me voluntariar ao centro. Fui pra casa e mal consegui dormir, tive vários pesadelos e me obriguei a voltar no dia seguinte, sem vontade, ainda abalada pela vivência do dia anterior.

Voltamos a nos sentar no semicírculo voltado para o centro do palco. Eu não conseguia me imaginar indo ao centro por livre e espontânea vontade. Ficava imaginando como eles

conseguiam se jogar na fogueira assim. Que corajosos! Alguns nem pareciam ter vivido o que vivemos no dia anterior, outros tinham olheiras assim como eu. Quando já estávamos todos sentados, Libar perguntou: “quem aqui está se sentindo mais forte, depois de ontem?”. Mais forte? Eu estava me sentindo extremamente frágil. Só não fiquei mais impressionada com a pergunta do que com a reação de todos, que levantaram a mão, sem exceção. Fiquei olhando em volta, quase sem reação, e nem percebi que eu tinha virado o centro das atenções quando Libar falava se dirigindo a mim “você está se achando melhor que todo mundo aqui, com o seu distanciamento intelectual, né?”. Eu demorei alguns segundo pra perceber que era comigo e só consegui balançar a cabeça dizendo que não, falar era impossível no momento e continuou sendo por um bom tempo. O choro estava entalado na garganta, forçando passagem, e acho que isso ficou visível de fora, pois ele disse que finalmente estava “me vendo”, que minha máscara estava caindo, minhas narinas tremendo, minhas bochechas corando e meus olhos enchendo d’água. A barragem se rompeu e acho que não parei de chorar nunca mais.

“Vai no centro que eu vou te curar”, ele disse, e eu obedeci ainda chorando muito. “Gostosa!”, ele gritou, “que coxas, hein!”, e eu soluçando descontroladamente, “tá doendo no seu feminismo?”, ele continuou provocando sem nenhuma resposta minha, além do chororô, e disse que é muito difícil ser bonita, porque é isso que se vê primeiro numa pessoa, principalmente numa mulher, e muitas vezes não se vê nada além disso. Disse também que eu sou muito frágil, como uma florzinha, e muito sensível, com antenas aguçadas, que tenho tendência a me proteger, me afastando de pessoas com energias ruins, escolhendo muito bem os amigos e me fechando para os outros. Não lembro de tudo que ele disse, até porque estava chorando muito no momento e não conseguia nem me concentrar para ouvir. “Bati muito em você, né?”, ele disse no fim e veio me abraçar. Eu continuei chorando. Ele fez todo mundo se levantar e passou comigo pertinho de cada um, me fazendo olhar nos olhos deles para que eles me ajudassem a me recompor. Funcionou. Grata a esses olhares.

Mais tarde, no intervalo, ele me chamou em particular e

disse que conhece esse tipo de gente com olhos grandes e rasgados como os meus, que eu tinha olhos de extraterrestre ou de uma nova espécie de ser humano. “A evolução do *homo sapiens* é o *homo sensibilis*... ou o *homo lúdicus*”, ele disse, “você deve desenvolver as suas antenas. Uma boa opção pra isso é ir saltar de *bungee jump*... Ou fazer um mochilão no Nepal.”. Fiquei um pouco confusa...

*

Infelizmente não pude comparecer ao terceiro dia de oficinas. Alguns dos alunos da escola me disseram que ele fechou as feridas que abriu e viu suas propostas de números, dando orientações e palpites. Não sei como foi esse processo de fechamento das feridas. Naquela noite, cheguei em casa e olhei meu reflexo no espelho no banheiro. Lembrei da observação dele sobre meus olhos e tentei ver neles alguma coisa não-mundana. Só vi a expressão de susto que seu tamanho pronunciado imprime na minha cara. E um monte de dúvidas espalhadas pela minha cabecinha, marcando o vinco das olheiras.

Será que o “*homo lúdicus*” de Libar tem algo a ver com o conceito de Huizinga (2000) de *homo ludens*? Mas, neste caso, ao invés de sugerir uma evolução da espécie, Huizinga sugere que *homo ludens* é uma denominação contundente para esta, visto que o jogo nos definiria tanto quanto o trabalho, no caso de *homo faber*, e talvez mais do que a razão, como sugere a nomenclatura *homo sapiens*. Para Huizinga, o jogo está presente em todas as manifestações culturais, pois a própria cultura possui um caráter lúdico, ou seja, é no jogo, e através dele, que as civilizações surgem e se desenvolvem. A ludicidade seria intrínseca ao ser-humano. Então não sei exatamente a que Libar se refere com “*homo lúdicus*”, como um estágio a se alcançar e não como algo que já somos. Fiquei pensando se ele não está falando de uma evolução espiritual, já que ele traz a dimensão sagrada da ‘graça’ como estando presente no trabalho do palhaço, uma visão do riso relacionado a uma conexão com o divino.

4.2 O treinamento e o cotidiano



Pituca da Rosa – Ana Paula Grigoli – em seu momento ninja. Foto: Vanessa Soares

“Essa é uma casa de palhaços”, disse Carlos. A frase saiu com intuito de se justificar, pois havia preparado um chimarrão que ficou difícil de tomar, pois a erva estava muito fina e entupiu a bomba. Ana resolveu então fazer café, já que a gente não ia conseguir tomar o chimarrão. Trocou a água quente da térmica por café e colocou de volta na mesa. Carlos esqueceu da troca e foi colocar mais água na cuia do chimarrão, colocando café no lugar. Percebendo a besteira que fez, tentou tomar o chimarrão com café mesmo assim, não conseguiu, estava horrível, xingou, apoiou a cuia de volta na mesa, sem sucesso, desequilíbrio, o conteúdo se espalhou pela mesa, mais um xingamento, muitas risadas. “Aqui a gente está em treinamento constante!”, disse Ana. Mais risadas. Desse episódio surgiu o título desse trabalho e a reflexão sobre os entrelaçamentos da cena e do cotidiano dos palhaços. Corpos cômicos que transitam entre as tarefas “sérias” da vida.

Antes de refletir sobre esse episódio, eu havia lido um texto de Rita de Almeida Castro (2012), onde ela fala da prática

em São Paulo do *seitai-ho*, um conjunto de técnicas originárias do Japão do início século XX, criadas para manter a harmonia do corpo. Essas técnicas tomam como referência hábitos corporais “tradicionais” dos japoneses, “detentores de uma disciplina e de uma perfeição já há muito perdidas, tanto no corpo do ocidental como no do oriental contemporâneo” (p. 98). Esses hábitos vão desde a respiração, ao modo de sentar-se, observar o tempo, as estações do ano e as movimentações internas do corpo. Segundo a autora, a separação entre os estados cotidiano e extracotidiano não são tão claras para os participantes, pois eles costumam levar o treinamento para a vida cotidiana, como ela mostra no depoimento de uma praticante, que diz nunca realizar as atividades do cotidiano no automático, prestando atenção em como ela pode otimizar o próprio corpo para usar menos força e ser mais eficiente.

A partir daí, estive pensando no treinamento do palhaço, que propõe exatamente o contrário do que seria uma eficiência corporal nas atividades cotidianas (ou que imitam/citam o cotidiano), escolhendo os caminhos mais difíceis ou menos óbvios para realizá-las, como Lidiane relata sobre a construção de uma cena em seu espetáculo: “eu tenho que sair de dentro de uma caixa. É muito simples sair de dentro de uma caixa! Quem não sabe sair de dentro de uma caixa? Levanta a perna e sai. Só que eu falei: ah, você não pode fazer isso, porque isso é o cotidiano das pessoas. Entende? Ele tem que achar um outro caminho pra chegar ao mesmo fim”. Outro exemplo é da cena em que Léo, neste caso, Leleco, representa um garçom no espetáculo Circo Mané. Se ele não fosse o dono do bar, provavelmente já teria sido demitido por sua incompetência no serviço. Ele entra em cena no início do espetáculo varrendo o chão, tropeça, derruba a vassoura várias vezes, dança com ela, finge engolir seu cabo, deixa metade da sujeira (papel amassado) sem varrer e a outra metade esconde num canto ao invés de jogar no lixo, enfim, demora bastante tempo nessa cena, de uma atividade simples, e nem chega a realizá-la com a eficiência que seria esperada se ela estivesse acontecendo fora de cena.

Concluí, a princípio, que quem estuda palhaço provavelmente não aplica o treinamento corporal no cotidiano,

pois não deve ajudar muito a realizar as tarefas diárias, não é mesmo? Mas quem disse? Foi aí que comecei a lembrar dessas situações como a que aconteceu na casa de Carlos e Ana, ou como, por exemplo, a vez em que tive uma reunião de trabalho com Léo e ele caiu do banquinho, ou melhor, sentou fora dele, derramou a água, perdeu a chave do carro. Teve também aquelas várias vezes em que foi impossível se comunicar com ele, geralmente porque ele tinha perdido o celular, o que já aconteceu quando ele foi andar de moto com o aparelho no bolso do casaco (e ele saiu voando), ou quando ele foi fazer xixi com o aparelho no bolso da calça (e ele caiu no vaso). Ou aquela outra situação em que ele pediu emprestado o tecido acrobático de uma amiga e acidentalmente tacou fogo nele com o cano de escape da moto (essa doeu em mim). E perdi as contas de quantas vezes ele mostrou a bunda para o grupo, durante o jantar, depois de apresentarmos o Circo Mané. Os amigos já o chamam de Leleco mesmo quando ele não está vestido de palhaço, afinal, existe separação?

Lidiane, outro dia, foi me buscar em casa para irmos ao teatro. Fiquei esperando na rua e já estava pronta para entrar no carro quando ela parou, mas, antes que eu pudesse abrir a porta do passageiro, ela já tinha aberto, pulado para o meu lado, abaixado as calças e estava fazendo xixi no acostamento com a expressão mais serena do alívio. O meu choque inicial se transformou numa explosão de risadas. Só tive que cuidar para não molhar os pés. Ana tem expressões e movimentos, além de uma forma de falar, que são cômicos por si só, mesmo quando ela está fora de cena. Ela conta que queria ser acrobata aérea, bela e virtuosa, mas que todos acabavam rindo dela por suas expressões. Léo dá risada igual a Leleco, uma risada boba e audível. Lidiane às vezes adota um comportamento “sedutor” tão caricato que é impossível levar a sério, mesmo sendo, e que lembra muito o jeito Xicosa de seduzir.

Onde termina o corpo cotidiano e começa o corpo do palhaço? O que separa Léo de Leleco, Ana de Pituca da Rosa, Carlos de Chico Chan? Pelo que pude perceber nas observações e nos relatos, o corpo do palhaço e o corpo cotidiano fazem parte de uma coisa só, são inseparáveis. O treinamento proporciona a descoberta do palhaço que existe na pessoa e estimula as

características ridículas da mesma a aflorarem. É um caminho sem volta. Torna-se difícil desligar o palhaço completamente, mesmo fora de cena, as conquistas do treinamento estão impressas no corpo e nele se manifestam. O jeito atrapalhado do palhaço muitas vezes toma conta das ações que fazem parte da vida cotidiana e ator e palhaço se confundem um com o outro, dentro e fora de cena.

Os pequenos erros, enganos e acidentes dessas pessoas nas atividades cotidianas não são intencionais, então não devem ser conscientes. Será um resgate momentâneo e não-intencional do *estado cômico* experienciado por esses sujeitos em cena? Ou é algo inato desses sujeitos que nada tem a ver com seu treinamento de palhaços?

Segundo Ferracini (2003), o ator, o dançarino, o atuante no geral, é um artista do corpo, ou seja, ele utiliza o território de seu corpo cotidiano com sua potencialidade artística, transformando-o num corpo artístico, um corpo que serve de suporte estético para sua arte. Esse corpo artístico ele chama de corpo-subjétil. O Estado Cênico, segundo o autor, seria o resultado da criação de um corpo-subjétil a partir da impressão da organicidade do corpo cotidiano neste corpo não orgânico do ator. “Em outras palavras, o corpo-subjétil é um artificial artístico, e portanto inorgânico, possibilitado pelo corpo cotidiano, portanto orgânico. O momento do Estado Cênico é, então, um inorgânico/orgânico, coexistente e paradoxal, e é esse próprio paradoxo que possibilita o estado ‘vivo’ do ator.” (p. 1).

Essa visão do Estado Cênico se aproxima do que Icle chama de *consciência extracotidiana*. Ele traz uma visão do treinamento *clown* como sendo um ótimo exemplo para entender os mecanismos da consciência no trabalho do ator, já que exige “uma tomada de consciência dos aspectos ridículo do ator pelo próprio sujeito, para deles extrair resultados cênicos que levem o público ao riso ou à comoção” (2010, p. XX). O *clown*, segundo Icle, é um procedimento cômico que envolve intencionalidade, ou seja, que se distingue dos processos que ocorrem naturalmente (sobre estes, ele cita o exemplo de um político que esquece, sem querer, seu discurso, causando uma situação cômica, enquanto que uma charge criada sobre este acontecimento é um procedimento cômico intencional). Segundo ele, “o clown é um

desses procedimentos referidos que tem no seu cerne uma contemporaneidade muito presente, à medida que revela uma intensa humanidade” (p. 14).

Ainda segundo as pesquisas de Icle, historicamente, o *clown* estaria ligado à baixa comédia grega e romana, que alterna elementos trágicos e cômicos. A combinação desses aspectos estaria presente no comportamento clownesco, acentuando a percepção de emoções contrapostas e o seu caráter de agir com seriedade, assumindo sua humanidade com franqueza e, assim, tornando-se cômico. Então, segundo essa perspectiva, os erros e traços cômicos no cotidiano dos sujeitos dessa pesquisa poderiam ser vistos como simples expressão de sua humanidade, já que poderiam acontecer com qualquer um. Mas eu ainda acho que acontece mais com eles do que com a maioria das pessoas. Só acho.

Icle também acredita que o ator, e também o *clown*, precisam ter a capacidade de recuperar em cena o estado cômico que já tenham experienciado antes, através da consciência extracotidiana, uma outra dimensão da consciência a ser desenvolvida nos treinamentos anteriores à cena. A consciência extracotidiana permite que o ator consiga coordenar suas ações de forma a torná-las “sedutoras” ao público, prendendo sua atenção e, no caso do *clown*, provocando o riso ou a comoção. Segundo ele, cada sociedade constrói suas fronteiras entre o que é cotidiano e o que é extraordinário. Na sua visão, o cotidiano é a dimensão banal da vida diária, que geralmente não tem visibilidade, enquanto que o extracotidiano seria algo que interrompe o cotidiano com a surpresa e estaria relacionado com o *espetacular*. Ele chama de espetacular o comportamento que se sobressai diante dos olhos dos outros, ou, em suas palavras, que “chama atenção”.

Esses comportamentos espetaculares, quando organizados socialmente, resultam em manifestações simbólicas, como o teatro, a dança, as procissões, os rituais religiosos, as manifestações políticas, os esportes coletivos e tudo aquilo que o comportamento humano organiza para dar a ver a outros humanos. (ICLE, 2010, p. 23)

O ator é um exemplo desse sujeito extracotidiano, segundo Icle. O trabalho do ator transforma-se de sujeito em objeto. A construção de um personagem é a estruturação de um padrão de comportamento extracotidiano. Mas esse padrão se constitui sobre o *eu* do ator, sobre seu corpo, sua fala, sua mente e sua presença. Como uma tematização do *eu* no personagem. No caso do *clown*, por ele não ser um personagem, há uma confusão entre o eu cotidiano e o sujeito extracotidiano. Nos exercícios propostos por Icle para seus alunos iniciantes a *clown*, como “passear pelo jardim proibido”, ele observa inicialmente que os alunos estão limitados a caminhadas e olhares cotidianos, estereótipos e imitações. Com suas observações, as ações dos alunos vão se transformando, se distanciando do cotidiano e criando outras formas e energias, tornando-se extracotidianas. Esse processo se dá pela construção de uma partitura de ações físicas que inclui não somente sua parte mecânica, mas também suas construções mentais. A organização cognitiva dessas partituras é o que ele chama de “coordenação das ações”.

Essa coordenação se dá nos ajustes que o ator vai realizando nas ações, corrigindo-as e regulando-as com base no que percebe e no que lhe dizem. Esses ajustes possibilitam a diferenciação entre as ações e entre elas e seus aspectos cotidianos, tornando-as independentes destes. Icle chama de decupagem o processo em que os atores dividem as ações em partes, tão pequenas quanto possível, e atribuem significados pessoais a elas, tornando-as extracotidianas. Elas podem copiar ou imitar o cotidiano aos olhos do público, mas o sujeito que as executa é extracotidiano, pois nesse processo as torna cheias de presença. Por isso, há uma continuidade funcional entre cotidiano e extracotidiano, pois o segundo se constrói sobre elementos do primeiro, e uma ruptura estrutural, já que os processos que os constituem são distintos.

Mas, uma coisa que Icle fala sobre a coordenação das ações que cria o sujeito extracotidiano é que “(...) coordenar essas ações e diferenciá-las das do cotidiano causa uma ruptura estrutural. O ator poderá retornar a estados e ações extracotidianos, porque constituiu para si estruturas próprias para esse fim.” (2010, p. 29). Se essas estruturas estiverem tão bem

construídas no corpo do ator, o que impede que o retorno a elas aconteça de forma involuntária ou inconsciente?

Ele traz a questão do uso da razão analítica no trabalho do ator. Alguns consideram que ela atrapalha, que o ator precisa minimizá-la para atingir um estado mais profundo, o que ele considera impossível. Qualquer atividade do pensamento supõe a razão, que, uma vez construída, não se lhe pode abrir mão. O que se pode considerar é que o pensamento seja um intermediário, ou uma dimensão, ou um instrumento da razão. Aí sim pode existir razão sem pensamento, em alguns momentos. Uma pessoa pode realizar ações sem pensar nelas, como dirigir um carro sem pensar linearmente no que está fazendo, ou simplesmente parar de pensar, mas ainda assim ela está usando a razão. Então, o que atrapalha o trabalho dos atores não é o uso da razão, pois essa nem é uma escolha, ela simplesmente existe em nós. O que atrapalha é o uso de um pensamento linear que tenta resolver com estratégias cotidianas os problemas extracotidianos.

Ele afirma que o pensar parece ser uma atividade somente do cotidiano. Mas pelos seus exemplos, também podemos perceber, ou lembrar, que, mesmo no cotidiano, podemos não pensar, entrando em um estado de consciência diferente, talvez. Mas que estado seria esse? Ele se assemelha ao da consciência extracotidiana? Seria nesse estado de pouco pensar, que nos ocorre vez em quando no cotidiano, que os palhaços interiores dos sujeitos dessa pesquisa aflorariam, “dominando” suas ações? Talvez não nos moldes da teoria de Icle, que supõe intencionalidade e consciência nas ações do ator no estado extracotidiano, por mais que estas não sejam completamente pensadas e planejadas como no cotidiano.

Percebo que uma coisa não exclui a outra. O estado de consciência extracotidiana torna o ator capaz de “reproduzir” os momentos cenicamente eficazes já experienciados por ele. Esses momentos podem acontecer no cotidiano. Num lapso de distração que faz a pessoa colocar café no mate ou deixar o celular cair na privada. E essas pessoas, que treinam para conquistar o domínio da consciência extracotidiana, certamente estão atentas a esses momentos. O que eu quero dizer é que, alguém que treina a habilidade de fazer rir por suas atitudes

atrapalhadas, pode criar esse repertório de atitudes a partir da espontaneidade, dos acontecimentos cotidianos que acabam sendo engraçados. Essa pessoa provavelmente, não só está atenta a esses acontecimentos, como deve estar mais aberta para o surgimento deles, são as minhas especulações.

Pode ser que essas pessoas já fossem atrapalhadas ou engraçadas antes de serem palhaças, que sempre tivessem a tendência para produzir situações cômicas espontaneamente, não há como saber. Mas, o que está presente nos discursos dos sujeitos com quem conversei é que o treinamento de palhaço realmente “transforma” a pessoa. Perguntei pra Lidiane se algo mudou nela ou no mundo depois que ela começou a estudar palhaço e ela respondeu “Eu mudei, o mundo continua igual né, até pior eu acho (risos)”. Mas ela conta como o olhar dela sobre o mundo mudou também, porque, apesar de alguns palhaços, como ela diz, não gostarem da ideia do fazer palhaçaria como terapia, para algumas pessoas, como foi para ela, acaba sendo um trabalho terapêutico, de autoconhecimento, principalmente. Ela fala que o estudo do palhaço trabalha muito o interior da pessoa, que só ela conhece e que acaba aparecendo para o público no momento da cena. Para ela, estar em cena é estar nua e é estar livre, livre para ser, livre das amarras sociais, tabus e receios que nos são ensinados por toda a vida. Em suas palavras: “o palhaço, ele quebra tudo isso, né, ele é livre, ele é, eu vejo uma pessoa mais liberta sabe, dessas amarras sociais, que a gente tem desde quase bebê (...). E aí então o olhar da gente, quando a gente muda, o olhar muda (...)”.

