

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Marcelo Batista Gomes

Branco ou Augusto?

**A duplicidade em cena - O palhaço em
“estado” de “transformação”.**

UBERLÂNDIA

2012

**BRANCO OU AUGUSTO? A DUPLICIDADE EM CENA - O PALHAÇO EM
“ESTADO” DE “TRANSFORMAÇÃO”.**

Marcelo Batista Gomes

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Artes.**

Área de Concentração: Teatro.

Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

**Tema para Orientação: Branco ou Augusto? A duplicidade em
cena - o palhaço em “estado” de “transformação”.**

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio.

Co-orientação: Profª Drª Joice Aglae Brondani

Uberlândia

2012



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

O Palhaço em “estado” de “transformação”

Dissertação defendida em 25 de junho de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio
Presidente da banca

Co-orientadora: Prof.ª Dr.ª Joice Aglae Brondani

Prof. Dr. Adriana Schneider Alcure - UFRJ
Membro externo

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva - UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Agradecimentos

Aos amigos de “lembranças” e sempre. Palhaços... Aline Barchelli, Lilian Morais, Kate “linda” Costa, Maria Cláudia S. Lopes, Maria De Maria, Amanda Alves, Daniela Ribeiro, Ana Carla Machado, Pollyana Medeiros, Valéria Gianechini, Heloiza Mirzean, Emilliano Freitas, Guilherme Almeida, Wellington Menegaz e tantos outros que fizeram parte, direta ou indiretamente, do desenvolvimento do meu *clown*.

A Kátia Lourenco e Marsial Rezende, pela doação de material de vídeo, e Getúlio Góis pelas sugestões.

Aos palhaços que motivaram essa pesquisa e doaram mais que seu tempo... momentos de vidas. Camila Delfino, Rose Battistella, Lily Curcio, Abel Saavedra, Ricardo Puccetti, Narciso Telles, Humberto Marques Ribeiro (Futrika), Ésio Magalhães, Rhena de Faria.

Aos meus orientadores, Paulo Merísio por estar sempre perto quando eu quis ir mais além, pela sabedoria, confiança, paciência, carinho e por me corrigir quando necessário; e a Joice Brondani por sua generosidade em estender prontamente a sua mão, com sua experiência prática e teórica, além dos materiais sobre *clown*. Eternamente grato a ambos.

As razões e emoções de minha vida: Maria Batista “Mãe”, Souza Gomes “Palhaço e pai”, Narla Gomes Valeriano Rocha, Daniela Batista Gomes, Leandro Perez, todos meus sobrinhos, as avós” Ci” e “Tonha”, e avôs “Zé” e “João” (In memoriam).

Aos meus outros irmãos, pelo carinho e compreensão neste breve período de ausências, Márcio Lima, Julierme Rodrigues, Daniela Lemos, Salete Ferreira, Ricardo Arruas, Eduardo e Caroline Alves.

A todos os meus professores de Graduação e Mestrado, especialmente às professoras Ana Carneiro e Ana Carolina Mundin. Ao Grupo Lume. E aos meus alunos, que sempre me lembram que sorrisos sinceros existem.

E finalmente a Deus, que abriu todas as portas e tem conservado um menino chamado Pierre dentro de mim.

O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 598).

Palhaço – s. m. Truão, bufão, artista de circo de cavalinhos, vestido grotescamente, de cara pintada e boné em forma de cone, que diverte a assistência com ditos engraçados, trejeitos atitudes que provocam o riso. Do ital. Pagliaccio. O nome surgiu, não porque o artista aparecesse vestido de palha, mas de saco, de estopa que lembrava os sacos de palha. Ainda hoje a veste clássica do palhaço é em forma de saco (BUENO, 1966, p. 2835).

Clown – s. m. (Claun) Palhaço de circo de cavalinhos. Ingl. Clown, lat. Colonus, camponês, roceiro, caipira. Derivs.: clownesco, clównico, adjs. (BUENO, 1964, p. 748).

Resumo

Esta dissertação de mestrado trabalha a questão dos “tipos” clássicos do palhaço pelos conhecimentos da área circense, e da atuação (prática e teórica) do nariz vermelho no teatro; através da análise de teorias e dos exemplos práticos analisados (a “Força hercúlea” de “A.la.pi.pe.tuá!!” e “Abelha, abelhinha” de “Reprisantes”). Apoiando-se, principalmente, nos estudos de Mario Bolognesi e Luís Otávio Burnier; incorporando, desta maneira, palavras/conceitos que deram significado ao subtítulo deste trabalho: “transformação” e “estado”. Discute também, a representatividade do palhaço como símbolo do homem em cena; fundamentado em análises sobre as teorias de Raymond Williams, Jean Chevalier, Mikhail Bakhtin, Junito de Souza Brandão, John Rudlin entre outros. Através dos recortes aplicados, é estudado o jogo de relações do palhaço, e a formulação da “duplicidade”, branco e augusto. Para isso, foram fundamentais os entendimentos sobre as teorias e práticas de Ricardo Puccetti, Lily Curcio, Abel Saavedra, Paulo Merílio, Ermínia Silva, Joice Brondani, Alice Viveiros de Castro, Renato Ferracine, Juliana Jardim, Roberto Ruiz, Narciso Telles, Rose Battistella, Michael Chekhov, Humberto Marques Ribeiro e Ésio Magalhães; a prática *clownesca* e teatral formam a base fundamental deste trabalho. Por isso, os entendimentos sobre arte, cultura e sociedade nortearam a pesquisa. Buscando interdisciplinaridade entre as áreas de conhecimento e alimentado por conceitos como “transformação”, “estado de interpretação”, “Residual”, “Alma e personalidade”, “verdade” e “lógica própria” aplicados ao trabalho de *clown*, esta dissertação promove discussões que revelam práticas e teorias teatrais e circenses.

Palavras chaves: Teatro. Palhaço. Circo. Circo-teatro. Ritual.

Abstract

This dissertation work the issue of "types" classic clown circus for the knowledge of the area on the subject, and the performance (practical and theoretical) of red nose in the theater, through the analysis of theories and practical examples analyzed (the "Força hercúlea" of "A.la.pi.pe.tuá!" and "Abelha, abelhinha" from "Reprisantes"). Relying mainly on studies of Mario Bolognesi and Luis Otavio Burnier, incorporating in this way, concepts that have meaning to the subtitle of this work, "transformation" and "state". It also discusses the representativeness of the clown as a symbol of man on the scene, based on analyzes of the theories of Raymond Williams, Jean Chevalier, Mikhail Bakhtin, Junito de Souza Brandão, John Rudlin among others. Through the cuts applied, we study the interplay of relations of the clowns, and the formulation of "duplicity", white and august. For that, fundamental understandings of the theories and practices Ricardo Puccetti, Lily Curcio, Abel Saavedra, Paulo Merísio, Ermínia Silva, Joice Brondani, Alice Viveiros de Castro, Renato Ferracine, Juliana Jardin, Roberto Ruiz, Narciso Telles, Rose Battistella, Michael Chekhov, Humberto Marques Ribeiro and Ésio Magalhães; practice clowning and theater were the foundation of this work. Therefore, the understandings about culture, society and art guided the research. Seeking interdisciplinary areas of knowledge and fed by concepts such as "transformation", "state interpretation", "Residual", "Soul and personality", "truth" and "clown logic" applied to the work of clown, this paper promotes discussion practices and theories that reveal theater and circus.

Keywords: Theater. Clown. Circus – theater. Ritual.

Lista de Tabelas e Imagens

1 – Tabelas

Tabela 1 - Tabela comparativa de características entre a dupla clássica *clownesca*
44 - 45

Tabela 2 - Formulação das características dos “tipos” em duas sentenças
46

Tabela 3 – *Gags* e “tipos” desempenhados pelos palhaços em “Reprisantes”
72-73

Tabela 4 – Divisão dos “tipos” em “A.la.pi.pe.tuá!!”, através de algumas ações e
reações
82

2– Imagens

Desenhos 1 e 2 – “Il Pagliaccio” e “Pedrolino” de Maurice Sands (França, século
XIX), disponível em: <<http://www.atelierdesarts.com/maschere.htm> observado>. Acesso em: 14 março 2012.

31

Foto 1 – Palhaço Com Buzina Reta - Monte de Irônicos, foto: Nino Andrés, Editor
de Arte: Thiago Melo, disponível em: <<http://www.bravonline.abril.com.br/materia/misterio-no-museu> observado>. Acesso em: 04 abril 2012.

39

Foto 2 – Cravo, Lírio e Rosa. Teotônio (Ricardo Puccetti) e Carolino (Carlos Simioni). Foto: Juliana Hilal

47

Foto 3 – “O espaço e o tempo deles”. Portão de entrada da Sede do Grupo Lume, Barão Geraldo. Minutos antes da entrevista, 01/12/2012. Foto: Marcelo Briotto

54

Foto 4: Elenco de “Reprisantes”, da esquerda para direita: Tuiki (Emilliano Freitas), Ximbica (Rose Battistella), Tydes (Guilherme Almeida) e Pierre (Marcelo Briotto), camarim antes da última apresentação, 2011. Foto: Ximbica Lu Sandra da Silva

60

Foto 5: A.la.pi.pe.tuá!! Seres de Luz Teatro. Jasmin (Lily Curcio) e Tanguito (Abel Saavedra). Fotógrafo e ano desconhecidos

77

Foto 6: Tanguito em “Força hercúlea”, data e fotógrafo desconhecido

80

Foto 7: Pierre e a escadaria. 2012, na ocasião de lançamento “*Revê d'un clown*”.
Fotógrafo: Douglas Luzz

106

SUMÁRIO

Introdução

12

Capítulo 1 – *Clown ou palhaço, dois na história ou dois em cena?*

21

1.1 - *Clown ou Palhaço (ou, confeccionando os primeiros fios)*

21

1.2 – *Dois na história (Pensando em funções e em perguntas)*

23

1.2.1 – *Brancos fios*

26

1.3 – *Dois em cena (O Branco e o Augusto)*

33

1.4 – *O palhaço e os dois tipos clássicos na visão de um formador de palhaço*

53

Capítulo 2 – “Abelha, Abelhinha” do “Anjos da alegria”, “A.la.pi.pe.tuá!!” do “Seres de luz teatro” e o trabalho de ator/palhaço

59

2.1 – “Abelha, Abelhinha”

60

2.2 – “A.la.pi.pe.tuá!!”