E aí poderíamos pensar a conquista dessa liberdade como sendo também do medo de errar, do medo de falhar, da demanda de uma eficiência nas tarefas cotidianas? Lidiane conta como vem se tornando mais atrapalhada ultimamente e que nunca havia sido assim. Ela ouvia algumas pessoas dizendo que nem precisavam mais do “ritual” de colocar o nariz para “incorporar”, começar a agir como palhaças, que o palhaço já havia tomado conta delas, e não imaginava que isso fosse começar a acontecer com ela também: “(...) coisas que antes eram erradas pra você deixam de ser, né, então acho que afeta no teu cotidiano, sim. Eu tô muito atrapalhada. Tu imagina uma virginiana controladíssima, né, eu tenho precisão de tudo, (...)”

quantos passos que eu vou dar até ali, pode ter certeza que eu já analisei (risos), mas eu me pego as vezes botando [a xícara] aqui e esqueço que essa xícara tá aqui e levanto a toalha... fazendo coisas que no meu estado normal eu não faria nunca”. Léo também não precisa colocar o nariz para que Leleco se manifeste. “Às vezes o palhaço me encontra, tô caminhando na rua e caio”, ele diz. E se tiver público é mais fácil ainda de Leleco tomar conta.

Se tiver três pessoas aqui, já pode ser público pra mim. O Leleco pode sair sem querer. Às vezes ele é duro comigo. Porque às vezes eu digo coisas que talvez, de Léo, possam ferir as pessoas, mas de Leleco, não. Mas eu não falo pra ferir, eu falo por ser sincero. Mas, sem estar de Leleco, não tenho permissão. O nariz e o palhaço abrem portas. Quantas vezes, sem querer, eu zoo com um cara num evento de empresa e depois descubro que é o presidente. Imagina eu, de Léo, zoar o presidente. O cara me dá um chute e me manda pra polícia. De Leleco ele não vai fazer isso, ele ri junto, se não os empregados vão dizer: “o chefe bateu no palhaço...” (Léo, trecho de entrevista, 2016).

“O palhaço não é um personagem, ele é uma parte de nós, partes de algumas personalidades de nós mesmos”, diz Cris, “não que o ator minta, mas o palhaço tem que ter verdade. O ator tem que ter a técnica. As emoções do palhaço são as minhas, afloradas ou minimizadas, mas são as minhas”. Ela fala disso para explicar as influências de suas palhaças em seu corpo cotidiano, dizendo que Lilica lhe ensinou a brincar e que Lola lhe fez sentir mais poderosa.

Carlos acha que o palhaço existe sem o compromisso de estar atuando e tem que estar forte no cotidiano para chegar na cena: “No meu caso, ele fica bem mais passivo, não num estado de comicidade. Tenho meus picos, mas sou bem mais sério no cotidiano. Em alguns ambientes tu te tornas mais palhaço, como no festival. Encontrar outros palhaços deixa aquilo latente, tu te abres mais pras pessoas e se deixa influenciar mais, também. Com o tempo, vivendo desse ofício, pretendo trazer isso mais pra

vida”. Ana completa: “nosso cotidiano é muito isso, muita pesquisa. O Carlos tá o tempo inteiro vendo vídeo. Eu sou mais brincalhona, de trazer a voz da Pituca, de brincar. Eu sou muito corporal, sou menos mental que o Carlos. Eu preciso brincar com meu corpo, estar bem solta, pra vir o estado. Eu venho aprendendo com o Carlos a organizar mais isso, pensar a técnica. Mas tem um outro lado mais fluido, que eu vejo que essa é a minha força. Só preciso organizar isso, mas a força vem muito dessa fluidez, da espontaneidade”. E Carlos conclui: “conversando com outros palhaços, a gente vê que cada um é original, porque cada um tem um cotidiano e vive coisas diferentes. No palco aparecem coisas descobertas no cotidiano. O trabalho de comicidade é muito íntimo. A origem é o cotidiano. A vida não é um universo paralelo separado do show”.

Cotidiano e cena se retroalimentam. Corpo cotidiano e corpo cênico têm um limite tênue entre eles, que pode ser ameaçado pela simples existência de algum público, ou pelos trânsitos, intencionais ou não, da consciência entre diferentes estados. Um companheiro da escola de circo onde estou estudando tem uma camisa que diz “palhaço de civil”, informando sua profissão quando não está atuando, quando está sendo “sério”, “de civil”, “à paisana”, caso ninguém tenha notado seus cabelos raspados somente na faixa central que vai da testa à nuca, deixando dois tufo de cabelo acima das orelhas, penteado clássico das perucas de palhaço. Também para o caso de ninguém notar a falta de um de seus dentes da frente, que ele diz combinar com sua bola de contato quebrada, uma dessas de vidro que se usa para fazer malabares, são alguns dos “pedacinhos que faltam” nele, como ele mesmo diz. Apesar da profissão dizer muito da pessoa, mesmo quando ela está de folga, Chacovachi adverte:

Deve-se evitar ser palhaço nas 24 horas do dia. Se você se faz palhaço todo-poderoso com o motorista do ônibus, o mais provável é que te encha de pancadas. E assim com tudo: que tua namorada te deixe, que as pessoas pensem que você é um idiota... Dentro da roda, o palhaço toma uma dimensão. Fora da roda, deve-se controlá-lo.

Não entender isso me fudeu a vida por muitos anos. (2016, p.36).

4.3 Exercícios e técnicas



Foto: Vanessa Soares

O pescador e a bruxa – Márcio Momeso e Lidiane Mandarin – no Circo Mané.
Foto: Vanessa Soares

O treinamento é constante e o cotidiano também constrói corpo e cena do palhaço, mas existem técnicas que ajudam nesse processo e contribuem para o aprendizado na prática, oferecendo instrumentos para essa prática. Libar, por exemplo, ensina por uma linha da catarse, de desconstrução do ego, de arrancar o palhaço de dentro de cada um, fazendo a pessoa perceber seus defeitos, suas partes podres, grotescas, ridículas, quebradas. Esio, como os amigos palhaços contam, parece ensinar de um jeito diferente. Lidi diz que ele “tem um amor muito grande, e ele sabe conduzir”. Ela participou do primeiro dia da oficina de Libar em que estive, mas não concordou com os métodos e ideias dele e não compareceu aos outros dias. Além dessas oficinas que se baseiam na emoção, existem as de técnicas mais objetivas, digamos assim, mais matemáticas. “Você pode ir numa oficina como a dos argentinos, o Tomate, o Chacovacci, e elas são bem menos emotivas do que a dos

brasileiros”, diz Ana, “Eles são muito críticos, observadores e técnicos. Falam muito. Ensinam muita técnica. Igual instrumento musical, igual matemática. Tu faz e dá certo. Pra não dar certo tem que fazer muito errado”.

Autoconhecimento e descoberta do clown

Algumas linhas de desenvolvimento do palhaço começam por exercícios de descoberta do ridículo que existe em cada um, como um reconhecimento de si mesmo enquanto ser imperfeito, grotesco e cômico. Léo fala das aulas de palhaço que dá para adolescentes do ensino médio de um colégio de Florianópolis. As aulas são parte do plano de ensino do colégio, não são extracurriculares. Trago um pouco das suas palavras sobre os exercícios que passa:

“O aluno não pode escolher, ele tem que ir na aula, então eu trato primeiro de tirar a vergonha deles e de fechar um grupo onde eles sejam amigos, que não tenha gente entrando e saindo, porque, se eu mando o cara que é gordo mostrar a barriga e o grupo é fechado, se aceita, eles vão se aceitar. Faço muitos exercícios de auto aceitação, de imitação.

E conto muito a história do palhaço. Conto porque o palhaço surgiu, pra que serve o palhaço. Pergunto, investigo neles o que eles acham que é o palhaço. Um deles falou: “o palhaço é uma pessoa com um nariz vermelho”, e aí tem que trabalhar a cabeça dele, dizer: o palhaço é você, o palhaço somos todos, dos 0 aos 5 anos, fazemos as coisas mais absurdas, depois começamos a crescer e esquecemos o quão absurdo e o quão inocente a gente é. O palhaço tem que ser inocente, mas tem que ser muito esperto também, pra saber oferecer, abrir a guarda, mas também pra saber revidar.

Já passei tanto exercício de palhaço e é muito louco, porque às vezes eu chego lá e invento um exercício na hora e depois é que eu encontro uma explicação pra esse exercício. Eu sempre coloco plateia e palhaço. Um dia eu coloquei um de um lado e o público do outro. Pra esse um eu disse: olha pros seus amigos aí, quero que você diga quem é o mais legal. Ele ficou “pô, cara,

se eu falar eles vão se ofender...”, mas teve que falar. Aí eu disse: quem você acha que é o mais malévolo? Quem você convidaria pra jantar? Quem você levaria pra lua? Quem você não deixa entrar na sua casa? E é louco porque eles mesmos vão se conhecendo. Ele diz “não deixaria entrar esse porque ele vai bagunçar o meu quarto”, então o outro já sabe que pensam que ele é bagunceiro, então eles vão se conhecendo, autoconhecimento. Eu não sei por que inventei isso, mas deu certo, cada um falava de cada um.

Então eu primeiro faço com que eles se conheçam entre eles, que se respeitem e que respeitem também as individualidades e as falhas que eles têm. Quando um, sobretudo nessa idade, 15, 16, 17, respeita o outro pelas coisas ruins ou pelas falhas, vai crescer muito boa pessoa”.

Neste tema de descoberta do *clown*, Gilberto Icle (2010) descreve um pouco do trabalho que realiza com seus alunos. Este trabalho tem três partes: a primeira consiste em exercícios para despertar o ridículo e constrói elementos em cada ator individualmente; a segunda é o exercício do Picadeiro e desmonta tudo que foi construído, através do estabelecimento do estado clownesco; e a terceira tenta transformar esse estado clownesco em pequenas cenas para apresentar a um público. Nas oficinas de iniciação ao *clown*, ele usa exercícios físicos, como alongamento, fortalecimento, motricidade, brincadeiras e jogos para aquecer o corpo e criar um estado de prontidão. Depois, o jogo específico para construção do *clown* se dá com Icle representando, em todos os encontros, o Monsieur Loyal, o dono do circo, que decidirá se cada um vai ou não se tornar *clown* através da dinâmica de todos pedirem emprego no seu circo e serem postos à prova por ele, que pede que executem coisas absurdas, expondo-os a diversas situações ridículas.

O primeiro exercício, pelo que Icle descreve, é parecido com o que vivenciei na oficina de Fabio Angelus. Ele faz cada aluno, individualmente, se dirigir à frente da turma e “calçar a máscara”, ou colocar o nariz vermelho, virado de costas para os outros e depois se virar lentamente para ser observado e analisado por todos, o que já provoca certo incomodo no alvo da observação, pois não há nenhuma outra indicação do que fazer.

Depois de um tempo sendo observado, Icle começa a fazer comentários irônicos sobre suas roupas e seu corpo. Depois desses exercícios, com a orientação de Icle sobre o que funciona nas ações e reações dos alunos e o que não deu certo, uma série de possibilidades já foram criadas. A isso se segue a prática de vestir o *clown*, criando uma feira de roupas e acessórios trazidos pelos alunos por serem engraçados ou ridículos, onde cada um escolhe as que o seu *clown* vestiria. Depois vêm as apresentações de cada um, quando são escolhidos (pelos outros) os nomes dos *clowns* (que geralmente são aqueles que o contrariam), e feitas sugestões de melhorias nos figurinos escolhidos.

A segunda fase, o Picadeiro, desconstrói grande parte do que foi construído na primeira, desfazendo trejeitos e ações que não contribuem para um estado cômico exitoso para o *clown*. O Picadeiro é um “batismo simbólico”, segundo Icle. Cada aluno se torna candidato a um emprego no circo de Monsieur Loyal, começando por uma entrevista com o mesmo para mostrar suas habilidades. O aluno tenta cantar, dançar, representar e nada agrada ao dono do circo, forçando-o a inventar outras coisas, até que começam a aparecer ações mais profundas. Esse exercício pode durar até duas horas para cada aluno e Icle usa informações pessoais deles, como relatos da infância por exemplo, confundindo seu universo com o do *clown*, o que provoca um estado de revelação das coisas escondidas da personalidade do aluno.

A terceira fase tenta reconstruir o que a segunda desconstruiu, propondo que os alunos consigam recuperar o estado adquirido no Picadeiro em improvisações com objetos, na relação Branco/Augusto ou na dificuldade com partes do corpo, que poderão virar pequenas cenas. Ele também sugere um passeio de *clown*, quando um grupo de alunos tem que sair da sala de trabalho e ir fazer compras no supermercado, por exemplo, tendo um contato impactante com o público por estarem desprotegidos da segurança do grupo.

Lecoq introduziu o estudo dos *clowns* na sua escola posteriormente, mas esse campo teve muito interesse dos seus alunos e se tornou um dos pilares da sua pedagogia, partindo do questionamento de como o *clown* faz rir. A pesquisa do *clown* de

cada um é a pesquisa de seu próprio ridículo, ele diz. O ator não entra num personagem pré-estabelecido, ele vai descobrindo nele mesmo a parte clown que o habita. Quanto menos ele resistir, quanto menos tentar se defender, quanto menos tentar representar um personagem, mais ele se deixará surpreender por suas próprias fraquezas e mais seu clown aparecerá com força. Ele conta como sugeriu, no início das descobertas sobre esse campo, que os alunos se reunissem em um círculo e tentassem fazer os outros rirem:

Um após o outro, eles tentaram umas palhaçadas, umas cambalhotas, uns jogos de palavras fantasiosos, tudo em vão! O resultado foi catastrófico. Sentíamos algo preso na garganta, uma angústia no peito, tudo se tornava trágico. Quando se deram conta desse fracasso, pararam com a improvisação e foram sentar-se, desapontados, confusos, perturbados. Foi então, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa, assim, despida. Encontramos! O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso decisório que, quando se expressa, faz rir. Ao longo das primeiras experiências, constatei que alguns alunos, cujas pernas eram tão finas que não ousavam mostra-las, encontravam no clown uma possibilidade de exibir sua magreza e de jogar com isso, para grande prazer dos expectadores. Podiam, enfim, existir tal como eram, e fazer rir. Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em uma força teatral, foi de tamanha importância para uma abordagem personalizada dos clowns, para uma pesquisa “de seu próprio clown”, que se tornou um princípio fundamental. (LECOQ, 2010, p. 213-214).

Esses são exemplos de possíveis exercícios de iniciação ao *clown*. Mas nem todos os palhaços passam por vivências desse tipo, por descobertas guiadas do seu lado cômico. Muitos começam na prática, inspirando-se em outros palhaços, construindo a cena e vão descobrindo sua individualidade ridícula do decorrer desse caminho. Chacovachi diz: “Deve-se sempre lembrar que um palhaço é as duas coisas: o palhaço que você é e o material que você tem. Para crescer como palhaço, você deverá polir muito o material e, com esse trabalho de polir o material, iremos conhecendo cada vez mais o nosso palhaço.” (2016, p.15).

Ele fala do palhaço de rua e diz que este se torna palhaço desde o primeiro dia em que trabalha como palhaço. Para se transformar num palhaço artista é preciso aprender o ofício, ele conta. Esse aprendizado tem três etapas: reter, atrair e doar. Para a primeira etapa, o nível básico, é preciso aprender a entreter, divertir e assombrar, sendo assim capaz de reter a atenção de um público (executando uma rotina ou uma loucura improvisada, por exemplo). Depois de conquistar a confiança do público, na segunda etapa, o palhaço precisa saber delirar, provocar e denunciar, atraindo o público para esse delírio, para essa crítica, fazendo as pessoas saírem de si mesmas. A terceira etapa requer trajetória, experiência, “horas de voo”, e é o objetivo das outras etapas: inspirar.

A inspiração é o que se provoca nas pessoas, é a possibilidade de contagiar com energia, esperança, amor à liberdade, é uma das maiores conquistas de um palhaço. Se você é capaz de inspirar, é porque pode doar, devolver, oferecer energia ao público. Não há nada maior que essa capacidade, porque algo do que você provoca no outro também volta e te transforma como pessoa e artista; é como uma espécie de sistema autossustentável. (CHACOVACHI, 2016, p. 34).

Essa busca é eterna, como os sujeitos dessa pesquisa explicam, falando daquela história de que palhaço bom é palhaço velho, que já poliu muito sua personalidade cômica e seu

material de cena: piadas, rotinas, truques e elementos de improvisação. A observação de outros palhaços, das pessoas e das coisas é muito importante no desenvolvimento do clown.

Observação e incorporação

Muito do trabalho do palhaço está relacionado com a observação do mundo, das pessoas, dos objetos, e com trazer para o corpo o que observa, ressignificando o mundo dentro da sua lógica de palhaço. Lecoq diz que “o principal motor da interpretação está nos olhares: *olhar e ser olhado*. (...) A cada momento, precisamos voltar à percepção do que é vivo: olhar as pessoas andando na rua, esperar numa fila, observar seus comportamentos.” (LECOQ, 2010, p. 62). Jacques Lecoq defende uma pedagogia da *mímica aberta* no desenvolvimento das técnicas de atuação. Segundo ele, o ator precisa fazer mímica como um primeiro estágio da criação dramática. Mas mímica, no sentido que ele coloca, vai além da disciplina à qual se reduziu ao se afastar do teatro. Segundo ele, uma criança faz mímica do mundo para conhecê-lo. A mímica é um grande ato. Ele utiliza o termo *mimismo*, no sentido atribuído a ele por Marcel Jousse em *Anthopologie du geste*, como a busca da dinâmica interna do sentido. Fazer mímica, ele diz, é incorporar-se a algo para compreender melhor.

Todo verdadeiro artista é um mímico. Se Picasso pôde pintar um touro a seu modo, foi por antes já ter visto tantos touros, que *essencializou* – primeiramente, nele mesmo – o Touro, para seu gesto poder surgir depois. Fez mímica! (...) Para mim, a mímica é parte integrante do teatro, e não uma arte separada. A mímica de que gosto é a do identificar-se às coisas, para dar-lhes vida, mesmo quando a palavra está presente. (p. 52).

Lecoq desenvolveu um conceito na sua metodologia que é a “mímica de ação”, e serve de base para analisar as ações físicas das pessoas, reproduzindo-as com mímica. Ele dá

exemplos de ações, ou sequências de atitudes: abrir uma mala, fechar uma porta, tomar uma xícara de chá, passar uma barreira, escalar, tocar o sino, entre outras. A análise de uma sequência de movimentos se dá pela análise de cada atitude que a constitui. Só depois de conhecerem cada atitude, podem deixá-las de lado e focar na interpretação e no ritmo da sequência.

Esse conceito relaciona todas as ações e sentimentos humanos a duas forças: empurrar e puxar. “Todos os territórios do teatro podem ser, de modo muito preciso, situados no espaço; e os movimentos físicos que estudamos, dos mais simples aos mais complexos, inserem-se nessas dimensões dramáticas. Amo, puxo! Odeio, empurro!” (2010, p. 130)²³.

Depois da análise dos movimentos do corpo humano, vem a análise do ambiente, dos movimentos das matérias, os elementos, os animais e as “identificações” com os mesmos. Ele faz algumas analogias dramáticas com as matérias. Matérias que podem ser comprimidas como a terra que se amassa ou um arame que se entorta, uma vez agredidas não se modificam mais, “o que foi dito, está dito”. Matérias elásticas, por outro lado, tem uma nostalgia da sua forma inicial, retornando para o que eram, mas quanto mais se puxa, mais elas se cansam, voltando menos para a forma inicial, criando uma dinâmica dramática entre nostalgia e fadiga. ‘A dinâmica das matérias torna-se uma linguagem que lhes servirá ao longo de seus trabalhos artísticos. Poderão dizer-se: “Você é óleo demais; você não é chumbo o suficiente; seja diamante!”’. Essa linguagem analógica é, ao mesmo tempo, rica e precisa, e está além de qualquer abordagem psicológica’ (LECOQ, 2010, p. 137).