77

2.3 - Entrevista Com Lily Curcio

84

Conclusões

93

Anexos

99

Anexo A - Contribuições para “Abelha, Abelhinha” de parte do elenco

99

Anexo B - Memorial de participação Camila Delfino da Silva

100

Anexo C - Memorial de participação Rose Battistella

101

Anexo D - Contribuição para “A.la.pi.pe.tuá!!” de Abel Saavedra

102

Apêndice

106

Apêndice A - Lembranças de 1 palhaço

106

Referências

133

Introdução

As complicações em se tratar de palhaço no Brasil começam já na escolha do termo pelo qual se opta ao referi-lo. Bem, isso não chega a ser um impedimento tão grande, visto que o universo do Palhaço/*Clown* é baseado em problemas a serem ingenuamente resolvidos. Um primeiro contraste? Então, muitos pesquisadores e artistas envolvidos com o tema convergem, ou convergiram entre as nomenclaturas *Clown* e Palhaço. Em um rápido resumo desse entrave, alguns acreditam que o termo palhaço está diretamente ligado ao circo, ao palhaço de picadeiro, de rua e aquele cuja origem é de alguma manifestação popular. Embora tenha surgido antes da sua adoção pelo teatro no Brasil através do circo, o termo *clown* seria o nome que se dá ao palhaço de Teatro, cuja formação técnica advém das influências europeias. Com um olhar mais apurado, percebe-se que a questão não poderia ser tão simples. Levando em consideração duas observações, a que a palavra *clown* é estrangeira e que em alguns países esse é o único termo para designar o artista que usa o “nariz vermelho”, e que em seu percurso histórico muitas vezes o próprio circo brasileiro já o mencionava com essa designação, ou seja *clown* ou *crom*; a explicação acima pode confundir. Até por se tratar de um conteúdo há muito revisado pelos pesquisadores da arte da *palhaçaria*.

A origem do palhaço/*clown* não é precisa. Muitos estudiosos já se debruçaram sobre o tema e a cada novo texto produzido fica claro a consciência de que todas as culturas possuem seus antepassados cômicos. Bolognesi, um filósofo/ artista, escreveu a seguinte frase ao introduzir sua “observações históricas sobre o circo”

O leitor pode estar se perguntando acerca do porquê da narrativa no passado. Não se trata apenas de um respeito cronológico, uma vez que o fato descrito refere-se a um tempo anterior ao da narração. A opção por esse tom narrativo decorre prioritariamente da mutabilidade que permeia a vida circense. Ou seja, naquele momento era assim; hoje, pode ser que o espaço descrito seja outro, uma vez que, no circo, nada é permanente. A mobilidade e a **transformação** se estendem a todos os seus domínios (Bolognesi, 2003, p. 19-20, destaque nosso).

Em consonância com o termo “transformação”, referente ao título deste trabalho e com as considerações de Bolognesi, é possível encontrar palhaços em quase todas as manifestações populares e artísticas de qualquer cultura, e ligá-los ao percurso histórico do nosso palhaço atual.

No primeiro capítulo, alguns olhares referentes à sua discutida origem, foram observados; focando mais nas questões rituais e simbólicas de sua formação ou da linhagem cômica a que pertence. “O clown possui em sua natureza o poder relativizador da realidade, ele, através do jogo em cena, nos envolve e nos devolve características e sentimentos inerentes ao ser humano, perdidos no decorrer dos tempos” (BRONDANI, 2006, p. 18). Falar sobre um dos inúmeros símbolos do homem, quer dizer que o tempo, em diversos sentidos, está ligado ao passado e ao presente. Passado, relaciona-se com história, sociedade e memórias. Presente é o que está em formação, no entanto, é justamente nele, que se reformulam questões que envolvem assuntos da história e das memórias.

As referências a seguir visam formar um histórico parcial da origem do palhaço; como trata-se ainda assim, de um recorte muito amplo, assume-se, de antemão, algumas escolhas. Entre elas, destaco o seguinte sentido para “símbolo”:

O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que pode se reagrupar. Todo símbolo comporta uma ideia de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. XXIII).

Uso desse mesmo sentido para entender o palhaço como figura simbólica. Personagem de várias culturas rituais, sua figura é estudada no primeiro capítulo mantendo uma distância opinativa para que vários estudiosos e praticantes possam ser citados sem que uma ideia se posicione em relação de superioridade a outra.

No primeiro capítulo a questão dos “tipos” branco e augusto, da tradicional dupla circense, contextualiza a discussão das práticas analisadas a seguir (no segundo capítulo). Certos significados teatrais como o da própria palavra tipo, inserida neste contexto e em vários momentos desta dissertação, foram enxergados de duas formas complementares. A primeira refere-se simplesmente a “classificação”, como por exemplo, entre a divisão teatral de papéis. O outro

significado pode ser encontrado diretamente no dicionário de teatro de Pavis (2007), “*O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice [...]*”. Sendo assim, tipo quer dizer também “indivíduo” ou “papel característico de um estado”, por isso será utilizado nas próximas páginas também para se referir a certos aspectos da linguagem *clownesca*.

No segundo capítulo, duas práticas projetam algumas considerações que foram colocadas no primeiro. Enxergando nessas práticas pontos que corroboram com a ideia de transformação a que o palhaço e esses dois “tipos” se encontram. Entendendo que o termo transformação situa-se em um espaço de permanente reformulação, em que os conceitos não se aplicam ao todo, mas a parciais estados de entendimento, as análises não devem ser encaradas como definidoras para a questão, mas como possibilidade de ampliação do contexto em que essas duas práticas foram colocadas como exemplos.

A primeira cena analisada é “Abelha, abelhinha” da peça “Os Reprisantes” do grupo teatral Anjos da Alegria, apresentada em Uberlândia entre 2007 e 2011. Peça baseada em entradas, *gags* e repises tradicionais de circo. Dirigida por Futrika ou, Luís Humberto Marques Ribeiro, artista e palhaço circense do antigo Circo Transguardá

Sob as lonas do itinerante Circo Transguardá, passaram quatro gerações da família de Humberto Marques Ribeiro. Ali também ele encontrou a extensão de sua personalidade. Hoje aos 55 anos de idade, o ator não imagina como seria sua história sem o palhaço Futrika. Há 35 anos, ele é o personagem e o personagem é ele (disponível em: <<http://www2.correiouberlandia.com.br/texto/2009/12/10/42206/texto.html>> acesso em: 12 abril 2012).

Em “Reprisantes” é possível identificar com clareza os tipos *clownescos* em cada quadro. Em “Abelha, abelhinha” há três palhaços em “jogo”, o augusto, o branco e um terceiro palhaço que se alia ao jogo do mais “forte” (o branco), ele foi identificado nesta dissertação como duplo, pelas definições encontradas no livro *Palhaços* de Bolognesi (2003), a serem detalhadas no segundo capítulo. Ou, *contre-pitre*, termo da escola francesa que tem como significado aproximado “o palhaço contra”. A duplicidade sugerida pela hipótese deste trabalho, estende-se aos domínios tanto do palhaço branco, quanto do augusto. Por isso, “Abelha, abelhinha” foi escolhida por evidenciar esses “tipos” específicos. Além disso, os

palhaços desta peça permitem uma transição entre os “papéis” devido a personalidade de cada um. Embora não seja resgatada outra cena, afim de que aconteça uma comparação, ainda assim, a tentativa é que a transitoriedade e a duplicidade no jogo da própria cena, ou em algumas menções sobre o conteúdo e relações gerais da peça sejam suficientes. A Tabela 3 é um exemplo disso, nela é explicada a divisão dos palhaços entre as cenas e os seus “tipos” em cada uma delas.

O duplo é aquele que, apesar de uma inclinação a favor de um dos “tipos” clássicos, permite uma mobilidade em sua estrutura típica ou funcional, de acordo com o jogo estabelecido em cena. Em “Abelha, abelhinha”, o augusto é desempenhado por Pierre, o meu *clown*. Logo, a análise dessa prática leva em consideração as compreensões adquiridas em meu percurso *clownesco*. No início, desempenhava a função de branco nas minhas interações. Isso será explicado no anexo “Lembranças de 1 palhaço”. O fato de mudar de posição desde o percurso inicial até “Os Reprisantes” não deve-se, somente, a prática e a experiência adquirida com o tempo, mas também com a ideia de que o jogo de relações estabelece, ou influência o desenvolvimento dos “tipos” em cena; nesta peça esse dado pode ser observado. Até mesmo por termos sido treinados por um palhaço de circo. Apesar de não pertencermos a tradição circense, a elaboração de “Reprisantes” nos colocou em contato com ela. Assim, Futrika não se importava em nos colocar em diferentes funções nas *gags*. Bolognesi fala sobre isso quando explica a “caracterização” da dupla cômica

Uma mesma caracterização exterior serve de base a dupla cômica. No entanto, cada um dos componentes tem funções específicas no desempenho de uma entrada. [...] Nem sempre os cômicos mantêm essa relação por todo o espetáculo, especialmente quando há na companhia alguém que está sendo preparado para a profissão (BOLOGNESI, 2003, p. 57-58, destaque nosso).

Entende-se por esta citação, que o palhaço mais experiente transita entre os “tipos” no processo de formação dos novos artistas. Tipo e função, embora distantes nos significados teatrais, serão unidos neste trabalho. No circo os tipos podiam ser chamados tanto de função quanto de papel sem desclassificar todos os outros significados inerentes ao artista palhaço. Justamente porque função pode significar a própria profissão palhaço, ou sua participação nas sessões de circo

“[...] 8 espetáculo; apresentação teatral ou circense: o circo Sales não apresentava funções só nas segundas-feiras” (BORBA, 2004, p. 654). A função de branco ou augusto na cena não foi encarada neste trabalho como uma forma de atribuir utilidade, seria como dizer que “a função daquele palhaço é fazer rir”. Mas sim, como qualidade a qual se justifica a necessidade em cena, isso fica ainda mais claro quando se diz que “mesmo sozinho em cena, o branco surgirá” ou vice e versa.

É complicada a escolha de termos para teorizar palhaço. Trata-se de uma linguagem artística que contém em si uma dualidade, a prática e a teoria nem sempre andam juntas. Se na prática o palhaço não é personagem, na teoria o palhaço pode se tornar um. Não contendo assim todos os significados dramáticos dos papéis teatrais, mas como participante de uma cena, devido a sua atuação “Os conflitos são explorados de forma a se extrair deles o seu potencial cômico. A exploração do insólito apoia-se em uma personagem específica, o palhaço” (BOLOGNESI, 2003, p. 57).

“A.la.pi.pe.tuá!!” do grupo Seres de Luz Teatro não é dividida em quadros, e os palhaços não trocam de “tipos” dada a mudança de cena, acontece com eles uma transição provocada diretamente pelo jogo da cena, e pelos pequenos conflitos que trazem para resolver. A peça baseia-se na apresentação dos números que Tanguito, supostamente branco, vai apresentar. Ele parece ser perito em mágica, música e força física. O número analisado neste trabalho é o último apresentado na peça, o da “Força hercúlea” em que Tanguito promete arrebentar a corrente e o cadeado que o prende. Durante o desenvolvimento desta ação, percebe-se a mudança de “tipo” do palhaço. Essa mudança é observada em Tanguito, principalmente, em sua relação com os objetos de cena (corrente e cadeado).

As relações de cena, chamadas também de jogo de relações, são desenvolvidas entre o *clown* e o que está a sua volta. Neste caso, ele estabelece parcerias, como disse Puccetti em entrevista dada a esse pesquisador (01/12/2011). Parcerias que podem não ser somente humanas, com outro palhaço ou a plateia, mas com objetos, figurinos, sonoplastia, cenários, ruídos, luz e interferências variadas durante a apresentação.