23 ‘Trata-se de um espaço direcional adaptável a todos os movimentos do homem, sejam eles físicos ou psicológicos, um simples movimento do braço ou uma paixão devoradora, um gesto da cabeça ou um desejo profundo, tudo nos leva ao “empurrar/puxar”.(...) Esses movimentos relacionam-se a três diferentes mundos dramáticos. O “empurrar/puxar” de frente corresponde ao “você e eu”. Há o diálogo com um outro, que se encontra na comédia dell’arte ou no clown. O movimento vertical insere o homem entre céu e terra, o zênite e o nadir, num acontecimento trágico. A tragédia é sempre vertical: os deuses estão no Olimpo. Os bufões também, mas no outro sentido, são deuses subterrâneos. Quanto à diagonal, ela é sentimental, lírica, ela escapa sem que se saiba onde vai cair. Estamos, aí, diante dos grandes sentimentos do melodrama.’ (LECOQ, 2010, p.129-130).

Icle (2010) considera que um elemento importante nas técnicas de palhaço é a “personificação das coisas e partes do corpo”, esse pensar animista que media sua ação no mundo que o cerca, do qual ele tem pouco controle. Ele também fala de alguns exercícios que propõe, e que se baseiam numa observação profunda do mundo, pessoas e objetos. Entre eles estão, por exemplo, pedir ao aluno para imitar uma máquina de café dos anos 1950, dar um susto na plateia, carregar um piano imaginário, imitar um guarda de trânsito, uma babá de cinco crianças, um cantor. E os exercícios em grupo, como “chegamos numa festa ou estamos numa ante-sala de um dentista, o que acontece? (...) Importa nesses exercícios verificar que elementos atingem o aspirante a *clown*, para poder usar esses elementos na tentativa de expor seus aspectos ridículos.” (ICLE, 2010, p. 18).

Outro aspecto da observação e da incorporação é a inspiração em outros palhaços. Chacovachi (2016) diz que para tornar-se palhaço de rua é preciso buscar e ver o que os outros palhaços fazem, aprender com eles, como um músico que aprende tocando músicas de outros músicos. “Depois, e sem ser dono do que acontece, você vai inspirar outros palhaços e vai se dissolver neles” (p.33). Ele também fala do repertório clássico de rotinas e piadas, utilizado por muitos palhaços, do qual vou falar na próxima seção. Esse repertório está presente nas técnicas de aprendizado dos palhaços. Incorporar uma rotina clássica e adaptá-la à própria personalidade é um bom exercício para desenvolver as técnicas de palhaço, segundo o autor. Ele considera também, que o repertório dos palhaços de rua é livre de direitos autorais, que as cópias são parte desse contexto.

Sabemos que uma rotina funciona quando se pode roubá-la. Se outra pessoa pega sua rotina e faz com isso outra versão, própria, significa que a rotina foi lida e bem compreendida por outros, despertou emoções e inspirou em outros artistas algo que eles também desejaram comunicar. Quando uma rotina pode ser roubada é porque já tem vida própria, existe realmente e já começa a ser parte desse repertório

anônimo e da rua. (CHACOVACHI, 2016, p.52).

Chacovachi diz que, a princípio pode ser chato para um palhaço ver outra pessoa usando o material de rotinas e piadas que ele inventou. Mas depois ele se sentirá orgulhoso de ter inspirado outros palhaços, quando entender que o roubo é parte do circuito de rua e favorece o surgimento de outros artistas. O anonimato é o destino dos artistas populares, é a ideia que ele traz. Apesar disso, ele diz que deve-se evitar usar o material de outro artista nos mesmos lugares onde ele se apresenta.

Lidiane conta de uma oficina que fez com Ricardo Puccetti, em que ele orientou um exercício de imitação do outro, dos trejeitos, da forma de caminhar. Ela diz que foi reconhecendo, na imitação dos outros, aspectos que ela não identificava antes no próprio corpo. Ao desenvolver a Xicosa Diva, sua palhaça branca, se mantinha sempre ereta. Na oficina, foi desconstruindo essa postura, exagerando seus próprios trejeitos evidenciados nas caricaturas criadas pelos colegas, como ela conta: “de repente, quando eu me vi, eu já tava andando curvada, né, curvada e meio manca. (...) E aí eu fui reconhecendo meu corpo nessas brincadeiras, as pessoas imitando os outros, como os outros te veem. Então às vezes as pessoas me viam assim, e aí, ele me imitando, eu falei: nossa eu sou assim?”. Então a observação e imitação do outro e das coisas é parte do processo de descoberta de si mesmo e do ridículo que é parte de cada um e que o palhaço pretende exagerar e mostrar. É um processo de compreensão de si mesmo com base no contato com o outro, mais um ponto de encontro entre a palhaçaria e a antropologia.

Improvisação

A improvisação é parte fundamental da cena de palhaço. A própria cena já é construída para dar espaço a esses momentos, que surgem dos estímulos do público, dos acontecimentos e do ambiente no contexto da performance. Cada apresentação de palhaço é única, por mais que siga um mesmo roteiro, apresente

os mesmos números, porque ele sempre está atento às formas de afetar e ser afetado. Chacovachi diz:

O palhaço vai decidindo a cada passo para onde leva sua apresentação de acordo com o resultado de seus truques e da comunicação com o público. A improvisação não tem lugar preciso para o palhaço de rua, mas é o tom geral de suas apresentações, únicas e irrepetíveis, ainda que ponha em cena rotinas velhas como seus sapatos. (2016, p. 54).

“O palhaço é comunicação”, ele diz, e a comunicação não pode ser prevista de antemão. Ele não sabe que público vai ter, se será mais adulto ou mais infantil, ou se terá um bêbado aplaudindo no meio. A rotina do palhaço é a estrutura que permite que ele voe, diz Chacovachi, o chão firme que serve de base para que ele salte, por isso, as rotinas só terminam de ser construídas em cena, com a participação do público. A improvisação na arte do palhaço é a responsável por transformar as rotinas de sempre em apresentações únicas. A rotina, a esquete, o número do palhaço,

É uma restrição que te dá liberdade. As rotinas, como a fala que dizemos nelas, devem estar incorporadas em nós como o caminho de volta pra casa, para abandoná-lo e retomá-lo sem que isso requisite nosso pensamento. Acima de tudo, na rua, continuamente aparecem oportunidade para fazer piadas, para convertê-las em material de apresentação e mudar o rumo do que se vinha fazendo. Quanto mais incorporada se tenha a estrutura de uma rotina, mais sensível e receptivo você se encontra para converter o imprevisto em uma oportunidade de êxito, em um trampolim para voar. (CHACOVACHI, 2016, p. 55).

Lecoq conta que os alunos que entram na sua escola já têm experiências teatrais e que precisa retirar um pouco do que eles sabem, apagar um pouco desse conhecimento para não

prejudicar a curiosidade necessária à qualidade da interpretação. Então, as primeiras improvisações dos alunos são para testar sua interpretação. Ele observa que eles não se sentem à vontade com o silêncio, buscando provocar ações e palavras em situações em que elas não são necessárias. Segundo Lecoq, dessa forma eles ignoram os outros atores, não jogam com eles, não interpretam *com* eles. Ele diz que o jogo, a interpretação só se estabelece na relação com o outro. “Reagir é realçar a proposta que vem no mundo de fora. O mundo interior revela-se por reação às provocações que vêm do mundo exterior. Para jogar, interpretar, de nada adianta ir buscar em si a própria sensibilidade, suas lembranças, o mundo da sua infância.” (p. 60-61). É por isso que a improvisação é feita em mímica, a princípio, “assim, renova-se a sensação em relação aos objetos, e é possível imaginar muitos objetos, sem nenhum objeto real para atrapalhar-se.” (p. 62). E é por isso que ela é feita em silêncio. “As instruções da interpretação silenciosa levam os alunos a descobrir a lei fundamental do teatro: é do silêncio que nasce o verbo. Paralelamente, vão descobrir que o movimento só pode nascer da imobilidade.” (p. 68).

Cláudia Souza (2011) analisa os procedimentos de aprendizado e criação dentro das técnicas da palhaçaria. Dentre eles, ela destaca a improvisação, que não se restringe à espontaneidade, significando também preparação e rigor, habilidades físicas e velocidade.

Quanto maior a velocidade, traduzida no corpo, de reação e adaptação a eventos inusitados, maior a eficiência do jogo cômico, desde que aliado a um ritmo apropriado à cena. O aprendizado de técnicas de improvisação assim determinadas requer do ator, além do domínio técnico, um domínio teórico e crítico capaz de interferir no processo criativo da cena – ele não navega ingenuamente por labirintos criativos subjetivos, mas sim em direção a um objetivo bem definido, tomando decisões conscientes durante todo o percurso. (p. 04).

Ela diz que as ferramentas que possibilitam a improvisação do palhaço em cena são adquiridas de formas diferentes em linhas de aprendizado diferentes. O que ela quer dizer é que teve um treinamento no meio do teatro com exercícios e técnicas para a improvisação que eram diferentes do que ela observou entre as técnicas dos palhaços de circo. No caso destes últimos, ela diz:

O corpo cômico do palhaço em situação de improviso, em contato com o público, constrói um jogo cômico bastante particular, ligado à tradição e de caráter popular. Por isso o corpo do palhaço em jogo depende de um conjunto de gestos e ações já codificadas e transmitidas através de gerações, dentro de um sistema oral de transmissão. (SOUZA, 2011, p. 05).

Segundo ela, nesse jogo o palhaço usa seu repertório de gestos, *gags* e situações, lançando-os de acordo com sua percepção das reações do público. Essa percepção também sendo fruto de um intenso treinamento com diferentes tipos de público. O público muda, mas o procedimento de improvisação é o mesmo, de acordo com a autora, e em um esquema simplificado se trataria de “agir, perceber a reação da plateia, escolher a próxima ação, agir” (SOUZA, 2011, p. 06).

Ela diferencia o aprendizado da palhaçaria circense do aprendizado de uma dança indiana como exemplo, afirmando que a segunda exige do aprendiz três diferentes momentos: exercícios da técnica, treinamento de coreografias e, só então, apresentação para uma plateia, depois de um longo tempo de todo esse processo preparatório. O aprendiz de palhaço, por outro lado, já começa a aprender no contato com o público. Os exercícios das técnicas e o treinamento de um repertório de ações acontecem, desde o início, com a experiência de cena. Lidiane conta como foi desenvolvendo a segurança da improvisação com a experiência em cena:

“Eu lembro que, quando eu comecei, a minha primeira apresentação desse número da diva foi no Ri Catarina, no centro, numa tenda. Foi após uma oficina que eu fiz com o Pepe, antes de entrar como artista residente no Circo. Tinha um bebum

na plateia. Ele me deu várias pérolas, falava, me atrapalhava, nossa, eu poderia ter ganhado várias coisas com ele brincando. Mas o meu medo, meu nervosismo, meu não estar cem por cento ali... eu até ouvia né, claro eu ouvia tudo. (Às vezes tem pessoas que não escutam, se fecham naquele negócio ensaiado, cronometrado, e não escutam). Eu escutava, eu sempre tive muita atenção, mas eu não sabia o que fazer. Eu podia ter brincado com esse cara, né, ter sido uma apresentação muito legal. Eu fiquei muito decepcionada na primeira, eu quase me afundei na cadeira quando eu sai de cena, eu me senti o ó do borogodó. E hoje [a improvisação] é o que eu mais gosto. Não dá pra ficar o tempo inteiro né, se não eu canso também, mas tem algumas coisas que são muito legais de tu brincar, e aí tu acaba improvisando. O improviso, ele entra nisso, mas ele entra no sentido de que você esta atenta ao que está acontecendo, né.”

Jogo

O jogo é um elemento forte na improvisação do *clown*. Ele se dá entre os palhaços que atuam juntos e, principalmente, entre o palhaço e o público. Segundo Icle, no jogo entre palhaços, a compreensão da relação Branco *versus* Augusto vai guiar as ações dos tipos, como falei um pouco na seção 3.1, cada tipo desempenhando um papel distinto numa paródia das relações sociais e do conflito entre oprimido e opressor. Esse jogo também pode se desenvolver entre dois Augustos que se alternam nos papéis e até nas relações que um palhaço sozinho em cena cria com os objetos e com a plateia. “Quando passa uma pessoa na rua a gente fala de coisas da atualidade”, diz Cris, “‘ah, esse aparelho também caça pokemon?’. Coisas que saem na hora. (...) Com certeza é fundamental o jogo com a plateia. Não conseguiria fazer um vídeo, sozinha”.

Chacovachi compara uma apresentação de palhaço a um jogo de xadrez. O palhaço joga contra o público e se move de acordo com a movimentação do público. Dessa forma, ele diz que nunca sairão duas apresentações iguais, ainda que o artista use o mesmo material de rotinas e piadas. Ele faz uma analogia com as peças, dizendo que o rei é a dignidade e a fonte de

energia do palhaço; a rainha é a personalidade e a atitude, ela defende, ataca, pode ganhar a partida sozinha, vai pra onde quiser, quando quiser; bispos, cavalos e torres são as rotinas (clássicas, participativas, paródias, de habilidades ou outros tipos de números); e os peões são as piadas e *gags* que podem ser usadas a qualquer momento. “O rei e a rainha têm relação com o palhaço que cada um é, algo que pode levar muito tempo para se descobrir e que vai tomando forma a partir da experiência do palhaço. As torres, bispos, cavalos e peões são o material que temos: nossas rotinas e todas as piadas que levamos prontas ou que fazemos no momento.” (2016, p.14). Para desenvolver esse jogo, segundo ele, a energia cognitiva do palhaço deve estar no nível máximo, ele não pode se distrair nem um segundo, deve estar atendo a todos os movimentos da plateia, ou da roda, como ele chama o círculo de pessoas que se forma para assistir uma apresentação de rua.

A roda é uma constante ida e volta de emoções e energias, porque o jogo implica uma atenção quase permanente e de dupla via: das margens até o centro e do centro sempre em movimento até fora também. Ninguém pode se esconder, tudo se vê, tudo se escuta. (...) O palhaço está todo o tempo comunicando-se com o público: quando deixa de fazê-lo, deixa de existir. (CHACOVACHI, 2016, p.19).

Segundo Cláudia Souza, existem alguns procedimentos de cena para promover o jogo cômico. Ela cita a *triangulação*, um recurso utilizado há séculos, que garante a inclusão do público na cena, pois o palhaço precisa dele a todo momento. A triangulação, como diz o nome, baseia-se na imagem do triângulo, em que o palhaço, seu parceiro e o público constituem os três vértices do triângulo. As ações dos palhaços são abertas para o público, no sentido de que seu corpo está sempre mostrando e compartilhando com a plateia seus gestos, falas e reações tanto às ações do parceiro quanto às ações do próprio público. Ela cita também a *repetição*, o costume dos palhaços de repetirem gestos e expressões cômicas várias vezes numa mesma apresentação. Isso reforça a sua individualidade, os

gestos e expressões repetidos se tornam sua marca registrada, e o fator inusitado da mesma resposta aplicada a diferentes situações serve como recurso cômico.

A repetição auxilia na improvisação, tapando possíveis buracos no roteiro, como comenta a autora, no caso de imprevistos técnicos, alguma mudança necessária ou a necessidade de ganhar tempo antes de executar uma próxima ação. O artista lança aquele elemento de seu repertório que ele já percebeu que funciona com aquela plateia. Ainda falando sobre repetição, ela fala das repetições no sentido de elementos do repertório do artista que ele lança em vários espetáculos. Com a experiência, ele vai vendo como funcionam esses elementos e as diferentes reações do público. Com isso ele aprende as reações mais comuns e as formas de reagir a cada uma delas, assim, o que parece espontâneo para o público, na verdade já passou por uma preparação por parte do artista.

A *mudança de roteiro* também é um recurso que deriva da improvisação e é conduzido pelas distintas reações da plateia. Para isso é necessário que os artistas tenham conhecimento comum de um repertório extenso e que consigam se comunicar em cena sem que o público perceba. *Pensamento rápido, reação imediata* – ela fala da necessidade de resposta rápida às situações espontâneas que surgem durante o espetáculo, como falas da plateia, por exemplo. Quanto mais rápida a resposta maior a comicidade. *Referência local – pesquisa prévia a respeito da comunidade*: ela diz que todo palhaço, antes de entrar em cena, procura saber o máximo de informações possível sobre sua plateia, para poder soltar referências em cena à cidade, ao bairro, às últimas notícias. O recurso cômico está em aproximar-se da vida dessas pessoas, a vida real, como se o palhaço fizesse parte do mundo real. Como a triangulação, esse recurso aproxima o público da cena.

No Circo Mané, todo o tempo há referência à cultura local de Florianópolis. As cenas se passam em locais conhecidos da ilha, o sotaque dos palhaços imita o sotaque nativo, o roteiro se baseia no imaginário tido como tradicional da região, falando das bruxas de Franklin Cascaes, escritor reconhecido na cidade; falando do boi-de-mamão, folguedo popular praticado na região; falando da figueira, do mercado público, da ponte Hercílio Luz,

da rua Felipe Shmidt, todos símbolos locais. Lidi, a bruxa, adora conversar com a plateia, ressaltando o compartilhamento desses símbolos. “Sabes, ali, a Felipe Shmidt?”, ela pergunta a alguém do público e, antes de seguir contando, espera a resposta, até insiste nela. Conta que andou essa rua inteira procurando o boi dela, chegou lá no final, “e sabes o que eu encontrei?”, espera a resposta mais uma vez, “uma ponte caindo aos pedaços!”, faz referência à Hercílio Luz, há anos em reforma, com risco de desabamento. Se não me engano, antes ela dizia que só havia encontrado calos nos pés dela ao chegar no final da rua, mas trocou a piada para a referência da ponte e funcionou melhor. Quer dizer, funcionou melhor nos espetáculos apresentados em Florianópolis. Em outras cidades, essas referências não despertam nada no público, não familiarizado com a cultura da ilha.

Ritmo

“O riso, assim como a música, tem uma matemática exata”, diz Carlos, “não é uma coisa que a gente inventa, é uma coisa que a gente encontra, que já está instaurada”. Nesses cálculos para encontrar o riso como resultado, o tempo parece ser uma questão importante na construção de uma cena de *clown*. O riso depende do ritmo. “Uma das grandes questões dentro da palhaçaria é o tempo cômico”, diz Ana, “às vezes, dois segundos depois que tu deu aquele tombo, que tu olhou, que tu jogou aquela frase, se ela vier dois segundos atrasada, já perdeu. É um código muito forte”. “Se tu consegue fazer o público rir a cada 6 segundos, isso é muito bom”, diz Carlos, “mantem a risada no ápice. Se demora, a risada vai caindo, vai diminuindo. É como o sexo”. “Uma cena boa pra mim”, diz Cris, “tem que ter subida, descida, *looping*, varias emoções como numa montanha russa. Pra sair sacudido. Se for uma coisa linear, ele é sempre engraçadinho, engraçadinho... aí é um carrossel. Eu quero montanha russa”. Chacovachi diz que as piadas têm um ritmo e um arremate. O palhaço constrói e depois arremata no tempo certo. E isso pressupõe muito domínio do ritmo.

Quando você arremata, não duvide, não pense, e muitas vezes seja cruel. Se você não diz as piadas com a emoção necessária e no momento certo, não funcionam. As piadas tem que funcionar para que apareça a risada. A risada do público relaxa e permite assimilar o que foi dito, permite assimilar a piada inteira e o que está por trás dela. E por trás de cada piada há uma tragédia. A única intenção que deve predominar nas piadas (...) é a de chegar à risada, a de abrir essa emoção que libera angústias e renova energias. (2016, p. 46).

Ricardo Puccetti (1998) fala sobre a metodologia de Nani Colombaioni, um mestre da palhaçaria tradicional italiana. Ele conta que um dos métodos de ensino de Nani é pedir que seus alunos executem tarefas cotidianas em outros ritmos. “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”. Lecoq (2010), diz, sobre a importância do ritmo na interpretação:

É preciso que se encontre um *ritmo*, e não um *andamento*. O andamento é geométrico, o ritmo é orgânico. O andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser aprendido. O ritmo é a resposta a um elemento vivo. Pode ser uma espera ou uma ação. Entrar no ritmo significa entrar exatamente no grande motor da vida. O ritmo está no fundo das coisas, como um mistério”. (p. 64).

Icle considera o que chama de “tempo clownesco” como sendo fundamental na cena do palhaço, pois a ação do *clown* é caracterizada pela forma com que ele age e pensa mais lentamente do que o agir e pensar cotidiano. Bolognesi fala que o raciocínio do palhaço é mais lento ou funciona de acordo com outras lógicas. Tarefas consideradas simples são desenvolvidas com dificuldade pelo palhaço, ou até são realizadas com destreza, mas por outros caminhos, não convencionais.

Cris explica que, ao construir a cena de Lola, recebeu algumas dicas relacionadas aos tempos, como, por exemplo, esconder uma piada ou um truque por um período maior, revelando no momento certo para produzir um efeito surpresa. “Se eu olhar direto pro objeto e já falar: *pega aquilo ali*, não vai ter graça”, ela conta, “mas, se levantar a sobrancelha, respirar, eu olhar o objeto, olhar pra você, balançar o ombro... aí entra o tempo cômico. Colocar elementos pra conseguir uma ação que fique uma coisa curiosa, criativa, que o público queira descobrir”. É uma questão “de não entregar o jogo”, como ela diz, “tirar o pirulito sem olhar, como que: *descobri!*”.

Consciência extracotidiana

Como falamos na seção anterior, Icle explica o processo de construção de uma consciência extracotidiana no ator e diz que a consciência extracotidiana ganha espaço quando se esgotam as possibilidades conhecidas pela consciência cotidiana. No exercício do Picadeiro, por exemplo, a segunda fase no trabalho de iniciação ao *clown* que realiza com seus alunos atores, todos tentam convencê-lo (enquanto dono do circo, o *Mesieur Loyal*), a contratá-los para o emprego de palhaço, mostrando-lhes suas habilidades (dançar, cantar, contar piadas, etc). Depois de um tempo tentando agradar através das ideias imagináveis, estas se esgotam e é no campo do não imaginável, segundo Icle, que a consciência extracotidiana se manifesta, dando origem ao surpreendente pela possibilidade de construção de uma outra dimensão da experiência. “(...) a exaustão conduz à criação, pela eliminação das possibilidades pensadas, ou seja, aquelas com as quais estamos acostumados.” (p. 56)

Na experiência do *clown*, seus alunos percebem que imaginar as ações físicas no sentido de planejá-las não logra êxito cômico algum. Alguns alunos dizem que é preciso sentir mais e pensar menos, que se for pensado não funciona, que se pensar demais passou o tempo, tem que ser na hora, etc.

Esse inimaginável se configura, assim, como um processo da consciência no qual,

estando pleno de suas funções mentais, o ator não usa, ou não necessita usar, imagens mentais. Ele transcende o poder da imaginação, contudo, forma imagens e ideias que estão em íntima relação com suas ações em termos de tempo e espaço. O inimaginável é um imaginável sem lapso entre intenção e ação. Trata-se, portanto, de uma configuração da consciência que dispensa as imagens mentais, embora tenha tido nelas a base de sua construção. (ICLE, 2010, p.57).

Creio que sua metodologia se distancia bastante da de Chacovachi, por exemplo, que vem da tradição do palhaço de rua, enquanto Icle vem do teatro. A metodologia de desenvolvimento do palhaço na rua aproxima-se da circense que Cláudia Souza descreve. Essa noção da consciência, por outro lado, também é abordada por Chacovachi, de uma forma que poderia ser associada ao que Icle descreve como desenvolvimento da consciência extracotidiana. Chacovachi diz que o desenvolvimento do palhaço é marcado por essa relação de inconsciência e consciência com o trabalho. No começo, diz Chacovachi, ele é ruim, mas é inconsciente. As pessoas não riem de suas piadas, mas às vezes riem dele, de sua graça inconsciente. Ele não se questiona sobre isso e segue se apresentando. Depois de algumas apresentações, entra em um segundo estágio: ruim e consciente, quando ele sabe que o material não está funcionando, o figurino também não e as pessoas só riem quando ele erra. É a consciência que vai ajudar a polir essas coisas que estão ruins.

A partir disso, ele chega ao terceiro estágio, o mais duradouro, em que ele é bom e consciente disso. Ele não sabe tudo, mas se torna consciente também dos acertos além dos erros, e vai polindo cada vez mais. O quarto estágio é quando ele se torna bom e inconsciente, quase tudo que faz funciona e torna-se capaz de inspirar. Mas, ele diz, tudo pode voltar ao primeiro estágio, quando nada funciona, pois o processo não é acumulativo. É preciso muita destreza, conhecer os tempos e as reações. O palhaço sabe as possíveis reações das pessoas a

seus estímulos, mas, quando ele está na cena, deve esquecer disso. “Não há tempo para pegar o papel, para refletir na mente sobre o esquema de interpretação que nos permitirá mover. Já estamos nos movendo. Destreza, intuição, mais que acumulação de esquemas na consciência. Mente em branco, corpo em ato.” (2016, p.38).

Ana fala de um estado do palhaço em cena, que também me parece aproximar-se de uma noção de consciência extracotidiana. Ela diz:

“Não dá pra ser um palhaço pura técnica também, porque ele é um ser muito emotivo. Nas oficinas brasileiras isso é muito forte, as emoções, a destruição dos próprios julgamentos, as memórias, as relações familiares, a sexualidade. Por isso saímos detonados, porque é um “destrua tudo”. Então é um processo de destruição desse ser adulto, que é cheio de amarras, pra que venha um estado de criança, mais livre, mais puro. Isso é necessário pro palhaço, que ele esteja em outro estado. Por isso que, pensando numa corporalidade, realmente tu anda de outro jeito, tu fala de outro jeito. Inicialmente isso pode vir de forma inconsciente, depois você começa a se apropriar daquilo e usar aquilo de forma consciente. E afinar aquilo. Afinar esse jeito de andar, a voz que muda, o olhar. O seu corpo começa a se mexer realmente de uma outra maneira. Você olha as coisas de uma outra maneira. Aquilo no início vem meio inconsciente e depois você começa a se apoderar, afinar e entender como transpassar as técnicas com esse estado. Quando a gente vê trabalhos de palhaços amadurecidos a gente pensa, puta que lindo, porque ele já conseguiu chegar nesse ponto, em que existem as técnicas cômicas absorvidas, estudadas e existe o estado transpassando por tudo isso, que faz aquilo ser muito vivo, muito único”.

Aprender fazendo

Enquanto Icle descreve uma preparação dos alunos prévia ao contato com o público, Chacovachi defende que o melhor é já encontrar o público logo de início, sem estar preparado, pois não

há preparação melhor do que a prática. “Para aprender esse ofício é necessário, basicamente, duas coisas: querer fazer e tentar. Tentar: ir, ir, ir e seguir indo até que seja; provar, falhar, mudar e voltar. A única possibilidade de aprender o ofício é fazer a experiência, a única forma de aperfeiçoá-lo é repetindo.” (2016, p. 35). Chacovachi explora mais a questão das técnicas de construção da cena do que os exercícios para aperfeiçoar-se como palhaço. A própria cena seria esse exercício. O palhaço de rua de Chacovachi, diferentemente do de teatro de Icle, não encontra muito sentido em ensaios fora da cena e não tem um diretor que não seja o próprio público. Já falei um pouco sobre o aprendizado na prática, na cena, na experiência de rua e no contato com o público na seção 4.

Os palhaços dessa pesquisa, como já disse, transitam entre rua, circo, teatro, hospital. Suas linhas de técnicas são mistas, mas a construção da cena explora elementos que parecem ser fundamentais em qualquer contexto para qualquer linha metodológica. Entre esses elementos, são importantes alguns que já falamos nesta seção, como o ritmo, a improvisação e algo similar ao que Icle chama de consciência extracotidiana. Depois, existem procedimentos cômicos específicos, escolha de um roteiro que servirá de base para a improvisação e elementos que compõem os diferentes momentos do espetáculo, que variam de acordo com o contexto onde é apresentado.

4.4 Construindo a cena



Foto: Vanessa Soares

O garçom Leleco – Leonardo Umpierrez – e o pescador – Márcio Momeso – no Circo Mané. Foto: Vanessa Soares

Quando li o livro de Chacovachi, *Manual do Palhaço de Rua*, fui identificando vários procedimentos, sobre os quais ele escreve, que havia visto nas cenas dos amigos. Tais procedimentos não são criação do autor, são compartilhados na tradição da palhaçaria popular, mas achei interessante como ele expõe todo o esqueleto clássico da apresentação do palhaço na rua, com os diversos momentos, que eu não havia me dado conta de que eram compartilhados por vários palhaços.

Primeiro ele diz que o palhaço nem trabalha com um *script*, nem é pura improvisação. As rotinas estão entre esses dois polos, ele explica, e são a parte mais importante do material do palhaço. “Os números ou rotinas são fragmentos de uma apresentação que têm um começo, um desenvolvimento do que se propõe no começo e um final”. (CHACOVACHI, 2016, p.49-50). Uma apresentação pode ter várias rotinas, ou uma única, dependendo de sua duração, diz Chacovachi. Ele segue, falando que as rotinas são os pretextos para estar em cena. O que vai mostrar o palhaço? Um número de malabares? Um truque de mágica? Uma destreza física? A rotina parte da necessidade de ter um roteiro armado para esses números. Uma rotina pode ter quase qualquer coisa como conteúdo, ele diz. Pode haver uma

rotina para cada parte da apresentação. Por exemplo: uma rotina para convocar o público na rua, uma rotina para apresentar uma destreza, uma que seja participativa (com um ajudante da plateia), uma para passar o chapéu, etc.

As rotinas são parte do material de cena, juntamente com as piadas e *gags*. Chacovachi explica que as piadas são faladas e as *gags* são sobretudo gestuais, físicas. Na piada, geralmente se usa a fórmula $a + b + \text{fator surpresa}$, em que *a* seria uma pergunta, ou uma cena apresentadas pelo palhaço, *b* seria a resposta do palhaço ou do público, e o fator surpresa é a resposta a essa resposta, algo inesperado, que foge ao sentido comum. Ele dá um exemplo de piada, que seria mais ou menos assim: (a) “menino, você gosta de viver nesse mundo?”, diz o palhaço, (b) “sim”, responde o menino, (fator surpresa) “bom, já vai passar...”. E dá um conselho de palhaço: “quanto menos você ri, mais ri o público. Nunca, nunca, nunca ria de suas próprias piadas.” (p. 47).

Ele diz que há diferentes tipos de piadas para diferentes momentos da apresentação. Existem as piadas ruins, que servem para baixar a guarda do público e, em seguida, mandar outra piada. Existem as piadas orgânicas, que escritas não são engraçadas, mas atiradas na apresentação, no momento certo, sim. Existem as piadas salva-vidas, que servem para solucionar imprevistos no meio da apresentação. Já existe um repertório universal de piadas, argumentos e ideias, ele conta. Existem rotinas universais também, que são vistas sendo apresentadas por várias partes do mundo, mas elas sempre têm algo de diferente, porque cada palhaço transforma aquele número clássico adaptando-o à sua personalidade, que é única. Só assim essa rotina vai funcionar.

Numa rotina existe a parte técnica, de habilidade, destreza – acrobacia, equilíbrio, malabares, manipulação de objetos, marionetes, mágica, música, uma habilidade excêntrica (como a de Chico Chan de explodir uma camisinha enfiada na cabeça soprando-a com o nariz), etc – que precisa ser transformada artisticamente – música, figurino, modo de fazer a rotina. Dessa forma, ainda que o nível técnico do palhaço ao executá-la não seja perfeito, ela será compreendida pelo público em seu propósito, segundo Chacovachi.

Ele aprendeu com Eugenio Barba que dramaturgia significa uma sucessão de acontecimentos. A estrutura dramatúrgica da apresentação de rua corresponderá às exigências que esse espaço impõe. Ele reconhece várias partes em que o espetáculo de rua pode ser dividido e que diferem do espetáculo de teatro, por exemplo. Na rua, ninguém anuncia o espetáculo, não há um programa que informe ao público em que consiste, não há uma pessoa para acomodar a plateia, cobrar entrada. Tudo isso é função do artista, que pode transformar essas necessidades em números e rotinas. Ele apresenta uma estrutura dramatúrgica de um espetáculo de rua com as seguintes características: uma duração de, em média, quarenta e cinco minutos e uma roda de gente, plateia, delimitando um espaço de uns quinze metros de diâmetro. Essa estrutura compreende sete momentos: pré-convocatória, convocatória, farsa de começo, número de início, número participativo, passagem de chapéu, despedida e final.

Na pré-convocatória o artista está em seu “estado natural”, diz Chacovachi, e usa isso para já começar a chamar a atenção das pessoas, dando indícios de que vai acontecer uma apresentação. Ele está preparando tudo para o show, delimitando o espaço, verificando o som, maquiando-se e vestindo-se. “(...) enquanto isso, as pessoas estão te olhando. As pessoas olham o tempo todo. Mas você, contudo, não é o artista, não está atuando, é como se nem quisesse. As pessoas te olham assim mesmo. Um pouco de psicologia reversa sempre funciona na rua” (CHACOVACHI, 2016, p.75). O teatro é diferente da rua, não só pelo espaço físico e pelo tipo de público, mas também pelas expectativas do público. Ele não sabe o que vai ver, qual é o gênero. Os artistas de rua trabalham com essas expectativas, sobretudo na pré-convocatória, quando incita o público a imaginar o que está por acontecer ali.

A primeira coisa a ser feita é a delimitação do espaço. Com cones, uma linha de giz, uma corda, fazendo sentar a primeira fila de pessoas, com uma lona, como fazem Carlos e Ana. Depois se ocupa esse espaço, distribuindo nele os equipamentos de som e as coisas a serem usadas. Depois o palhaço se troca diante do público, então é preciso pensar bem a roupa com que chega também. Ele fala que é importante testar o equipamento e,

às vezes, até fingir um problema técnico, para despertar a curiosidade das pessoas. Alguns colocam um cartaz anunciando a apresentação para daqui a dez minutos, outros colocam música, em praças onde é comum haver apresentações, e as pessoas se aproximam.

Diferente da pré, na convocatória é preciso ser honesto com o público, dizer que tem intenção de convocar mais pessoas e explicar que se trata de um espetáculo de rua. O artista já começou, mas sustenta por um tempo o tom de que algo está para começar. A convocatória precisa ser curta e eficaz. O som, o gesto e a mímica são importantes na convocatória. Tornar-se visível e audível para atrair público. O começo oficial, depois de ter armado um círculo com gente suficiente, é uma farsa de começo na realidade, pois o artista já começou faz tempo. Na farsa de começo ele se apresenta, diz o nome do espetáculo, quanto tempo dura e que é no chapéu. Lembrar como funciona o chapéu é importante para que todos saibam como se mantém a apresentação. No teatro tudo isso é feito por outras pessoas, a divulgação, a venda de ingressos, a acomodação da plateia e o programa que diz o nome da peça, do artista e a duração do espetáculo. Na rua tudo é feito pelo artista que vai se apresentar ali. “Nós temos que fazer porque acabamos de inventar o espaço em que vamos trabalhar. Vamos inventando esse espaço junto com as pessoas. Ainda que saibamos que esse espaço que acabamos de inventar vá morrer em torno de quarenta minutos”. (CHACOVACHI, 2016, p.82).

Cris fala das formas de introduzir-se ao público. “Na oficina do tomate, ele diz, o primeiro momento da sua cena é seu cartão de visita, seu nome, sua personalidade. No primeiro minuto você tem que mostrar o que você faz, você é equilibrista? Contorcionista? É espalhafatoso? É zueira? Mostrar o resuminho do perfil, porque aí o público já estabelece de que forma ele vai se comportar, se vai rir ou não. Tem palhaço bravo, que não deixa rir. Provoca o riso, mas não deixa rir. Esse também é o jogo”. É importante que sejam os melhores números, o do começo e o do final, diz Chacovachi. O primeiro, para ganhar o respeito das pessoas e a permissão de seguir. O número participativo é o segundo número numa estrutura dramática básica, sendo o auge de envolvimento do público, mesmo que

haja pequenas participações deste em outras partes, com outras funções, como, por exemplo, um número que envolva a todos na função de convocar. O primeiro número conquista a confiança do público e o segundo o envolve. O número mais emocionante tem que ser guardado para o final, para garantir um chapéu bom. “Toda a dramaturgia do espetáculo de rua está orientada para a otimização do chapéu” (p.86). Somente apresentar o chapéu no final do espetáculo e esperar que o público contribua não é tão eficaz no sentido arrecadação, quanto criar uma rotina, uma cena, um momento especial para a passagem do chapéu.

Geralmente há um discurso antes da passagem, que é carregado de tensão, para que as pessoas entendam que precisam contribuir de forma justa, mas que termina numa piada, para descarregar a tensão e fazer com que as pessoas assimilem as instruções (“um tapa e um carinho”, diz Chacovachi). No discurso, o palhaço (1) avisa que vai passar o chapéu e que o espetáculo não acabou, que vai continuar depois da passagem; (2) deixa claro que quem não tem dinheiro não precisa ir embora, pode ficar; (3) explica porque as pessoas devem contribuir: porque é um código, porque permite a existência dos artistas de rua e, se um dia o público não tiver dinheiro, pode assistir o espetáculo mesmo assim, porque pode ser mais barato que ir ao teatro e pagar entrada, porque riu muito, porque ganhou algo que não esperava, hoje, porque é preciso valorizar o trabalho do outro para que valorizem o seu; (4) sugere com quanto o público deve contribuir, lembrando que não é esmola, nem gorjeta, é o seu salário, ele vive disso. Tudo isso com muito humor. Depois do discurso, finalmente é o momento de passar o chapéu. Muitas piadas para descontrair, tipo: “Deus vai te devolver, porque, eu, nem a pau” (p. 90). Na despedida final, o autor diz que é importante lembrar a plateia de quem é você, o nome do espetáculo e quando voltará a trabalhar.

Quando ele fala de rotinas universais que são incorporadas pelos palhaços, está falando de um repertório clássico, sem autoria definida, compartilhado por palhaços do mundo inteiro. Esse repertório foi sendo construído na prática da palhaçaria circense, sendo transmitido, e transformado, por sua tradição oral. Ana diz que “sempre há uma reprodução de coisas que já

existiram e foram memorizadas. Depois de entender essas coisas que você pode recriá-las de outras formas. Ficar só no emocional é um risco muito grande, pode traumatizar o artista. Então, se você trabalha com coisas que já existem, textos, esquetes, dá uma segurança maior. Vai te dar vontade de querer estar ali, senão vira muito sofrido”.

Cláudia Souza (2011) conta que houve um tempo em que todas as classes sociais frequentavam o circo, que era a atração principal quando chegava na cidade, e o repertório de números clássicos foi construído com base nessa heterogeneidade, essa diversidade do público. “Um repertório assim concebido carrega uma gama quase infinita de recursos de improvisação, pois tem o potencial de funcionar com praticamente qualquer público” (p. 58). Por isso, ela enfatiza o caráter popular e democrático desse repertório nas apresentações dos palhaços de circo, que não se distanciam de seu público, pelo contrário, constroem com ele uma relação de intimidade. O artista se mistura com o público. As luzes da plateia se mantêm acesas nas apresentações de palhaços e a divisão palco/plateia não é tão clara.

Então a construção de uma cena de palhaço pode partir tanto de um roteiro de criação própria, como de uma esquete desse repertório clássico. Mas normalmente o roteiro tem uma estrutura maleável, que permite o improvisado e as interações com o público. A projeção de uma plateia na criação e no ensaio de uma esquete é comum. Lidiane conta seu processo com o desenvolvimento de um espetáculo em que atua sozinha. Suas interações se dão com a plateia e não com um segundo palhaço. Sua dificuldade nos ensaios foi trabalhar com essa projeção de público imaginário e prever as possíveis reações diante de um roteiro criado por ela, não um roteiro clássico, já conhecido e testado inúmeras vezes por diversos palhaços.

Quando se cria uma entrada, é preciso testá-la com o público diversas vezes, para, como diz Chacovachi, polir o que funciona e o que não funciona no jogo com o público. “É que eu amo improvisar, né”, Lidi conta dando uma risada, “tem pessoas que não gostam, gostam de tudo certo, ensaiadinho, bonitinho tudo cronometrado. Eu não consigo nem ensaiar numa sala de ensaio, minha grande dificuldade na construção desse espetáculo é não ter público. Trabalhar com a plateia é um lugar

muito cômodo pra mim, muito fácil. E você trabalhar sem isso te deixa sem chão. O expectador espera essa troca do palhaço, eu sinto. Os mestres sempre falam que é como se tu tivesse várias teias, cordas, com o público. O olhar é essa corda, e ela tem que estar sempre esticada, porque se você baixa o olhar, tu desconecta. Então o palhaço tá sempre atento. O que mantém essa teia puxada é o cem por cento de atenção ao que está acontecendo”.