Três entrevistas completam a análise sobre o grupo Seres de Luz Teatro. Com Ricardo Puccetti busca-se a fala de um dos primeiros mestres de Lily Curcio e Abel Saavedra. Com ela, não obteve-se somente uma contribuição ao percurso profissional do grupo, mas a opinião sobre alguns temas tratados nessa pesquisa com um *clown* de teatro e experiente formador de palhaço. As outras duas entrevistas foram feitas com os integrantes do grupo. Com Abel Saavedra as perguntas foram enviadas por *email*, por não ter sido possível um encontro na ocasião da viagem a Campinas, por isso mesmo, ela foi lançada em anexo por não ter sido, literalmente, produzida por mim. A outra entrevista é com Lily Curcio e finaliza o segundo capítulo. O assunto dessas duas entrevistas não gira em torno da peça somente, mas de questões que envolvem toda a discussão desta dissertação. Fala do início *clownesco* de cada um, do grupo, o “ser” *clown* e sua relação com o mundo, várias memórias e histórias em formação.

Em anexo foram colocadas as contribuições de duas atrizes que participaram da peça “Os Reprisantes”, Rose Battistella e Camila Delfino. Essa parte foi pensada afim de que as vozes de outros integrantes fossem inseridas nesta pesquisa. O instrumental para essa contribuição foi enviada a todos os integrantes que fizeram parte da peça. Mesmo que não tenham sido analisadas no decorrer desta dissertação, e inseridas em algumas discussões, são vozes amigas que viveram em si mesmas o processo de montagem e encenação da cena analisada. Preferi que elas continuassem em paralelo, para que não perdessem seu conteúdo com as minhas próprias discussões. Como trabalhei com teorias e práticas, esse material, assim como o das entrevistas, permaneceram o mais preservado possível, constituem-se em registros/memórias de práticas.

“As lembranças de um palhaço” lançada em apêndice, é uma espécie de memorial do percurso de Pierre. É possível perceber no conteúdo como sugeriram as questões e as motivações que originaram essa pesquisa, além de detalhar uma vivência com o grupo Seres de Luz através de uma oficina. Os questionamentos e situações que foram colocados, justificam-se pelo exercício *clownesco*, sendo assim, desempenham um papel que pode ser muito interessante aos praticantes dessa arte. Estas lembranças não foram configuradas em um formato estritamente acadêmico. Algumas expressões e declarações foram “ingenuamente” lançadas, não para fazerem rir ou provocar. Pensar palhaço é sempre maior que isso; então,

assumindo a “verdade” como parte dessa linguagem artística, certas excentricidades foram confidenciadas.

O *clown* têm como instrumentos, o seu nariz (seja ele invisível, colorido, redondo, ou não), a sua boa vontade, a sua presença e as suas características; a união entre o corpo e alma. E quais são os instrumentos de trabalho de um pesquisador de palhaço? Além dos objetos reais como computador, livros, fotos e etc., ele conta principalmente com a sua experiência artística, seja extensa ou não. Por isso, a prática foi o instrumento mais importante desta pesquisa, pois ela definiu a metodologia empregada nesta dissertação. O artista, independente de seu “ramo” artístico trabalha forjando objetos, desenhando formas, descobrindo sons, movendo-se, decorando, ensaiando, encenando, improvisando, compondo, enfim; aliando sua vida ao seu processo de criação. As motivações e desentendimentos, ao ser ator e *clown*, fazem parte desta pesquisa.

Por isso, certos estudos foram largamente utilizados, pois fizeram parte de toda a minha prática *clownesca*, mesmo no início. Entre eles destaco Mário Bolognesi e Luís Otávio Burnier (incluindo os outros pesquisadores de *clowns* do Lume), justamente por isso, pela influência que tiverem em minha formação de palhaço. Diretamente, através de artigos, livros, entrevistas, ou pela apreciação de espetáculos. Ou indiretamente, fazendo cursos de *clowns* com pessoas que foram formadas por eles, ou que os citavam como exemplos.

Quando os termos “estado” e “transformação” foram incluídos definitivamente, isso quis e ainda quer dizer que, não se está simplesmente concordando com as ideias de outros pesquisadores e artistas; quer dizer que falamos da mesma coisa com outro olhar, outro momento, e tantos “outros”. “Estado de palhaço” era a forma como nos referíamos, meus colegas e eu (no início de nosso desenvolvimento *clownesco*), sobre a sensação que nos imbuía quando atuávamos com a máscara vermelha. Em parte, tal significado refletia as pesquisas de *clown* desenvolvidas e difundidas pelo Lume. Em que a discussão sobre a “lógica própria” do palhaço, e os treinamentos teatrais a níveis energéticos e técnicos nos fascinavam a ponto de, confundir os reais sentidos a cerca da teoria por eles formuladas. No entanto, “Ser um *clown*, significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso, que lhe imprime uma identidade e

o faz sentir-se como membro de uma mesma família (Burnier, 2009, p. 209-210)”, essa familiarização acabava sendo justificada por essa sensação de proximidade ideológica. Influenciado por esse “sincretismo” entre conceitos fundamentados e senso comum, em que a palavra estado acabou ganhando múltiplos significados, desenvolvi e “confirmei” o meu *clown*. Estado tornou-se para mim, o ato de estar dentro da lógica do *clown*. Minha prática *clownesca* foi baseada nesse pensamento. Por isso, minha construção e aperfeiçoamento nesta arte, estão intimamente ligados pela busca ou justificativa do “estado de *clown*”. À frente, retomo a questão. Por agora, saliento que a presença desta palavra no título desta dissertação, referencia uma formação *clownesca* pelo teatro, e a necessidade de explicitar a acepção a que se exprime o seu modo de existir, sob a condição de impermanência.