Lidi comenta alguns exemplos de cenas que terminam de serem construídas no improviso. Na verdade, uma cena, uma esquete, nunca está acabada, fechada, cada vez que for apresentada, será reestruturada, elementos serão acrescentados ou retirados para aquele momento particular, na relação com aquele público particular. Lidi fala de um número em que chama um participante do público, o veste de mulher e o fotografa. “Sempre pergunto o nome da pessoa”, conta, “aí ele falou: ‘ah, é Geremia’, e eu falei, ‘ai, Geremia, você mia?’”. Sabe, veio uma coisa que veio na hora, e eu mantive essa brincadeira até o final. E aí ele se entregou à brincadeira e o público foi achando engraçado. No final ele tava miando em cena. Se fosse qualquer outro nome, poderia não ter acontecido, mas o nome dele era perfeito. Ele acabou a cena fazendo ‘miaaauuuuuuu’. A plateia veio abaixo. E foi ele, eu só dei um empurrãozinho. Então é você estar atento às pérolas que as pessoas dão. Coisas muito criadas de bolso, muito simples, uma criança chorando, ou a criança atrapalhando, ‘por favor, quem é o representante deste pequeno elemento?’, né, ‘que floral você dá pra essa criança?’. Então são coisinhas que tu tá sempre atento e acaba sendo improvisação”.

“Eu gosto dessa linha, de deixar mais solto”, diz Cris, “tem gente que não, normalmente que é ator, que gosta de texto, marcadinho, posição corporal. Na Lola tem que ter essa ordem, mas o caos também pode ser a glória no trabalho do palhaço. Naquele espetáculo do Deusas²⁴ aconteceu uma coisa. Eu entro em cena e vou sentar na cadeira, erro a cadeira e tento de novo, né. Nesse dia, quando eu fiz isso, caíram minhas bananas, que são os truques escondidos, [não era pra aparecer]. Nesse

24 Espetáculo chamado Deusas do Riso, que reúne apenas palhaças mulheres.

momento nem sei como ficou minha cara, foram milésimos de segundos em que pensei: *putz e agora?*. Mas foi a hora que o público mais riu. Porque fiquei tão desconcertada. Aí tive que trocar a ordem da cena, revelar logo as bananas”.

Para fechar essa seção e começar a próxima, quero trazer uma conversa que tive com Léo, que faz essa conexão entre as estratégias de construção da cena do palhaço e de que forma ele se situa no mundo através dessa cena. A cena vem do cotidiano e volta pra ele transformando mundo e palhaço, plateia e corpo cômico numa dupla via. Léo me contava como Leleco “chega” no seu corpo:

“Nos meus espetáculos solo eu tenho um ritual, viro de costas pro público, coloco o nariz e faço um pedido, pra que esse nariz me proteja de todo o mal. Coloco o nariz e me viro, aí que ele chega. É disso que eu discordo de vários palhaços teatrais, que têm um roteiro, todas as falas marcadas. O meu palhaço tem um roteiro, mas nunca segue. Se aparece um cachorro ali, eu vou e depois volto, se aparece um careca, eu vou e depois volto. O meu palhaço é 90% improvisado. Por isso as pessoas gostam de me ver, porque não sou sempre igual. Não consigo ficar decorando roteiro. Senão, se for sempre o mesmo, o cara não vai pagar pra me ver. No teatro não é muito permitido mudar. É mais rígido. Quero me permitir ter a liberdade de fazer o que eu quiser. Às vezes eu erro. Quando eu erro eu não faço mais, quando acerto, eu boto no bolso. O Tomate me ensinou muito isso do palhaço espontâneo. Ele é referência mundial. Eu sou mais do palhaço espontâneo, que se vale das coisas do dia a dia.”

“Mas e quando tu tá dirigindo o Circo Mané?”, perguntei pra ele, “que o Boró e a Lidi são dois palhaços né? Apesar de terem os personagens. E aí foi você que escolheu as falas...”.

“Sim, eu escolhi as falas e o roteiro” ele respondeu, “mas a gente se juntou porque eu queria dar liberdade pra eles. Claro que teve algumas coisas que eles queriam mudar e eu não queria, porque eu sou muito do popular. Eu gosto de fazer piada com coisas populares, pra chegar a todo tipo de público. Eu falei pro Boró cantar aquela música ‘prepara, que agora é hora do show das poderosas...’, ele falou ‘ah não, que brega’, eu falei que não é brega, que todo mundo conhece, pessoas de grana e tudo.

O brega vende, não seja idiota. Apela a pequenas coisas brega. Pequenas coisas que tão acontecendo no mundo. Falei que se não desse resultado a gente tirava. E provei que tinha. Eles não acreditavam. (...) Cada vez que estou ficando mais velho, tenho achado menos graça. pra um palhaço me fazer rir, tem que ser muito bom”.

Perguntei se era por já conhecer muitos dos números clássicos, tão utilizados por aí, e já saber o que esperar. Ele disse que não, que “depende de como você faça! Se você tem graça pra fazer números clássicos, a galera morre de rir. Quando eu me divirto em cena, as pessoas se divertem também. Tem palhaço que vejo que não está se divertindo. Com a Cris me divirto muito em cena, mesmo agora que estamos nos separando, brigando muito, quando entramos em cena nos amamos”.

“Lilica e Leleco se amam”, falei. “Sim, eles se amam”, disse Léo, “quando saímos de cena já não. Já contracenei com varias pessoas e não foi assim, como é com a Cris e com o Fuzuê. O Fuzuê me conhece muito e a Cris me segue. Os outros querem impor seu palhaço contra o meu. Isso não funciona pra mim. Se você me segue, eu te sigo. É uma troca. Se você se impor, posso virar um palhaço mal. Nada pior que um palhaço mal. Chacovacci tem uma frase ‘um palhaço mal pode arruinar tua vida”.

5. Capítulo 3: O corpo cômico do mundo



Chico Chan – Carlos Velazquez – em um momento “selfie com a plateia”, na praça Bento Silvério, Lagoa da Conceição. Foto: autor desconhecido

Acho que deu pra entender que existem tantas formas de ser palhaço, quanto há formas de ser gente no mundo, não é mesmo? A fala de Léo deixa bem clara a questão da sua personalidade ser a personalidade de seu palhaço. Ele não consegue trabalhar bem com quem não o segue, ele gosta de ser líder. Senão, ele pode acabar virando um “palhaço mal”. E como um “palhaço mal” pode “arruinar a vida” de alguém? De que forma o corpo cômico, não somente é afetado, mas também afeta o mundo em que transita?

O palhaço ressignifica a lógica do mundo em seu corpo. Ele observa atentamente o mundo para transformá-lo em sua atuação. Ele persegue os defeitos dos quais se foge na vida cotidiana, busca o certo para saber como errar, joga para perder, caminha cuidadosamente para tropeçar e cair. Qualquer pedrinha no caminho pode ser a oportunidade perfeita para que ele avance em direção à sua maior conquista: a gargalhada da

plateia. O palhaço é comunicação, diz Chacovachi. Ele está sempre conectado, com suas teias e cordas de atenção sempre tensionadas, captando cada pedacinho do mundo que o cerca, cada movimento, cada olhar, cada suspiro. E reagindo a todos esses estímulos, mandando a resposta através dessas teias, gerando movimento, olhares, suspiros. O corpo do palhaço transforma e é transformado pelo mundo.

O trabalho do palhaço vai mudar em suas configurações e afetações mútuas entre público e palhaço em cada apresentação, variando sobretudo de acordo com o contexto onde está se apresentando – festa, rua, hospital, teatro, circo, etc. Beatriz Albino (2014) comenta sobre a

“(…) presença do palhaço em outros lugares além da lona de circo, como a rua, teatros, eventos empresariais, e também hospitais, prisões, favelas, locais em situação de risco/conflito, entre outros. Um dos trabalhos mais conhecidos é o da ONG Doutores da Alegria, movimento que surgiu nos Estados Unidos e que existe no Brasil desde o começo dos anos 1990. Em outras organizações, a palhaçaria adquiriu o caráter de militância, como é o caso dos Pallasos em Rebeldia, e da ONG internacional Palhaços sem Fronteiras, em que artistas de diferentes partes do mundo têm se apresentado, de forma voluntária, em zonas de conflitos como Palestina, Bósnia e Colômbia.” (p. 13).

O palhaço pode ser militante, transgressor, justiceiro ou pode reproduzir um tipo de humor que reforce as desigualdades, dependendo da visão de mundo do artista. Ana conta sobre sua experiência no hospital infantil. “Ali, como há uma fragilidade maior, aquilo fica mais claro”, ela diz, “como não é um ambiente alegre, o palhaço passa ali carregando a imagem da alegria. O hospital às vezes me faz lembrar que as pessoas precisam dessa força do palhaço. Ali as pessoas estão entendendo que precisam mais daquilo. Quando as pessoas estão mais ‘saudáveis’ (que a sociedade também não é tão saudável assim), elas às vezes não entendem tanto isso. Por ser um ambiente trágico, o hospital acolhe muito a comédia. Quando o palhaço se

150

ferra, as pessoas tão rindo da dor, da tragédia, mas na figura do palhaço aquilo fica leve”. No hospital, o palhaço tem que se adaptar ao ambiente, à condição emocional das pessoas, ele não pode brincar com qualquer assunto em qualquer momento e nem impor a sua presença nas visitas. Trata-se disso, de uma visita, de ir ao encontro da “plateia”, e não o contrário. E a plateia, no caso, é reduzida e, por isso, não pode escolher ser mera expectadora e não entrar no jogo, na brincadeira. Certos cuidados precisam ser tomados nesse ambiente, como veremos na seção 5.2.

Já sobre as apresentações de rua, Cláudia Souza comenta que o corpo do palhaço, nessas situações, deslocado do ambiente circense, aparece com grande contraste com relação ao espaço cotidiano que o cerca. Ela fala de sua experiência de campo, observando espetáculos de palhaços na rua. Ela não pôde observar as características que Bolognesi remete às entradas de palhaços nos espetáculos de circo. No seu campo, elas não constituíam um momento de alívio das tensões, nem interrupção ou contraponto ao sublime dos corpos dos acrobatas. Primeiro que as entradas que assistiu não aconteceram no espaço físico do circo, segundo que as cenas cômicas eram o centro dos espetáculos, com duração mais longa e melhor qualidade que os outros números. “Sem a presença marcante do sublime como contraponto, o corpo grotesco tem que se impor por si, tem que reforçar seu contraste em relação ao corpo cotidiano.” (2011, p.97).

As pessoas que vão ao circo ou ao teatro ver uma apresentação de palhaço, já estão esperando algo. As que estão passando na rua e se deparam com um palhaço se apresentando, não estão esperando por isso. Chacovachi diz que a vantagem de trabalhar na rua é que as pessoas que se aproximam para ver não estão esperando nada, o pouco que o palhaço der para elas, já será muito. Ele diz que os palhaços de rua tem três liberdades que outros artistas não tem: liberdade física de poderem trabalhar onde querem; liberdade psíquica de não precisarem ser os melhores, apenas ser, já basta; e liberdade econômica de ganhar somente pelo próprio esforço e capacidade. Mas trabalhar na rua também é estar sujeito aos imprevistos e intervenções de todo tipo, como o próprio

Chacovachi conta sobre o amigo que fez uma piada com um homem que passava e foi ameaçado de morte pelo mesmo. Esse homem também não estava esperando assistir uma apresentação de palhaço e, muito menos, participar dela. O corpo do palhaço, ao se relacionar com a rua e com os outros corpos que nela transitam, está sujeito a tipos de afetações mais variados do que num ambiente fechado, com público mais específico, como um circo, um teatro, uma comunidade ou um hospital.

Os espaços não são neutros, mesmo um palco ou um picadeiro. Lepecki (2013) fala do chão utilizado para a dança, cujo estado liso e disponível, para que os passos possam fluir livres de tropeções, resulta de um processo de terraplanagem, de neutralizar e apagar os acidentes de terreno, que são “as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra - cicatrizes de historicidade” (p. 4). E apesar dessas tentativas de alisamento do chão, o dançarino, ainda assim, tropeça. “Esse tropeço não é acidente, nem defeito – é antes o sinal de um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança” (p. 4). Lepecki cita Avery Gordon para falar de matérias-fantasma como os fins que ainda não terminaram, por exemplo: o fim das colônias, que não terminou com o colonialismo; o fim dos escravos, que não terminou com a escravidão; a morte de um ente, que não apaga a sua presença. “Esses fins ainda sem término (...) prolongam a matéria da história na direção de uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado não apenas reverberar, mas atuar como contemporâneo do presente” (p. 4-5).

No espaço da rua, essas matérias estão mais visíveis, menos fantasmas. A história de uma praça, por exemplo, muitas vezes transita por ela, nas estátuas, monumentos, árvores, bancos e, sobretudo, nas pessoas que a frequentam. No centro de uma cidade grande, o palhaço trabalha um tipo de humor que acessa tanto o executivo, quanto o morador de rua, muitas vezes chamando atenção para esse contraste social. Que humor é esse, que faz rir grupos tão díspares? “Pessoas mais pobres riem com mais facilidade”, diz Carlos, “pessoas ricas são mais difíceis, ficam na ofensiva, porque eles já viram de tudo, tem tudo, tem acesso a tudo. O riso é uma questão social”.

“A gente trabalha com essa linguagem muito popular”, conta Ana, “mas teve que modificar isso um pouco quando pegamos umas plateias mais universitárias ou do teatro. Então, quando a gente foi pegando esse público mais intelectual, buscamos mais esse humor universal. Tu é rico ou pobre, não tô nem aí, vou zoar de você, desculpa, eu sou palhaço, ninguém é melhor que ninguém. Pode estar o prefeito na plateia e eu vou zoar, e as pessoas vão agradecer, porque, se não é o palhaço, quem pode zoar do prefeito? Os comédicos no geral tem essa permissividade, de zoar do prefeito e ele ainda rir e achar legal. Eu já tinha lido e ouvido sobre isso, mas não acreditava, até que comecei a fazer umas coisas em cena e percebi que é verdade, que você pode fazer isso. Não só pode como deve, a função do palhaço é essa, transformar as relações sociais. Isso é uma importância do palhaço, quebrar essas amarras, quebrar essas relações, senão fica tudo muito rígido. O palhaço é como um coringa dentro dessas relações sociais, ele pode ir e voltar, ir e voltar como uma mola”. E para entender o lugar do palhaço nessas relações de que fala Ana, é preciso entender o lugar social do riso.

5.1 Qual é a graça? As funções sociais do riso



Chico Chan – Carlos Velazquez – apresentando seu espetáculo na praça da Lagoa da Conceição. Foto: autor desconhecido

Qual é a graça? Quer dizer, de onde vem o riso? Dos pulmões, da barriga, das costelas, da garganta, do sovaco, da nuca, dos joelhos, da sola dos pés, do ventre, da cabeça. O riso é uma manifestação muito humana, pelo que sabemos. O homem é o único animal que ri, já dizia Aristóteles (apud CASTRO, 2005). Segundo Bergson, não há comicidade fora do que é humano. Se rimos de um animal, é por algum comportamento que associamos à humanidade, se rimos de um chapéu é pela forma que uma pessoa lhe deu, materializando nele a fantasia humana, etc. Mas, de novo, qual é a graça? Por que rimos? E do que? Podemos ver essa questão de uma perspectiva mais teórica, filosófica e antropológica, e de uma perspectiva mais prática, na dimensão técnica, pois existem estudos técnicos que ensinam, ou contribuem com a pesquisa de um palhaço sobre como fazer graça. Mas dessa perspectiva técnica, já escrevi nas seções 4.3 e 4.4, então vamos teorizar. Começando com uma antropóloga:

Lagrou (2006), que realizou uma pesquisa sobre o humor entre os Kaxinawá, fala dos diferentes tipos de riso e sua complexidade. A filosofia relaciona as ligações entre riso e alegria, autonomia e soberania e também entre riso e controle social, exclusão, agressividade, entre riso e dor, entre riso e morte. Ela traz a imagem de uma criança pequena tentando

identificar e entender os diferentes registros do riso, assim como as diferenças entre o “rir de” e o “rir com” e as gradações entre eles. E cita Aristóteles, que assume que o riso é o que melhor caracteriza a condição humana. Existem tantos tipos de riso quanto de situações psicossociais, conclui. Assim, ela considera mais interessante a análise de uma perspectiva epistemológica, para “ligar o riso a uma maneira de se pensar a si mesmo e de pensar o mundo. Não interessa, portanto, saber somente quem pode rir quando e de que, mas como o riso se relaciona a uma determinada cosmologia e a uma imaginação moral.” (p. 62).

Então, o riso tem muitas formas e muitas funções. Cada povo ri de coisas diferentes, porque, como diz Carlos, “o riso é uma questão social”. Cada grupo, dentro de um povo, ri de coisas diferentes. Para Bergson, o riso tem, além de outros elementos, uma intenção de cumplicidade. Ele se faz maior quando acompanhado. “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. (...) O nosso riso é sempre o riso de um grupo.” (1983, p. 8). O riso de um grupo também tem sentido no fato de que o risível se constrói culturalmente, ou seja, situações ou elementos cômicos para um grupo podem não ser cômicos para outros, há piadas não traduzíveis. Por isso, o que posso fazer é observar o risível dentro das dimensões dessa pesquisa, ou seja, entre seus sujeitos e seus públicos. São diferentes formas de humor presentes nos trabalhos dos diferentes palhaços com quem convivi. Cada qual com sua própria graça. Cada qual com suas próprias teorias sobre o encontro com essa graça. Cada qual com sua própria projeção de plateia na construção de suas cenas. Apesar disso, alguns palhaços acreditam existir um riso universal, uma forma de comicidade que é compreensível para todos, que produz sentido em qualquer lugar. Carlos, por exemplo, diz:

“O palhaço tem uma linguagem universal. Pois o riso é universal. O palhaço não quer deixar ninguém de fora, de nenhuma classe social. Por mais que ele odeie o ditador, o presidente, a polícia, ele quer que essas pessoas escutem a mensagem dele, até pra saberem que ele não gosta deles. Muitas piadas fazem as pessoas rirem por coisas diferentes. Quando falo de hemorroida,

um adulto ri porque sabe o que é, uma criança ri porque acha que eu tô falando de outra coisa. A comunicação universal é importante tanto para o palhaço transitar por todos os cantos quanto porque precisamos de dinheiro, precisamos trabalhar em diferentes lugares”.

Ele seguramente está falando de uma universalidade dentro de um grupo (plural) específico. Esse grupo diverso compreende seu público real e potencial. E o significado atribuído às piadas varia de acordo com essa diversidade. Ana completa essa ideia: “a gente gosta de ter um público diversificado, de diferentes classes sociais, idades, etnias. Mesmo que naquele momento as pessoas conciliem a alegria de diferentes formas, uma criança ri do cabelo que voou e o adulto por outra coisa”. O riso se dá quando a pessoa que ri produz significado sobre aquilo do que ri. Esse significado é produzido de acordo com a vivência dessa pessoa, o meio sociocultural onde vive, suas relações com os outros e com o mundo. O adulto e a criança riem de coisas diferentes, ou riem da mesma coisa por razões diferentes, porque eles têm experiências diferentes no mundo. O riso realmente é uma questão social.

Bouissac (2014) fala que o discurso de apresentação do circo aponta para o seu funcionamento como um corpo político que reproduz a ordem do sistema onde está inserido, mesmo que não coincida completamente com ela. O circo está dentro e fora da sociedade, ao mesmo tempo. É como uma cidade dentro das cidades que visita. Carrega as imagens da diversidade, cooperação e hierarquia tendo as metáforas da árvore genealógica, da organização piramidal e do próprio corpo como fontes do seu discurso. Cada um tem sua função e seu lugar no funcionamento do organismo circense. Ele relata um episódio em que assistiu um esquete de palhaços na Índia. Primeiro ele achou que tinha entendido apenas metade do número, depois, conversando com um amigo local, percebeu que não tinha entendido nada, ou melhor, que tinha interpretado o número de acordo com seus próprios códigos e referências culturais e não de acordo com as referências locais, das quais ele não compartilhava.

Ele conta que quando a apresentação dos palhaços começou ele reconheceu o número como pertencendo ao repertório Europeu tradicional, “*the crazy taxi*”, mas logo percebeu que era uma releitura indiana deste. Uma mulher de minissaia (que ele achava ser uma prostituta pedindo carona), acompanhada de um anão, está sentada na borda do picadeiro quando um taxi entra em cena e o anão pede que pare para que a mulher entre. No taxi, um homem em trajes locais senta ao lado do motorista e outro no banco de trás, também com vestimentas locais. O anão pede que o da frente conceda seu assento para a mulher e, quando todos estão acomodados, o taxi dá a partida, mas algo acontece com o carro, o que se repete por varias vezes seguidas: pneu murcho, roda que cai, motor que morre, etc. No fim o carro explode e perde alguns pedaços, mas continua andando com os homens do banco de trás, que virou, de cabeça pra baixo e pernas pro ar.

Seu amigo lhe explica depois que, em primeiro lugar, não é uma mulher, mas um homem travestido que participa da cena, pois não seria aceitável uma mulher num número de palhaços. Segundo que ela não é uma prostituta, mas uma senhora anglo-indiana, o que está claro por suas roupas. Ela é uma mulher de respeito e o anão é seu servente. O motorista e o anão são locais, um dos passageiros do taxi é um sacerdote hindu de Tamil Nadu e o outro é um muçulmano intelectual do norte da Índia. Ele (e toda a plateia, exceto por Bouissac) entendeu tudo isso só pelas roupas dos atores. Agora ele percebe por que a plateia ria tanto. Os personagens representados continham muitos significados, assim como o contexto local daquela apresentação: terra do povo Karela, primeiro estado a eleger um governante comunista depois da independência e conquistar alfabetização total.

Entendendo melhor o número, o ator o reinterpreta: antes da mulher entrar, todos estão em seu devido lugar no taxi de acordo com seu status no corpo político indiano: o assento preferido, no banco de trás, está ocupado por um Hindu, o do passageiro do banco da frente por um Muçulmano, o motorista é um homem comum. Não há mulheres. O carro é funcional. A mulher representa a ruptura no sistema. Ela quer ser transportada no taxi misturando sexos e forçando uma

reconfiguração de posições. Todos saem do carro e tentam várias combinações possíveis e acabam decidindo que a mulher deve ir no banco da frente. Os problemas no carro forçam todos a saírem e esperarem o motorista fazer os reparos, o que gera mais problemas, pois o motorista tenta garantir que os homens estejam separados um do outro e que a mulher esteja a salvo, do outro lado do picadeiro, mas os homens tentam se aproximar dela e seduzí-la.

Seu amigo indiano explica que este ato só rende risadas no estado de Kerala, onde as pessoas tem a mente mais aberta para aceitar esse tipo de piada. No estado conservador de Tamil Nadu, fazer piada com um alto sacerdote seria inaceitável. Bouissac fala que mais de 200 anos de história indiana precisam ser considerados para a compreensão desse ato, onde a mulher anglo-indiana simboliza a intervenção estrangeira colonizadora que gerou desequilíbrio e violência. Essa personagem é fundamental para este número, sem ela ele não faria sentido. Ele interpreta que o carro representa o Estado, guiando uma instituição política enquanto mantém a paz entre a população. Essa comédia ilustra como o corpo político se torna disfuncional e é virado de cabeça pra baixo quando um intruso compromete seu equilíbrio construído ao longo dos séculos. O discurso multimodal do circo produz significado profundo e implícito para sua audiência. Apesar de suas excentricidades, o circo faz muito sentido.

Bouissac também compara um espetáculo de circo a um ritual religioso. Embora esteja falando de um modelo de circo tradicional, com lona e números clássicos, achei interessante essa comparação, por ver uma referência ao sagrado no discurso de vários autores que falam de palhaços. Ele aproxima a lona de circo de um templo sagrado, separado do espaço profano que o rodeia, e aproxima as performances realizadas no circo e no templo sagrado, de acordo com as propriedades universais que descrevem os rituais, sagrados ou não: delimitação de um espaço especial; periodicidade; estereotipia; repetitividade; impacto transformativo, geralmente no senso de integração do grupo. Ele comenta sobre ter assistido elefantes performarem um ritual hindu chamado *puja* em vários espetáculos de circo que assistiu na Índia, imitando a versão

humana desses rituais. Elefantes são animais sagrados para os hindus e seria um escândalo que esse número fosse realizado por cachorros, por exemplo. Com isso ele quer dizer que o espaço do circo é compatível com a realização de um ritual religioso.

Segundo ele, assim como os rituais religiosos, os números de circo são repetitivos, há pouca variação entre diferentes números de malabares, de trapézio, de acrobacia de solo, de corda bamba, de domadores de animais. Até as palhaçadas são baseadas num conjunto finito de *gags* e acessórios se forem analisadas de forma mais abstrata. Artistas de circo, assim como padres, repetem suas sequências por longos períodos até que outros, mais novos, assumam e deem continuidade à tradição. As pessoas vão ao circo sabendo o que irão ver. As ações são executadas com a formalidade e previsibilidade de cerimônias. O autor também compara os artistas de circo, que põem suas vidas em risco nos números, com vítimas de sacrifícios em rituais religiosos.

Lembrando as palavras de Libar, que falava do “estado de graça” como uma conexão entre a graça cômica e a graça divina, também podemos pensar essa relação entre o grotesco e o sagrado. Icle (2010) estabelece uma relação entre o ator e a figura do xamã, cujas técnicas de êxtase “modulam a consciência do oficiante” de forma similar ao comportamento extracotidiano do ator. Apesar de ele estar trabalhando com um modelo conceitual de xamã, que não tem uma referência etnográfica específica e não pode ser aplicado como uma generalização da figura do xamã em todos os grupos culturais onde existe essa figura, pode ser interessante pensar a relação que ele cria com esse modelo de uma figura que, em seu ofício, se relaciona com o divino. Ele diz que, “assim como o xamã, o ator é sujeito de seu trabalho e está suscetível a determinados processos, configura sua consciência para obter êxito em seu trabalho e transcende seu corpo e sua mente para alcançar com todo o seu ser a plateia de observadores que em última análise, é a razão de sua ação.” (p. XIV). Ele comenta sobre as experiências de seus alunos, que descrevem o momento de passagem do estado de consciência cotidiano para o extracotidiano como um momento de verdadeiro êxtase, de prazer intenso, de plenitude.

Parece claro que esse estado lida com uma dimensão extática, no sentido de o sujeito que experiência ser transportado para fora de si e do mundo cotidiano, por conta de um prazer muito intenso, de um deslocamento, um movimento em direção ao outro. Essa imagem é intensamente xamânica, pois a experiência do xamã é sempre uma viagem de si para o mundo mítico-mágico, para o *illud tempus*. (ICLE, 2010, p.69).

Ele aponta elementos na performance xamânica que poderiam ser considerados cenicamente análogos aos elementos de uma performance teatral euro-americana, como o fato de o xamã utilizar mímica para contar sua viagem para outros mundos ou sua conversa com os deuses, utilizar bonecos e ventriloquia, usar figurinos, música, objetos, efeitos de iluminação, troca de cena. Mas para ele o que mais chama atenção nessa analogia é de fato o uso das técnicas de êxtase utilizadas no transe do xamã, quando seu corpo abandona sua dimensão cotidiana, dando lugar a um corpo diferente. Um aspecto que ilustra esse abandono do corpo é a suspensão da dor física, que muitas vezes fica visível durante o transe do xamã, reafirmando que ele não está em seu corpo cotidiano e por isso não sente as dores cotidianas. Ele conta dos relatos de atores que dizem não sentir mais as dores que sentiam, como uma dor de cabeça forte, no momento que entram em cena. Como numa viagem xamânica, a dor some, a doença some, a sensibilidade é suspensa, fica no cotidiano.

Desde outra perspectiva, Lagrou observa como o humor entre os ameríndios faz parte das esferas do sagrado, e como o grotesco está presente tanto na imagem do humano, como na do divino. “O poder provoca o riso assim como o próprio riso tem poder.” (LAGROU, 2016, p. 56). Ela também traz a reflexão de Clastres, de que os Chulupi têm uma paixão secreta, que é rir daquilo que temem, ou seja, dos seres respeitáveis e do poder destes. Eles riem do próprio medo. Ela fala de representações cômicas de deuses imperfeitos entre os ameríndios “seres cujos atos atingem também sua aparência física, transfigurando-os, caricaturizando-os” (2016, p. 56).

Alice Viveiros de Castro (2005) dá vários exemplos de rituais sagrados que envolvem o cômico. Como ela generaliza “Palhaço” como aquele que provoca o riso, ela afirma que o palhaço está presente em todas as culturas, pois acredita que exista uma figura responsável pela comicidade em todas as formas de organização social humana. Por isso, ela fala de alguns rituais sagrados para exemplificar o que seria a mais antiga expressão desse personagem. Ela generaliza demais, mas dá pra pensar algumas coisas. Ela fala da relação do riso com o medo:

O riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape nas tensões do grupo. (...) Assim, em diferentes culturas encontramos figuras de mascarados que dão gritos e dançam danças exageradas, provocando espanto, medo e, por isso mesmo, o riso. Algo próximo ao medo que as crianças pequenas sentem do palhaço. Medo e atração, medo e fascinação: tudo junto. (CASTRO, 2005, p.18).

Ela considera que os bufões e suas representações cômicas de aleijados e deficientes físicos não é sinal de crueldade, mas de proteção contra o medo, ocorrendo em diversas tradições, como cerimônias Astecas, por exemplo, onde são imitados aleijões físicos e morais, provocando ataques de riso. Ela também cita as máscaras loruba da cerimônia *Egun-gun*, que representam típicas figuras bufônicas: um corcunda, um aleijado, um albino, um anão, um prognata e um leproso. Entre os índios norte-americanos também há as figuras dos *heyokas*, cujo nome é a inversão de *Hoka-hey*, grito de guerra dos índios Plain. Os *heyokas* fazem tudo ao contrário do resto do grupo, dormindo durante o dia e ficando acordados à noite, montando o cavalo ao contrário e indo na direção oposta dos companheiros que avançam numa batalha e girando em sentido contrário nas rodas cerimoniais. Segundo a autora, sua função é “lembrar a tribo os absurdos do comportamento humano e a necessidade de não levar as regras demasiadamente a sério.” (CASTRO, 2005, p.19). Figura semelhante é a do *Mi-tshe-ring* entre os monges tibetanos, que, sendo um velho bufão sábio, destoa da calma dos

outros monges, atrapalhando as cerimônias religiosas. Assim como o *Rotgs-Ldan* na Índia, que não para de falar bobagem, ajudando a dar sentido ao voto de silêncio dos *yogues*.

O riso daria forças para encarar o mal, o medo, o nojo, o terror da opressão, pois a comicidade, segundo a autora, exagera a figura que representa o mal a tal ponto que ela se reduz à estupidez que lhe é inerente, fazendo-nos perder o medo. “Medo da chuva? Do trovão? Das doenças? Da morte? Vamos rir dos nossos medos... A morte vai continuar matando, mas não vamos deixar que o medo dela nos mate em vida.” (CASTRO, 2005, p.18).

Enquanto, em alguns contextos, o riso funciona como uma forma de encarar o medo, ridicularizando as fontes provocadoras deste, em outros, o riso pode reforçar esse medo e o poder punitivo das entidades que não gostam de ser ridicularizadas. Lévi-Strauss (2004) descreve vários mitos ameríndios que tratam da questão do riso. Alguns mitos colocam o riso ou a zombaria como uma abertura, no sentido de entregar o autor da zombaria ao sujeito desta, que se sente desrespeitado e o castiga (geralmente devorando-o). Ele fala que a gargalhada, em vários desses mitos, tem a ver com esse excesso de abertura, que também é físico, uma perigosa abertura corporal. Não conseguir controlar o riso pode ser fatal, assim como não conseguir controlar outros esfíncteres – ele faz uma relação entre riso e peido, ou outras formas de abertura corporal.

Esse excesso de abertura pode ter um significado espiritual ou físico. A gargalhada abre a boca e reorganiza os limites do corpo com o mundo. Essas fronteiras e suas trocas são tabu, fonte clássica de matéria prima do riso. Lagrou fala, citando Bakhtin, de como o corpo grotesco tem destaque nas festas carnavalescas da cultura popular. Sendo esse corpo destacado em suas fronteiras, seus limites, já que boca, ânus, intestino e órgãos sexuais são hiperbolizados como o foco nos fluidos e substâncias que cruzam essas fronteiras.

Esses tabus ligados ao corpo são fonte clássica do riso, mas por que? Piadas com esses tipos de abertura corporal, com as fronteiras que conectam corpo e mundo são muito utilizadas por palhaços. Tudo que for relacionado a atividades sexuais, a necessidades fisiológicas, aos orifícios do corpo e à entrada e

saída de elementos através desses orifícios, tem potencial humorístico.

Carlos fala da função do palhaço de fazer rir dos padrões ridículos que reproduzimos sem reflexão. “A comédia é o contraponto da tragédia”, ele diz, “se ela não existisse a gente viveria no luto. Como faz a igreja: ela censurou nossas emoções através do luto. Que uma viúva viva no luto e não transe nunca mais. O cômico veio pra rir disso, para aliviar a tragédia. A vida social veio pra nos deixar educados, certos, mais perfeitos, menos peludos, foram-se criando tendências: a mulher era mais bonita gordinha e agora é magra. Agora tá tudo misturado, os negros, os trans, os gays, todo mundo se manifestando. A comédia diz que temos que rir disso que estamos reproduzindo, porque é muito ridículo. Como um pai que bate no filho, reproduzindo o comportamento de seu próprio pai: não é o tapa que educa, é a segurança de que esta passando conhecimento e sendo um pai digno com esse comportamento. A comédia diz que tu é um idiota de não refletir sobre os comportamentos que reproduz, não questionar o que faz, porque aprendeu que é assim”.

O riso, então, coloca a cultura em evidência, exercendo uma função metacomunicativa dentro dela. Como diz Carlos, a comédia ridiculariza padrões sociais que geralmente são reproduzidos de forma naturalizada. O riso ressalta as diferenças, as repetições, as mudanças e as continuidades. “Essas imagens de autoridade sempre são trazidas de alguma maneira na linguagem do palhaço”, diz Ana, “até de forma inconsciente. Quando eu entro em cena às vezes eu sinto que já não sou a Ana mesmo, a Ana vai se apoderando desse estado do palhaço que traz todo esse universo. Você começa a olhar pro público e tudo isso te salta aos olhos. Aquele que tem cara de padre, aquele careca, as autoridades, as deformidades, tudo isso te salta aos olhos quando você começa a se apoderar desse estado”. O riso desnaturaliza padrões, relações de poder e cria outras lógicas de viver no mundo. Lagrou fala que o riso e o risível estariam mais próximos da ficção e do poético, expondo outras possibilidades de imaginação além dos sistemas de sentido fechados.

(...) o riso viria a ocupar o imperativo de ir além do compreensível, dos limites estabelecidos pela razão – o riso crítico e irônico ri das sucessivas mortes de Deus, do Homem, da Arte, das Verdades. Trata-se de um riso provocador, libertador e divino como queria Nietzsche, para se tornar depois um riso cada vez mais melancólico: um riso humanista e niilista, um riso banal e sutil. (LAGROU, 2016, p. 59).

Já mencionei antes a explicação de Lidiane sobre a construção de uma cena para o seu novo espetáculo, onde ela tropeça e acaba caindo dentro de uma caixa. Ela precisa sair da caixa, o que pode ser muito simples, como “levanta a perna e sai”, nas suas palavras. Acontece que levantar a perna e sair é muito óbvio e o palhaço não pode ser óbvio, senão não tem graça. Então a graça vem do fato de que o palhaço tem uma outra lógica do funcionamento das coisas, que foge do óbvio, que quebra com os padrões cotidianos. Essa ruptura provocaria o riso.

Bolognesi explica que o raciocínio lento, ou que funciona com outras lógicas, do palhaço é motivo de muita graça. Muitas vezes ele não entende a lógica da brincadeira até o fim da cena, apesar de acreditar que entendeu, ele apenas cria outra lógica, errada ou não esperada. Ele tem ideias inusitadas, como tentar encher um morto com uma bomba de ar para revivê-lo. Essa é uma entrada exclusivamente gestual e exige grande habilidade corporal do “morto” que simula seu corpo sendo enchido e esvaziado devido a alguma vazão de ar.

Essa lógica ‘outra’ também é capaz de subverter estruturas de poder, questionando-as. Carlos falou da comédia como contraponto à moral cristã. Ele também fala da permissão do palhaço de fazer graça com figuras de autoridade. “É uma forma de fazer justiça também”, ele diz, “mesmo que isso não vá triunfar. Precisamos rir um pouco dos ricos, mesmo que numa situação que não seja verdadeira de justiça”. “O palhaço tem esse Q de justiceiro mesmo”, diz Ana, “quando a gente se apropria disso, percebe que é verdade. Mesmo que aquilo dure dois minutos, é um tempo de suspensão que parece que parou o

tempo. Quando você sente que isso tá acontecendo e que tá havendo essa permissão”. Lidiane diz assim:

‘O palhaço é cem por cento um crítico. Então, eu me sinto um ser que, através da brincadeira do riso, tem esse papel de tratar coisas sérias, de instigar o público a pensar diferente, mostrar pro público que existe uma forma diferente de ver o mundo, de ser no mundo, de viver o mundo. Então é como se eu desse as armas, mostrasse, “ô, existem essas armas, quer?”’.

Voltando à questão da abertura corporal que o riso simboliza, podemos relacioná-la com uma abertura a essas novas lógicas de viver no mundo. Vários autores falam do riso que relaxa, alivia as tensões e promove o entendimento, a compreensão daquilo que está sendo absorvido. Chacovachi fala que o riso é o que dá permissão para que o palhaço possa seguir com sua apresentação, com sua comunicação com a plateia. Ele simboliza permissividade, empatia e identificação com o outro.

Lévi-Strauss (2004) descreve um mito parintintin, chamado a cor dos pássaros, que traz um pouco essa questão: dois velhos saem a roubar filhotes de gavião dos ninhos. Um sobe na árvore e o outro pergunta como é o gaviãozinho, no que o primeiro velho responde que é peludo, como a da mulher do segundo. Este, por sua vez, fica enfurecido e tira a escada, indo embora e deixando o velho brincalhão preso na arvore. Quando chega o gavião adulto trazendo comida para os filhotes, se assusta com o velho e o interroga desconfiado. A história do velho o faz rir sem parar. “Então o gavião se propõe ajudar Canaurehu a se vingar. Sacode as penas sobre ele até cobri-lo e transformá-lo em gavião. Realizada a metamorfose, o pássaro ensina o homem a voar e a quebrar galhos cada vez mais grossos.” (idem: 356). O homem conquistou a empatia do gavião ao fazê-lo rir. Assim é, mais ou menos, com os palhaços, que tentam conquistar o amor do público, ou, no mínimo, sua permissão para seguir.

Lagrou fala sobre a dificuldade de uma criança pequena em entender a diferença entre o “rir de”, o “rir com” e as nuances entre eles. Apesar de ela não desenvolver esse tema, poderíamos pensar o “riso de” como um riso que ressalta a diferença, distancia quem ri do sujeito que provoca o riso. E o

“riso com”, a meu ver, ressalta a semelhança, a identificação, aproximando os sujeitos. É possível dizer que o palhaço provoca esses dois tipos de riso? E eles são tão diferentes assim? Quais as nuances entre o “rir de” e o “rir com”? Muitos palhaços com quem conversei, acreditam que a plateia ri por uma questão de identificação com o jeito desajustado, cheio de defeitos, ridículo do palhaço em cena. O riso viria da aceitação, do amor. Todos os sujeitos dessa pesquisa falam do amor como objetivo máximo de sua arte. Distribuir amor e ser amado é o que o palhaço mais quer. “Fazer rir é uma virtude”, diz Carlos, “deixar o cotidiano mais leve. A busca do palhaço é o amor, o carinho pelas pessoas”. Já Bergson (1983), por exemplo, acredita que o riso está dissociado de outras emoções, que ele se constrói na indiferença.

(...) imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. (...) Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura. (p. 8).

Bolognesi (2003) concorda com essas ideias, inclusive na análise de vários números de palhaços, como ele relata em seu livro. Segundo ele, o enredo construído nas cenas dos palhaços não é verossímil, não traz uma similaridade com o universo externo. “A relação com o público, então, não se dá por reconhecimento e igualdade, mas sim por estranhamento, cumprindo, com isso, uma das exigências da comicidade e do riso, qual seja, a condição de superioridade daquele que ri sobre aquilo ou aqueles que são objeto do riso.” (p. 105) O autor conta, por exemplo, como uma peça melodramática, *O Ébrio*, é interpretada no Circo Real, em Ariranha, quebrando o drama com atitudes cômicas de alguns personagens, entre eles o palhaço Piquito, que interpreta um bêbado. Piquito usa uma maquiagem mais exagerada que a dos personagens “sérios”, e enfatiza o corpo e a gestualidade do bêbado, dando espaço para o riso. Bolognesi considera que os heróis melodramáticos tem um

enfoque nas suas ideias e ideais, geralmente com um apelo moral, e não no corpo, e que a exacerbação das emoções do herói produz a identificação do público com este. Piquito, com sua interpretação predominantemente corporal, teria quebrado esse efeito na obra.