Antes desta pesquisa, transformação era uma palavra que significava muitas coisas. Em alguns momentos ela não podia nem mesmo ser definida em palavras, pois chegava para mim como uma sensação, espécie de sentimento. Mesmo em minhas práticas *clownescas* e atoriais essa palavra podia ser evocada para explicar muitos processos aqui dentro. Como ela também fez parte do processo de outro pesquisador, no caso Mário Bolognesi, e que ele associava circo e “mobilidade” ainda sim, entendi que a simplicidade, uma das características mais observáveis dos palhaços, devia fazer parte deste trabalho. Porque não falar sobre sentimentos, sensações, algumas memórias que só agora foram redigidas? Associando, claro, a referências importantes da prática e teoria circense e teatral, como Ermínia Silva, Juliana Jardim, John Rudlin, Roberto Ruiz e tantos outros. Como também de outras áreas artísticas e de conhecimento, como Raymond Williams, Mikhail Bakthin, Jean Chevalier, Salles e etc.. A formulação desta pesquisa se deu através de análise das teorias referenciadas, por isso, pressupõem-se que seja subentendido que ações metodológicas como entrevistar, ler (interpretação, análise, recorte, comparação), acessar (sites, contatos, informações) e atualizar-se (seja pela teoria, ou pelo uso de novas tecnologias) seja também considerado um processo “prático” de pesquisar, porque além de voltarmos a nossa atenção, ou o nosso olhar sobre certos assuntos, produzimos novos conhecimentos.

Capítulo 1 – *Clown* ou palhaço, dois na história ou dois em cena?

“Quando esta energia alcança o nariz, aflorando para o exterior, ela se coloca à nossa frente, assim, temos uma extensão de nossa “alma” para fora de nosso corpo, é o ato de mostrar-se para o outro” (BRONDANI, 2006, p. 92).

1.1 - Clown ou Palhaço (ou, confeccionando os primeiros fios)

Em um tempo onde já é possível reconhecer o personagem do qual estou tratando, ainda percebe-se o elo ritualístico a qual ele se originou. Roberto Ruiz, em sua pesquisa sobre o circo no Brasil, nos mostra um comentário sobre *clown* focando uma provável origem do termo, “[...] a palavra *clown* se liga, etimologicamente, em inglês, ao termo *camponês* – e ao seu meio, a terra – *clod*, ao ambiente rústico”. (FONSECA, 1979 apud RUIZ; 1987, p. 12). E usando ainda a pesquisa da mesma autora, explica que o termo palhaço:

[...] se prende, no idioma italiano, ao radical *paglia* (palha), e tem a mesma expressão da matéria usada para o revestimento de colchões. E explica que a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano de colchões: um tecido grosso e listrado e, ainda, cheio, afodado nas partes mais salientes do corpo, fazendo, de quem o vestia, um verdadeiro “colchão ambulante”, em condições de proteger o corpo das constantes quedas a que as suas facécias o levavam (Ibid, p. 12).

Percebe-se que nessa primeira citação, a definição *clown* não é mais o tipo desempenhado somente em casas de teatro, como mencionado em exemplo na introdução; ele volta à origem da palavra, mostrando um provável vínculo religioso. Seria o camponês que praticava seus ritos em homenagem a Terra? Entendendo a Terra como divindade, relacionada aos deuses responsáveis pela fertilidade na agricultura, e fecundidade dos seres vivos. Tomando a Grécia a.C. como um dos diversos modelos existentes, por exemplo, houve os cultos em homenagem ao Deus Dionísio:

Em muitas cidades e aldeias da Hélade era hábito que jovens em determinados dias saíssem às ruas e batessem de porta em porta, solicitando prendas e outros donativos e aproveitassem a oportunidade para provocar os transeuntes, cobrindo-os, não raro, de motejos. Muitas vezes tinham animais e pássaros em suas mãos: peixes, corvos, andorinhas. Freqüentemente se disfarçavam em animais, imitando assim os *kômoi* rituais, restos de cultos zoomórficos, em que os fiéis se assimilavam ao deus que celebravam (BRANDÃO, 2009, p. 74).

Veja que, mesmo nesta citação de Junito Brandão, que trata das comédias gregas, pode-se traçar paralelos com os palhaços festeiros. É possível fazer uma associação até mesmo com nossos palhaços das Folias de Reis, que, em sua

função representativa, amedrontam as crianças e pregam peças nos desavisados passantes, libera o caminho das forças malignas, ou para alguns, representa os próprios espíritos malignos “A presença dos palhaços na Folia está ligada a cosmologias diferentes e por esse motivo seu simbolismo é amplamente variado. Eles podem representar os soldados de Herodes, espiões ou [...] os próprios reis” (GOMES; PEREIRA, 1993, p. 143).

Pensando na ancestralidade do palhaço, independente das distâncias de tempo e cultura, ainda assim parece estabelecer-se uma relação. E o termo *clown* consegue, então, de acordo com a releitura da citação anterior de Roberto Ruiz, aproximar-se desse universo religioso, mesmo que aqui, no Brasil, é com o nome Palhaço que se assume essa função nas festas religiosas.

Em contrapartida, em referência àquela segunda citação de Ruiz, em que o autor afirma que palhaço vem de *paglia*, e que a palha era o material usado na confecção da roupa a fim de proteger o artista dos acidentes de cena, percebe-se uma ligação à praticidade, a um elemento produzido pelas mãos do homem com uma finalidade racional, distanciando-se daquele laço sagrado.