Assim, esvaziaram-se todos os intuitos finalistas de reposição de uma consciência moral em troca do jogo cênico cômico, voltado sobre si mesmo, absolutamente desinteressado. Desapareceram os ideais e sentimentos e emergiu o riso espontâneo. (...) O encadeamento previsível do melodrama foi deixado de lado e o inesperado passou a predominar. Os impulsos emocionais ligados ao medo ou à piedade, que advêm da identificação como herói (momento em que o público reconhece como sendo seus os problemas do herói), foram superados e a plateia pôde experimentar certa superioridade diante do enredo. (...) Eles abandonaram uma possível verossimilhança entre o enredo melodramático e a vida real, em nome do exercício da fantasia cômica. O apelo e a pressão da moral familiar foram suplantados pelo divertimento e pelo prazer da “irrealidade” proposta pelo palhaço. (pp.154, 155).

Essa visão de superioridade de quem ri sobre o objeto do riso é uma das interpretações sobre a relação plateia/palhaço. A de um riso que reprime, como fala Bergson, sendo uma forma de coerção social, de ditar padrões a serem seguidos, afastando o sujeito de uma corporalidade “não-civilizada”, não construída por esses padrões culturais. É quase como se o riso fosse um agente sinalizador da ideia de separação entre natureza e cultura, nessa visão. Bergson diz que “quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico” (p.11). Segundo ele, para viver e conviver com outras pessoas, a sociedade nos exige ter, simultaneamente, duas forças reciprocamente

complementares: *tensão* – estando sempre despertos e atentos às demandas das situações sociais presentes –, e *elasticidade* – permitindo ao corpo e ao espírito uma adaptação a essas situações. Na falta dessas forças, o corpo padece aos acidentes, debilidades e doenças, incluindo as diversas formas de loucura e desajustes à vida social.

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, no entanto, a sociedade não pode intervir no caso por uma repressão material, dado que não é atingida de modo material. Ela está diante de algo que a inquieta, mas a título de sintomas apenas — simplesmente ameaça, no máximo um gesto. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de *gesto social*. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (BERGSON, 1983, p.14).

O personagem cômico, para Bergson, não tem consciência da própria comicidade para os que o observam, e é isto que a possibilita, pois normalmente procura-se esconder um defeito ridículo dos que riem dele. Ele afirma, então que “(...) o riso "castiga os costumes". Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente.” (1983, p. 13). Para Bergson, o riso reprime. Para os palhaços, o riso liberta. Léo fala que o palhaço o permitiu rir de si mesmo. Rir de si mesmo, o permitiu aceitar a si mesmo. “Pra mim a mensagem do palhaço é permitir que a gente não seja tão crítico consigo mesmo”, ele diz, “permitir que a gente se

exponha ao ridículo sem sentir vergonha por isso”. Lidiane fala de aceitar o próprio corpo, fora dos padrões de beleza. “Como a gente trabalha com os ridículos, aquilo que a gente tenta esconder é o que mais dá graça”, ela diz. Um pouco das palavras de Lidiane sobre seu processo de aceitação do próprio corpo através do riso, através de seu trabalho como palhaço:

“Quando eu comecei, eu ficava vendo as pessoas que tavam já há mais tempo. A palhaça que tinha mais barriga mostrava a barriga. A pessoa que era gordinha fazia alguma brincadeira de gordinha, se entalava numa porta ou se entalava dentro de uma boia. Realçava o que pode se dizer, entre aspas, que são “defeitos”, ou o que não é considerado bonito ou estético nessa sociedade, né. E eu confesso que ainda estou no processo [risos]. Porque eu sou muito ligada à estética. Não sei se isso realmente é um padrão de beleza que eu tenha que mudar, mas sempre fui muito neurótica com a barriga. E vendo uma conhecida, que é palhaça, que mostra a barriga, eu falava “meu deus, será que um dia eu vou conseguir fazer isso?” É meu desejo, conseguir mostrar a barriga sem sentir vergonha dela. E, em cena, eu já usei uma roupa tipo aqueles collants de baixo, sabe? Quase uma cinta, mas em forma de collant, que era da minha mãe. E minha mãe tem 100 kg, então ele é muito grande, o peito fica quase solto dentro do negócio. Então ele fica normal, peito de 40 anos, né [risos]. E aí eu fiz uma cena onde eu brinco com o peito, que ele tá caído. Foi muito gostoso, porque eu consegui brincar com o peito que caiu [risos]. Então é uma aceitação. Eu não consegui brincar com a barriga ainda [risos]”.

Chacovachi diz que o corpo do palhaço é seu principal instrumento de comunicação com o público: “O palhaço trabalha com seu corpo e com alguns poucos materiais acessórios. Assim, deverá preparar e apresentar seus números e sua apresentação desde o ponto de vista da comunicação corporal. (...) Não falamos de qualquer corpo: falamos de um corpo de palhaço” (2016, p. 22). Foucault (1987) fala do interesse sobre o corpo no século XVIII, tanto por compreendê-lo, quanto por controlá-lo, em suas dimensões anatômica, metafísica, técnica e política, através de um conjunto de regulamentos militares,

escolares, hospitalares e processos empíricos. A noção de “docilidade” é o que une o corpo analisável ao corpo manipulável. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (p. 118).

A partir daí, ele fala da disciplina que a vida em sociedade exige, incluindo o controle dos corpos, para que estes sejam eficientes e úteis aos meios de produção e às atividades cotidianas. Ele diz: “(...) em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (p. 118). Ele conta que, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, as técnicas de controle sobre o corpo se tornaram fórmulas gerais de dominação. Os processos disciplinares, geralmente associados a instituições escolares, hospitalares e militares, aumentaram a força dos corpos no sentido de sua utilidade e eficiência econômica, mas diminuíram suas forças de resistência política à submissão e à obediência. A disciplina fabrica corpos dóceis. E essa disciplina é controlada pela vigilância, cujo poder é distribuído entre os indivíduos, ou seja, todos exercem o poder da vigilância e podem realizar alguns tipos de punições a comportamentos indisciplinados, que fogem às normas dos corpos eficientes.

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve, a privações ligeiras e a pequenas humilhações. Trata-se ao mesmo tempo de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e de dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar: levando ao extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada indivíduo se

encontre preso numa universalidade punível-punidora. (FOUCAULT, 1987, p.149).

Haveria como relacionar Foucault e Bergson, e dizer que o riso, na visão de Bergson, seria um desses tipos de penalidades sutis, uma pequena humilhação corretora de um mal uso do corpo, um uso que não corresponde aos interesses da vida em sociedade, que não é produtivo nem é gracioso, não inspira força, agilidade e precisão. O riso, então, punitivo ou não, pode simbolizar uma relação de superioridade de quem ri sobre o sujeito que é objeto desse riso, ridicularizando esse sujeito e, com isso, exercendo algum poder sobre ele e, ao mesmo tempo, suprimindo alguma forma de poder que ele possa exercer sobre quem ri, como o medo, por exemplo. Seria mesmo superioridade? Com certeza o riso muda a relação entre os sujeitos, mas o status dessa relação pós-riso, vai depender do seu status pré-riso. Ou seja, alguém que ri de um deus imperfeito, não se sentirá, necessariamente, superior a esse deus. Talvez se sinta mais próximo, mais igual, mais identificado com seus defeitos, como sugerem os palhaços que dizem que o público ri daquilo que se identifica.

Quando Carlos diz que precisamos rir um pouco dos ricos, ele está falando de tentar fazer um pouco de justiça, de elevar, naquele momento do riso, certas posições sociais. Independentemente de ter um caráter de superioridade, igualdade, diferenciação, identificação, aproximação ou distanciamento, o riso evidencia o outro e, por isso, o eu. A comicidade ressalta padrões sociais, seja quebrando-os ou reforçando-os, ao mudar a lógica cotidiana de exercer certas atividades, ao mudar a lógica de ser e estar no mundo dentro de determinado contexto. Assim, o palhaço contrasta seu corpo com os corpos de seu público, fazendo-os perceber a si mesmos e a seu próprio modo de ser e estar no mundo.

5.2 A ética do riso



Líllica e Leleco – Cris Villar e Léo Umperrez – durante seu espetáculo *Hoje tem palhaçada*. Foto: Vanessa Soares

“Uma vez um cara me pediu um abraço”, me contou Léo, “porque ele tinha medo de palhaço antes de me ver. Isso pra mim é um orgulho. Eu disse pra ele não ter medo de palhaço, porque palhaço é uma pessoa, existem pessoas boas e pessoas ruins, e eu me considero uma pessoa boa. Ele disse: ‘dá pra perceber’. Aí eu me emocionei, porque, pra que alguém diga isso, sem me conhecer, só de conhecer o meu palhaço, já diz muito do que o meu palhaço diz”. Como ele diz, o palhaço é uma pessoa e existem pessoas que trabalham com diferentes valores morais. Fazer rir é um trabalho que perpassa muito a questão da ética, pois, como já foi discutido na seção anterior, o riso tem muitas funções sociais, podendo libertar ou reprimir, tanto o alvo da risada, como aquele que ri. O humor também é um instrumento de posicionamento político, ele pode reforçar desigualdades sociais, padrões estéticos e preconceitos. Ele também pode ridicularizar tudo isso e mostrar outras possibilidades de organização social. Ele pode se focar em determinado público, seus espaços e seus códigos

compartilhados, excluindo outros públicos. Ou ele pode buscar certa “universalidade”, sendo acessível a diversos públicos. Enfim, há muitas formas de trabalhar com a comicidade e de ser palhaço. As opiniões dos sujeitos dessa pesquisa são variadas quanto a esse assunto.

Algo que é importante neste tema é a autorização socialmente concedida ao palhaço para brincar com os mais variados assuntos e as mais variadas pessoas. Lagrou diz que “somente certas pessoas podem brincar em determinados contextos.” (2006, p.60-61). “É um poder muito grande que a gente tem”, diz Léo, que conta como os palhaços experientes sabem “dominar as massas”, ganhando “autorização” da plateia para fazer coisas como jogar água, refrigerante e espuma nela, ou cortar o símbolo de uma marca famosa da camisa de um integrante do público com um discurso anti-capitalista.

Caiuby Novaes (2008), explica que as pessoas são sensíveis às representações que se criam delas, pois, como seres sociais, estamos presentes não só no nosso corpo físico, mas em tudo que testemunha a nossa existência, nos sentindo a causa das representações que se criam de nós. Cabe ao palhaço ter cuidado com isso, ou não, no momento de brincar com os “defeitos” dos outros. Os corpos das pessoas na plateia não estão protegidos por uma “máscara” de palhaço, nem estão acostumados a se expor da mesma forma que ele. Icle comenta que a personificação não é uma regra no teatro, mas há certo nível dela na atuação, mesmo do *clown*, garantindo um tipo de proteção, pois ela afirma para o público que quem está ali atuando não é a personalidade social do ator, o que o permite fazer coisas que não faria enquanto sujeito cotidiano. Cada pessoa, não protegida por trás de uma personalidade cênica, reagirá de uma forma às brincadeiras dos palhaços, mas quase todos os palhaços que conheço parecem acreditar que estão autorizados a brincar com elas e que essa será uma experiência libertadora para a pessoa.

Alice Viveiros de Castro acredita que o palhaço é diferente do comediante porque ele não faz graça, ele é a graça em si, o que leva pé na bunda e torta na cara. Essa diferença o autorizaria a fazer brincadeiras que, se não fossem feitas por ele, seriam ofensivas, pois ele não estaria numa posição de

superioridade com relação àquele que é alvo da brincadeira. A autora fala da diferença entre o “rir de” e o “rir com”, como se essas brincadeiras produzissem um riso coletivo agregador e não um riso opressor. Ela diz:

Quero apenas lembrar que o riso pode ser transgressor ou opressor. O riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri. (...) O contraponto para o deboche repressor e constrangedor é a sensibilidade e a consciência do cômico (...). Pode piada de loura burra; podemos rir de gordos, magros, cegos, advogados, jornalistas, sapatões, machões e o que mais o nosso humor inventar. A grande diferença entre humilhar e brincar é a que existe entre rir de e rir com. (2005, p. 257).

Léo defende que a desgraça alheia é o que produz o riso. E que está tudo certo com isso. “Se você vê um cara caminhando na rua... caminhou...”, ele diz, “mas se você vê um cara que caiu... ‘hahaha caiu!’ Tá rindo da desgraça da pessoa. E o palhaço se vale muito disso. Tipo, chegar na plateia e zoar com a gordura ou a carequice do outro faz todo mundo rir”. “É cruel né?”, o instiguei a continuar. “Sim!”, ele disse, “mas, a crueldade dá riso. Porque não é contigo, é com o outro. ‘Hahaha, se fudeu, hahaha’. Não é assim? A gente ri dos demais”. Há uma visão entre os palhaços que conheço de que a plateia os ama. As pessoas amam o palhaço e o palhaço ama as pessoas, por isso haveria uma autorização para brincar com coisas e situações que só seriam expostas numa relação honesta e amorosa. Muitos acham que o palhaço é uma criança, ou um adulto com alma de criança, por isso ele é tão sincero e sabe brincar, sabe se encantar com o mundo e com as pessoas. “Como é uma criança”, diz Lidi, “ela é pura, né. Ela não tá cheia desses padrões, dos tabus das regras, do sim do não. Ela age, ela simplesmente age. E o palhaço também, ele simplesmente age, desprovido de intenções. A criança tem tanto fascínio pelo palhaço porque ela se reconhece muito nele né, nas trapalhadas,

nos tombo, nos pum”. Sobre essa relação com as crianças, Ana diz:

“As crianças já te amam só por você ser palhaço. Você chega e ela já te ama, não precisa fazer nada. O adulto precisa ser conquistado. O palhaço tem a alma da criança no sentido de vivacidade, de se espantar com as novidades, sem julgamento, acreditando no mundo como algo belo, assim como a criança. Mas ele não é uma criança, o palhaço é um adulto. Se você monta um espetáculo de palhaço só pra criança, você corre o risco de se infantilizar. O palhaço não é um adulto querendo ser uma criança, ele tem a alma da criança, acredita no mundo, acha o mundo belo. Como adulto, às vezes a gente não acredita mais. Sou apaixonada pelo Chaplin. Ele é um tolo, faz varias bobagens, mas traz uma energia de resistência, de “não desiste”, de “você não tem merda nenhuma, mas você tá vivo”. Mas ele também fuma, paquera as mulheres, ele não é uma criança, é um adulto. O adulto tem os vícios, os desejos sexuais, é sarcástico. Ele é um adulto com alma de criança”.

Então, o espetáculo desses palhaços, que tem um público diversificado, de várias idades, que trabalham com apresentações de rua, diversificando ainda mais esse público, precisa fazer um tipo de humor que chegue a todos, que produza significado e riso em todos. Não pode ser um humor com indicação de faixa etária e, ao mesmo tempo, não pode ser infantil. Palhaço adora falar de coisas que são ensinadas como impróprias para as crianças. Lidi conta que as pessoas riem muito quando ela solta um peido em cena, porque ninguém deve sair por aí soltando peido pra todo mundo ouvir. Ela também conta que solta peidos pra sobrinha pequena dela e elas brincam que é o sapo que mora no bumbum da titia. A criança está aprendendo que as coisas escatológicas não são adequadas para o convívio social. O palhaço não se importa. Chacovachi fala sobre o lugar das crianças no seu espetáculo:

O trabalho com as crianças é um ponto fundamental do meu trabalho. Eu tenho um trato muito particular com eles. Me criticaram muito até que finalmente terminaram por me

aceitar, porque eu falo com elas como gostaria de falar um pai irritado e que se segura, porque se ele faz alguma coisa, então aí vem Piaget e estraga tudo. Que os palhaços fazem apresentações para crianças e que são parte do mundo infantil é uma invenção dos yanquis que colocaram o palhaço para vender hambúrguer e servir refrigerante. Tivesse colocado outro personagem, um skatista, não importa! Colocaram um palhaço! Mas isso é recente, é uma invenção. Se voltarmos mais atrás no tempo para ver que tipo de coisas fazia um palhaço, vamos descobrir que denunciavam, que eram temidos pelos políticos e suas apresentações não eram só para os pequenos. As pessoas iam ver os palhaços que chegavam ao circo porque diziam as coisas que ninguém dizia. (2016, p.113).

O espetáculo de rua é feito para todo tipo de público, ele diz. E as crianças são as primeiras que se aproximam, sentam na frente, se divertem e participam. É preciso passar o chapéu para elas também, primeiro porque elas tem prazer de entrar na roda e contribuir, depois porque a apresentação avança graças a elas. Depois ele completa:

Deve-se falar com as crianças sem ridicularizá-las ou trata-las como se fossem estúpidas. Se você fala com ela de igual pra igual, elas respondem, à sua maneira, com seriedade e honestidade, que é a sensação que permite rir sabendo que por trás de cada piada existe uma tragédia. Porque, para isso inventou-se a piada, para fugir das tragédias. (2016, p.115).

“O palhaço é um transgressor”, muitos deles mesmos dizem, às vezes justificando a falta de “bom senso” nas piadas de alguns palhaços. Fazer piadas com grupos socialmente excluídos é ser transgressor? Rir do preconceito sofrido por negros, mulheres e homossexuais transgride a lógica social em que vivemos? Ou só reforça a exclusão sofrida por esses

grupos? Reforça essa lógica sob a proteção de uma aparente ingenuidade, uma aparente liberdade de qualquer regra, presente na figura do palhaço? Há opiniões divergentes entre os próprios palhaços, mesmo entre os que contribuíram para essa pesquisa, entre os que detestam a bandeira do politicamente correto e os que não acham graça nenhuma em piadas racistas, machistas ou homofóbicas. Alguns acreditam que o fato de o palhaço ser um transgressor implica, não em estar além de todas as regras e compromissos, mas em ter, sim, um compromisso com a transformação social. Fazer humor é um ato político, afinal. O próprio corpo do palhaço, que foge dos padrões corporais cotidianos – às vezes tropeça, às vezes é manco, às vezes anda com as pernas muito separadas, ou com os pés virados para dentro ou para fora, ou com a coluna desalinhada e a barriga saltando para frente, ou a corcunda saltando para trás, ou anda ligeirinho e miudinho, ou largo e desajeitado, ou desritmado, deselegante, desconcertado, desleixado e muitos outros *des...* – pode ser visto como um corpo político em si mesmo.

Lepecki fala que nos estudos recentes da filosofia política e da teoria crítica há uma tentativa de recuperar a relação entre arte e política. Ele cita Jacques Rancière, que fala do “regime estético” das artes, que surgiu no modernismo, onde a arte passa a ser relacionada não mais somente com o que é belo e sublime, mas com a partilha e distribuição do sensível, criando novos modos de enunciação, percepção, subjetivação e de vida. Essas partilhas se dariam pela força expressiva do objeto artístico no regime estético das artes e o responsável pela forte fusão entre arte e política na contemporaneidade seria o que Rancière chama de “dissenso”, provocador da ruptura de hábitos comportamentos e clichês.

O palhaço é, ou não é, “puro dissenso”?

Ele também cita Agamben, que fala que arte e política estão profundamente relacionadas por serem atividades humanas que rompem com os hábitos sensoriais e gestuais dos humanos, mostrando seu potencial para novos usos. Dessa forma, Lepecki se propõe a analisar a dança e algumas performances atuais segundo o termo “arte-política (...) como um

contínuo cuja função é a de perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções (...)" (p. 44).

O que faz o palhaço senão perturbar essa formatação?

A própria representação da figura do palhaço é uma escolha política. Ele representa o grotesco de acordo com sua visão do que é, ou não é, grotesco no mundo. Que tipo de corpo é ridículo? Que tipo de corpo é risível? Ela é uma escolha política. Muitos corpos outros se verão representados, ou não, nesse corpo cômico. Alguns podem se sentir bem com isso, outros não. Alguns podem conseguir rir de si mesmos e se libertar de possíveis estigmas que sofram socialmente, outros podem se sentir ainda mais estigmatizados. Tudo depende. Depende não só de com quem se brinca, mas de com o que se brinca. Para trazer um exemplo, Ana conta, de sua experiência trabalhando do hospital infantil:

"No hospital é muita sacanagem você fazer uma cagada. Coisas tipo "mistério, cemitério". Não dá pra falar isso. Inventa outra coisa, não fala cemitério. Não dá pra brincar com tudo. O mais louco é que tem algumas situações que isso cabe. Que a relação tá tão livre que é um alívio falar isso, ser uma pessoa normal, tipo "tô viva, tô no hospital, mas a gente pode brincar da morte". Mas tem situações que não cabe, que a pessoa tá mal mesmo e não se entrega. Ah beleza, vamos sair do quarto. Não força a barra. A pessoa ali já tem que receber comida, visita, injeção. O palhaço não pode ser uma injeção. Você tá ali no ambiente e a coisa não tá rolando, você tá virando uma injeção. E ali no hospital infantil tem épocas que tem muito voluntário, já veio o Batman, a Frozen, o contador de história. "Não é nem contigo, tu é até bonitinha e legal, mas não aguento mais". No treinamento a gente trabalha muito isso. Às vezes o quarto é dois, três minutos e já deu o tempo. É dinâmico pra não chegar nesse lugar da injeção, pra não chegar também no assistencialismo. Tu não vai ali dar o que eles precisam, vai se relacionar com o lado que ainda tá bom ali, se comunicar com o pouco por cento que ainda tá saudável. Você pode brincar com a tala dele e aquilo virar o navio, não precisa ter medo de brincar com aquilo, mas não é com a doença em si que você vai se relacionar. Já teve uma situação que tava eu e o Boró, na ortopedia, e todos estavam

rindo tanto que uma menina vomitou. A mãe disse que ela não podia rir muito porque vomitava. Então a gente começou a jogar com aquilo também, tipo: “para, Boró, que a gente não pode fazer ela rir. Somos sérios, tal...” E o povo ria mais ainda. A gente tava num estado tão de bobeira que nada daquilo foi ruim. A gente chamou a enfermeira, ela limpou e todo mundo continuou rindo”.

Não há regras, não há um código de ética da palhaçaria. Mas existem os “dez mandamentos” dos palhaços! Que deus imperfeito escreveria algo desse tipo? Na verdade é um texto de Chacovachi (2016, p. 70):

Os dez mandamentos do palhaço de rua:

- 1. Serás a exageração e não a caricatura de tua pessoa*
- 2. Nunca te irritarás com o público (não convém)*
- 3. Quando estiveres na roda serás o centro do universo*
- 4. Nunca duvidarás de teu material em cena*
- 5. Diante do fracasso usarás a frase: “tô nem aí”*
- 6. Nunca usarás material de outro palhaço que trabalhe no mesmo lugar/prça/cidade*
- 7. Estarás convencido de que, se não é hoje, será na próxima vez, mas encontrarás o sentimento que estás buscando*
- 8. Não negarás nenhum desafio*
- 9. Estarás agradecido por toda a tua vida aos que te inspiraram, ainda que não te caiam bem*
- 10. Serás politicamente incorreto*

O último me chama a atenção: “serás politicamente incorreto”. Quando ele explica esse ponto, fala das denúncias que o palhaço tem a permissão de fazer, a crítica social e a utilização do humor para fazer justiça. No fim, as formas de fazer rir, os objetos das piadas, as formas de usar o corpo para fazê-lo cômico, são escolhas individuais, e essas escolhas são, sim, políticas. Pensar nas reações da plateia, projetar esse riso em uma audiência, é também pensar as consequências políticas da arte que se está produzindo. É pensar seu lugar no mundo e que tipo de ideias quer compartilhar nele.

6. Conclusão – o corpo do palhaço e o riso



Chico Chan – Carlos Velazquez – em apresentação de rua. Foto: Vanessa Soares

Para começar a terminar, gostaria de trazer algumas ideias de Lecoq (2010, p. 140). Ele escreve sobre as:

Leis genéricas evidenciadas pela análise do movimento:

Não há ação sem reação

O movimento é contínuo, avança sem parar

Todo movimento vem de um desequilíbrio e busca o equilíbrio

O próprio equilíbrio está em movimento

Não há movimento sem ponto fixo

O movimento evidencia o ponto fixo

O ponto fixo também está em movimento

Lendo as teorias de Lecoq, ficou ainda mais claro pra mim que a antropologia e a palhaçaria são ciências do movimento, ou ciências que provocam o movimento. Desequilibram quem as produz, provocando o deslocamento, a queda, a abertura do olhar para além do ponto fixo onde se encontrava inicialmente. Esse desequilíbrio evidencia o lugar de origem com base na diferença do lugar de destino, dois pontos fixos que também

estão em movimento, transformando-se sem parar. Essa transformação se dá por ações e reações, o tapa que desequilibra, o pé que pisa em falso, o sapato grande que causa o tropeço, a agência que modifica a cultura e produz significado. Tudo está sempre em movimento.

Esse movimento também está presente nas alterações do estado de consciência do sujeito/palhaço, como um deslocamento do corpo programado para a lógica do cotidiano em direção ao corpo programado para a lógica da cena, a lógica do *clown*. É um deslocamento físico, são outras noções do espaço, outros usos deste. É um deslocamento temporal, o tempo do palhaço é outro, ele é rápido na interação que promove o imprevisto, ele é lento no raciocínio a cerca de temas banais. É um deslocamento estrutural, ele trabalha com outras configurações de realidade, de viver nesse tempo e espaço que cria durante a performance. E é um deslocamento do eu, que torna-se outro.

Lagrou (2006) conta que os Kaxinawa utilizam muito a mimese como brincadeira, como um jogo de experimentar o ponto de vista do outro, invertendo papéis de gênero, imitando comportamento de branco, etc. Nessa visão, jogo, humor e arte brincam com alteridade e mimese. Mimese enquanto “tornar-se outro” por um tempo, para melhor “se tornar o mesmo”. Ela explica esse processo como uma “conceituação e tematização da relação entre semelhança e diferença, e do poder de agir sobre ou incorporar o outro – o outro gênero ou o estrangeiro” (p. 64). Ela fala que os Kaxinawa “brincam de branco”, fazendo esquetes e apresentações cômicas. Ela presenciou uma dessas apresentações, onde eles interpretam seringueiros bêbados e desajeitados. Essa representação, segundo ela, “mostra que o outro representa sempre uma possibilidade latente do ser, presente em nós mesmos, e se associa a uma teoria relacional da identidade, em que o outro pode se tornar igual a nós mesmos e o mesmo pode se tornar outro” (p. 73).

Trata-se da atividade de experimentar o ponto de vista do outro e de incorporar este outro dentro da pessoa, sem aniquilá-lo nem deixar de ser o que se é. Os Kaxinawa estão decididamente convictos de que é brincando

que se aprende. Tanto o riso provocado pelo caráter grotesco do outro imitado quanto a mimese imagética que se apropria da imagem do outro – às vezes, como na experiência visionária, entrando nela – são maneiras não de neutralizar o outro poderoso, mas de partilhar e se apropriar de parte de sua agência, aumentando dessa maneira a própria subjetividade do brincante. Esse é o secreto poder do humor: capturar o modo de conhecimento do outro, fazer e dizer o que de outro modo seria indizível, e dessa maneira se apropriar do modo de conhecimento e agência do outro sem se deixar englobar por ele. (LAGROU, 2006, p.76).

Então, há uma forte relação entre humor e alteridade. O trabalho do palhaço moderno, que começou com as paródias dos espetáculos equestres, tem uma tradição de profunda observação do outro. O “tornar-se outro” pode ter relação, nesse caso da pesquisa de Lagrou, com a imitação do outro, a paródia, elemento clássico das esquetes de palhaço. Mas também pode ter relação com a dimensão extracotidiana da consciência, descrita por Icle, que faz uma analogia entre ator e xamã, por identificar um estado de êxtase presente nos dois ofícios. Esse estado de êxtase substituiria o corpo cotidiano do ator por um corpo diferente, com outra consciência, disponível para a atuação, para fazer rir, para relacionar-se com a plateia.

Não é, senão, no corpo e em função dele que tudo isso ocorre: a consciência não sendo um ente a parte, mas, no caso particular da consciência extracotidiana, e também, *lato sensu*, uma emergência do funcionamento corporal. São as ações físicas do ator que constituem esse modo singular de tornar a consciência extracotidiana em êxtase, ou seja, em muito mais funções do que ela pode ter em sua dimensão cotidiana. E tudo isso em função do observador ou, melhor dizendo, na relação com ele. (ICLE, 2010, p.75).

A relação com o público é o que transforma o sujeito em palhaço, em “outro”, em alguém que está atento aos gestos, às movimentações, aos padrões, às diferenças, às individualidades, particularidades, variedade de formas, conteúdos e modos de vida. O palhaço se deixa contaminar por essas formas e conteúdos dos outros corpos, experimenta, dialoga, mostra aquilo que interpreta deles. Um palhaço também faz antropologia, não é mesmo? Mas seu objetivo está mais centrado na relação com o outro naquele momento efêmero da performance, do que na posterior produção de teorias acerca dessa relação. E como toda performance, a sua também transforma os sujeitos que dela participam. Léo diz assim:

“O palhaço é um comunicador também. Sua missão é fazer com que as pessoas saiam um pouco da realidade cotidiana, riam por um momento e voltem para a realidade cotidiana. Quem sabe esse riso transforme o mundo. Talvez eu morra, como vários palhaços morreram velhos, e não veja esse mundo se transformar, mas estou seguro de que a gente transforma o dia-a-dia de várias pessoas. Tudo o que eu tenho hoje, que não é muito, eu fiz deixando as pessoas um pouquinho mais felizes”.

Uma das coisas que aprendi com essa pesquisa é que o palhaço, segundo os interlocutores, busca o amor de seu público. Mesmo que esse processo de conquista utilize estratégias que não parecem muito sedutoras. Ele busca amar e ser amado no processo dessa relação com as pessoas que, para eles, não é distante, não é superficial, acessa várias emoções que não só a alegria, a graça. Cris comenta:

“Tem que ter a resposta do público. Eu acredito que nem sempre o trabalho do palhaço é despertar o cômico. É despertar todas as sensações. Cômico, raiva, tristeza, outras emoções, entender críticas sociais. Quando acontece esse momento de um suspiro, ou um silêncio de tensão em que você sente a respiração da plateia, não é só a gargalhada, pra depois afrouxar”.

Então há um movimento, um deslocamento, entre emoções no trabalho do palhaço e na sua relação com o público, fundamental para que esse trabalho aconteça. Essas emoções se manifestam no corpo do palhaço, que cai, que erra, que perde, mas também, que brinca, que imagina, que se encanta, que se apaixona. Cada órgão do palhaço tem uma relação com seu trabalho, segundo Chacovachi: “o palhaço de rua trabalha a partir de quatro órgãos: coração, estômago, cabeça e culhões. A esses quatro, soma-se um externo, o bolso” (2016, p. 23). Ele explica a função de cada um nesse corpo grotesco de profissão.

O coração é o órgão que tem o poder de querer e amar, ele diz. É preciso querer, independentemente do triunfo ou do fracasso em atingir o objetivo. É o coração que te diz do que rir e do que zombar, porque ele é que banca os fracassos. O estômago é a gana. “Tenho gana de comer (...). Junto com o medo e o esgotamento, a fome acompanha o homem desde a sua criação. O estômago, então, é também a exigência de fazer frente a essa fome com nosso trabalho. De alguma maneira trabalhamos para ele (...)” (p. 24). E se o estômago não está funcionando, fica impossível trabalhar. Esse órgão também nos permite digerir os momentos ruins, ele completa. “A risada tem muito de digestão: para transformar uma tragédia em uma comédia é preciso ter o estômago bem forte” (p. 24). A cabeça é perigosa, ela pode te deixar estúpido. A consciência e a razão são ferramentas, mas é preciso saber utilizá-las, pois, ao colocá-las em jogo quando não deveríamos, nos deixa loucos. Os culhões, que nas mulheres são os ovários, equivalem à coragem. Coragem de encarar a rua, a cena, as pessoas, não fraquejar.

Assim funciona o corpo de um profissional da palhaçaria, configurado para viver dessa arte. Então, todo mundo pode ser palhaço, porque todo mundo tem o ridículo em si mesmo, aquilo que muita gente esconde, aquilo que não corresponde às normas padrões de estética, eficiência, produtividade, seriedade, heterogeneidade, *normalidade*. Todos tem potencial grotesco para a palhaçaria, mas só alguns buscam esse caminho, pesquisam a si mesmos enquanto seres ridículos, pesquisam as técnicas de comicidade, pesquisam os números clássicos, ou pesquisam seu próprio jeito de fazer palhaço, enfim, só algumas pessoas são palhaças de profissão. Muitas buscam seu lado

ridículo como instrumentação para outros objetivos, também, muitas vezes como forma de terapia, de se soltar mais socialmente, entre outros objetivos. Mas só alguns vivem disso, como diz Carlos, pagam suas contas disso. Carlos fala:

“Cada um tem a sua parte no mundo, nem todo mundo pode ser médico, nem todo mundo tem que ser palhaço. O que eu quero dizer é que todo mundo é palhaço, ou melhor, todo mundo faz rir. Um bebê, sendo sincero, verdadeiro e concentrado, tentando andar, faz rir. Então pra mim um palhaço é aquele que paga suas contas disso. Tem amigos mais engraçados que eu, até porque tem alguma tragédia na sua vida que o faz ser assim, senão aquilo consumiria ele. Tenho certeza que no banheiro ele tá chorando. O excesso de comédia também não é legal, ninguém ri o tempo todo, ela indica essa tragédia por trás. Muitas vezes essa pessoa é muito cômica, mas não gostaria de ser palhaça, ela prefere ser um engenheiro, porque seria patético e decadente pra ele ser palhaço”.

O treinamento do palhaço, que acaba por se espalhar pelo cotidiano do sujeito/palhaço e que funciona, muitas vezes numa direção completamente oposta ao que seria um treinamento eficaz do corpo para as tarefas cotidianas, faz do próprio sujeito um transgressor. Assim como Lidiane fala que o palhaço é um transgressor, que nem sempre é atingido pelas regras sociais e que existe para quebrar os padrões, o sujeito/palhaço, ou o palhaço enquanto sujeito cotidiano, também acaba sendo um. Ele às vezes usa o corpo de uma forma pouco disciplinada, às vezes peca em precisão nos movimentos, cruza as pernas, troca os pés, às vezes deixa a barriga saltar e os ombros caírem, às vezes faz uma cara de bobo. Quando eu digo às vezes, pode ser *muitas* vezes, no caso de alguns, pois às vezes todos nós fazemos esse tipo de coisa. Quem tem o palhaço como profissão, treina para ser palhaço, com certeza comete esses deslizos mais frequentemente, mas parte do treinamento constante, como diz Ana.

Esses corpos que fazem política na cena e no cotidiano, ao transgredir os padrões gestuais da eficiência, do corpo máquina de Foucault, do corpo apto para o trabalho de acordo com as

exigências temporais da produção capitalista. O corpo que joga, que dança, que brinca, que erra, que cai, que rompe com o ritmo cotidiano das pessoas que transitam nas ruas, esse corpo é resistência. Esse corpo sempre existiu, como afrouxamento da tensão gerada pela exigência da eficácia, da produtividade. Mas, esse mesmo corpo precisa produzir para sobreviver, precisa de alguma forma se encaixar na dinâmica do sistema que critica. Ele também vende seu modelo de tempo desdobrado, sua ineficiência, seus erros e sua imaginação lúdica. Ele transgride e se adapta. Bebe na fonte dos meios dos quais muitas vezes busca diferenciar-se. Está atento aos padrões que esses meios sugerem, ou impõem. Os incorpora e os desconstrói, os ressignifica, os descontextualiza, os evidencia ao mostrar-se diferente.

O corpo do palhaço transita, ele não está em nenhuma lógica cotidiana de corporalidades padrões. E ao mesmo tempo está em todas. Ele pode tudo, ele usa tudo como material para criar o absurdo. Essa é sua lógica. A lógica do absurdo. Um tipo de absurdo que até pode ser agressivo para a sensibilidade de alguns, mas que geralmente é um absurdo que busca o relaxamento através do riso, da graça. Um relaxamento das tensões da vida cotidiana, da tragédia que compreende o ser e estar no mundo. E muitos, ao falar de graça, estão mesmo falando da graça divina, que promove esse afastamento temporário do sofrimento vivido pelos corpos mundanos. Graça alcançada através do riso que, em uma de suas variadas funções, relaxa e liberta.

E voltando a Lecoq e sua análise do movimento, ele acrescenta:

Paradoxalmente, esse trabalho sobre movimento, que parece aplicar-se na interpretação e na direção, deveria servir sobretudo à escrita. Sejam quais forem os temas abordados, as ideias expressas, as fábulas ou as formas utilizadas, é indispensável que uma escrita teatral seja estruturada do ponto de vista dinâmico. É preciso também um começo e um fim, pois todo movimento que não termina nunca

começou. Saber terminar é essencial. (LECOQ, 2010, p.141).

Então, mesmo não sabendo como, eu vou terminar o movimento dessa escrita, que percebi que virou caos no meio das ações e reações entre a pesquisadora que vos fala e o campo onde ela se enfiou, deixando-se influenciar demasiado por seus companheiros interlocutores, sujeitos/palhaços em treinamento constante. Sujeitos esses que me ajudaram a brincar um pouco mais com meu lado ridículo, que não é nada pequeno, que me inspiraram a juntar todas essas palavras, de tantas gentes, nesse texto em movimento. Esse movimento foi, mais ou menos, uma dança na modalidade contato-improvisação. Por isso, acho que não consegui dizer as coisas que me propus a dizer. Fui reagindo às ações das palavras que me atravessavam durante a escrita. Queria que esse texto tivesse som, porque, algo que gosto muito é que, quando eu leio as palavras dos amigos palhaços aqui, elas tem os sons das suas vozes na minha cabeça. Pudesse, soubesse como, teria feito um texto só com seus movimentos e sonoridades. Mas talvez isso aqui virasse um excesso de comédia, indicando o excesso de tragédia por trás desse processo de escrita, que, apesar de estar em movimento, move muito menos do que eu gostaria, esse corpo acrobata que vos fala.

Referências

- ALBINO, Beatriz Staimbach. *Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2014.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BOUISSAC, Paul. *Circus as multimodal discourse: performance, meaning, and ritual*. London: Bloomsbury, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria prática. In: Ortiz, R (org.), *Sociologia: Pierre Bourdieu*, SP: Ática, 1983.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico.” In *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, Oct. 2008.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- CHACOVACHI, Payaso e/ou CAVAROZZI, Fernando. *Manual e guia do palhaço de rua*. La Plata: Contramar, 2016.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas, 1998.

_____. *O Corpo Cotidiano e o Corpo-subjétil: Relações*. III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Vol. 1. Florianópolis. 2003. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/83189121/O-Corpo-Cotidiano-e-o-Corpo>. Acessado em: 10 ago 2014.

FOUCAULT, Michel. “Capítulo I – Os corpos doces” In *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento Da Cultura*. Ed Perspectiva, São Paulo: 2000.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

INGOLD, Tim. The Poetics of Tool-Use: From Technology, Language and Intelligence to Craft, Song and Imagination, in *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Routledge, 2000.

LAGROU, Els. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. *Rev. Antropol.*, São Paulo , v. 49, n. 1, p. 55-90, Junho 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100003&lng=en&nrm=iso. Acessado em 14 Mar. 2016.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LEPECKI, André. “Planos de composição: dança política e movimento”. In DAWSEY, John; RAPOSO, Paulo; FRADIQUE, Teresa e CARDOSO, Vânia (Orgs.). *A Terra do Não Lugar: Diálogos entre Antropologia e Performance*. Florianópolis: Instituto brasil Plural/Editora da UFSC, 2013. (no prelo)

_____. “Coreopolítica e coreopolícia”. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acessado em 11 julho 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

MALUF, Sônia. “Do organismo à cultura: onde estão os sujeitos?” in *Diálogos Transversais em Antropologia*. 1ed.: Florianópolis:PPGAS/CAPEL, 2008.

PUCETTI, Ricardo. O Riso em Três Tempos In: Revista do LUME. Campinas, UNICAMP, Lume Cocen, n. 1, agosto de 1998

SOUZA, Cláudia Funchal Valente de. *O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, 2011.

STRATHERN, M. “Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen”, “O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?” In: *O Efeito Etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify., 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A metafísica canibal. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª ed. 2015.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.