Associando o teatro como uma representação voltada para o divino, ainda como um ritual, o termo *clown* parece voltar para o seu lugar adequado. No entanto, se levarmos em consideração que os termos e os nomes, a todo o momento, parecem bifurcarem-se na história, seria inadequado uma afirmação categórica.

Renato Ferracini, citando Luiz Otávio Burnier, em sua tese de doutorado, nos coloca a opinião sobre os termos em uma perspectiva teatral, e explica o posicionamento de seu grupo de pesquisa para com o trabalho *clownesco* naquele momento:

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. ‘Palhaço vem do italiano *paglia*’ [...]. Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o *clown* tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (BURNIER, 1994 apud FERRACINI; 2003, p. 218).

Bem, aqui fica evidente uma decisão. Claro que essa decisão não deve ser encarada como definidora, pois ela é pautada nas investigações do grupo de pesquisa em questão. Se relacionarmos essa citação, com o que foi dito anteriormente nesse texto, podemos até cogitar as razões que contribuíram para a decisão feita por eles. Buscar essa sinceridade na atuação foi para o grupo optar pela parte que seria mais sagrada, onde o homem munido de uma máscara busca o divino, o lado mais divino do ator.

Claro que na citação fica definida também a questão tempo, tanto que a explicação de palhaço está sendo conceituada com um olhar generalizante do momento a que passava o Grupo Lume. No dia 01/12/2011, Ricardo Puccetti respondeu, na entrevista que encerra este capítulo, sobre o olhar do grupo para esta questão na atualidade. Muitas respostas mudaram, outras não. Inclusive, hoje, eles mencionam os dois termos ao se referirem ao trabalho que executam com essa máscara. Mesmo assim, a decisão do grupo na época foi alimentada por um desejo de revelar no homem/ator a sua verdade interna, nesse caso, através da admissão dos vários aspectos que geralmente são renegados pela máscara social, sendo o principal deles o ridículo. Logo, a ideia de generosidade está ligada ao fato do *clown* doar-se “inteiramente”, justamente pelo pressuposto de revelar-se por completo. Quanto a isso, o que acreditam parece não ter mudado.

Alguns profissionais da área nunca relacionaram os termos com uma definição limitadora, permitindo o uso de ambos, independente do lugar onde se atua. Se durante um trabalho alguém grita “Olha o palhaço!” ou “Olha o *clown!*”, o artista não vai parar o que está fazendo para reclamar com a pessoa que gritou, a não ser, é claro, que isso faça parte de seu número, sua cena. Isso pode parecer engraçado, lançado assim em uma frase, mas sabe-se que essa questão já foi intensamente defendida por ambos os lados. Não palhaço e plateia, mas os termos *clown* e palhaço, no Brasil e em algumas partes do mundo.

1.2 – Dois na história (Pensando em funções e em perguntas).

Dando um salto duplo para trás, na Idade Média, no Ocidente – tempo em que as proibições religiosas dominavam a todos – havia um escape possível: as festas, o carnaval, e os rituais campônicos, ainda fortemente influenciados pelo passado (lembrando que o passado dessa época era, entre outras coisas, o tempo

classificado como pagão, onde o culto a vários deuses era a ordem). O homem, então, sentia no próprio corpo a divisão entre o sagrado e o profano. Tudo que provocava no corpo a veneração ao divino (neste caso, cristão), como a cabeça e os olhos voltados para o céu, mas também curvados em respeito. As mãos em adoração e os lábios que oram, eram apreciados. Já a parte baixa do corpo devia ser esquecida, escondida, rejeitada. O ventre que permitia a consumação do pecado, o sexo que era o próprio desejo desprovido de espírito, as nádegas que eram escondidas, mas insinuantes e, claro, o ânus que finalizava a comprovação da gula.

O homem tinha em seu próprio corpo a divisão do que um dia foi o conceito do bem e do mal. O carnaval era a válvula de escape para todas as proibições, talvez com outros efeitos, ainda hoje conserve o mesmo caráter. O homem podia enfim reconhecer-se no profano, travestir-se, dançar, cantar e permitir uma valorização do baixo ventre. Era o momento perfeito para a exibição das deficiências da carne. A bufonaria estava presente de uma forma física e moral. O momento propício para, de certa forma, ir contra o que a Igreja regulava, ou, simplesmente, exibir o outro lado presente nas histórias religiosas

É preciso esclarecer, também, que um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; [...] O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corpora. O riso degrada e materializa (BAKHTIN, 1987, p. 18).

O personagem que caracterizava o carnaval medieval era defeituoso, aparetava ou inventava uma deficiência física sem desmerecê-la, valorizando-a. Nesse curto espaço de tempo, podia falar errado e dizer heresias, revelar as críticas e as suas carências guardadas. Ainda assim, participava dos ritos oficiais da igreja. E as suas representações era como uma espécie de paródia do que ele presenciava; por isso, a bufonaria sempre teve esse caráter contestador e reversivo, assim como o Carnaval, (BAKHTIN, 1987, p. 24) “Essas imagens do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas de espetáculos e festas populares da Idade Média; festas dos tolos, *charivaris*, carnavais, festa do Corpo de Deus, diabruras-mistérios, *soties* e farsas”. O riso, que dessa forma Bakhtin lança como realismo grotesco, baseava-se na apresentação desse corpo. Se o riso era considerado como um gênero menor de representação, em que o

caráter negativo dos fenômenos sociais sobressaía-se, o corpo representado era o marginalizado, referente a indivíduos específicos (os que possuíam características físicas consideradas anormais) ou, de classes inferiores, e considerados estúpidos. Por isso, o realismo grotesco relaciona-se com a parte considerada inferior da sociedade.

Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquele que se desenrola fora do carnaval). [...] continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal (BAKKTIN, 1987, p. 07).

A relação com o riso em diversas sociedades parece ter tido sempre esse aspecto duvidoso. Pois era através dele que o “povo” encontrava, ou impunha, abertura para se ver e se colocar. A reversão social se dava em níveis tão abrangentes que mesmo com os escassos registros, grandes exemplos sobre os preconceitos da época nos afetam até o momento. Não é a toa que ainda hoje, existam restrições em relação ao humor como gênero artístico.

Se pensarmos que alguns séculos antes de Cristo, nos *kômoi* campestres em homenagem a Dionísio, a presença dos “campônios travestidos de sátiros” era obrigatória, não é de se estranhar que tanto o deus grego quanto Jesus Cristo sejam bastante populares. O primeiro, porque permitia o *religare* homem e deus pelo corpo e espírito através do *extase*, o segundo porque nascido como um de nós sentiu na carne a própria dor dos homens. Extase por prazer, extase por expiação e flagelo.

Em uma tentativa simbólica de comparação, os dois amparavam os desvalidos, os marginalizados. Para Dionísio eram o grotesco Pan e suas representações sociais, os artistas que dedicavam sua arte ao *extase* e ao *entusiasmo* em detrimento da procura do belo nos moldes platônicos, os deficientes (os híbridos), os pobres, os homens do campo, os abandonados e aqueles dados aos “*delírios báquicos*” (Brandão, 1984). Para Jesus, além dos desvalidos e marginalizados sociais mencionados acima, pode-se considerar simbolicamente, os bufões. Porém se considerarmos o pensamento da Igreja naquele período, nos afastamos dessa ideia. Por esta instituição, as festas populares possuíam um elo pagão extremo, sendo admitida somente de forma

parcial. Por isso mesmo, essa comparação só pode ser feita em nível simbólico, pois não se refere a uma verdade, ideologicamente, histórica.

É perceptível que o carnaval da Idade Média conservou, disfarçadamente, atributos muito semelhantes à religião de Dionísio. No entanto, é preciso estar claro duas questões, a religião de Dionísio já não era praticada, e essa forma de riso não era simplesmente uma crítica a todos os preceitos aos ritos religiosos, mas uma reversão através da admissão do que Bakhtin chamou de “baixo”. Era uma suspensão até certo ponto permitida pelo poder da época, em que a energia de certas regiões do corpo, as renegadas, conduzia esses momentos de festa, e revelava o riso. A valorização da barriga e das nádegas nas danças e nas vestimentas, feitas para ressaltar os atributos físicos exagerados, é um exemplo dessa revelação das partes baixas citadas. As interações com o público passante podiam insinuar brincadeiras de duplo sentido, onde o corpo liberava-se nas danças e representações

Quase todas os ritos da festa dos loucos são ‘degradações’ grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutonaria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamentos, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 64).

Resumidamente, esse foi o cenário onde o bufão foi concebido, partindo, não só das festas e representações permitidas, ou escondidas, durante a Idade Média, mas já previamente elaborado na Grécia e nos *Kômoi* dionisíacos.

1.2.1 – Brancos fios.

A seguir, em nossa história, houve um personagem cômico, do século XVI que chama a atenção. Em 1547 há registros de um *Piero*, mas se sabe quase nada dessa máscara, pois ela logo se confundiu em 1570 com *Pagliaccio* e em seguida em Gian-Farina em 1598. Giovani Pellesini criou Pedrolino, que pelo que tudo indica, é uma variante desse tipo, o *Piero*. Pellesini atuou em uma companhia simplesmente chamada Pedrolino’s, no século XVI. O nome Pedrolino continuou sendo usado no século XVII até se confundir na França com uma variante menor, o Pierrot e tornar-se Pierrot em 1665. Apesar de ser apenas uma das máscaras da *Commedia dell’Arte*, ela constrói uma história que vai se multiplicando em si mesmo, não se trata de um, mas de vários homens tipificados.

A maioria das trupes de commedia estavam baseadas na família. Pedrolino, era um papel dado para o filho mais novo representar, é portanto o último na ordem de comer, o único que tinha que dormir na palha com os animais: *Pagliaccio*, (de *pagliaio*, um monte de palha). Frequentemente motivo de piadas, especialmente devido a sua covardia, mas ele nunca perdia sua dignidade (RUDLIN, 1994, p. 134. tradução minha).

Segundo Rudlin (1994), na hierarquia da família cômica da *Commedia dell'Arte* o personagem Pedrolino era dado ao filho mais novo da trupe, justamente por não possuir muitos benefícios dentro da história. Ele tinha que dormir na palha junto com os animais. Por isso mesmo, era chamado também de *Pagliaccio*, de *pagliaio* um monte de palha. Era o filho caçula, e sua aparência era de um menino. Não o respeitavam nem mesmo como criança, dando-lhe os cuidados necessários. Claro que, a *Commedia dell'Arte* dava a essa questão um tratamento cômico; é esse cenário que estava sendo retratado.

Percebe-se que era um miserável, daqueles que não perdem a honra mesmo diante da desgraça. Ainda segundo Rudlin, apesar de ser conhecido por sua covardia ele nunca perdia a sua dignidade. Para escapar da opressão fingia ser simples, no sentido em que escondia seus sentimentos parecendo até mesmo insensível. Tinha características de um sonhador e de alguém que, apesar das discrepâncias, possuía princípios, de certo modo, elevados. Devido a seu péssimo alojamento vivia cansado, pois dormia mal, e sempre que lhe confiavam alguma tarefa que lhe exigia concentração, como a de vigiar, acabava dormindo. No entanto, se causava algum dano a terceiros, sentia-se culpado e ficava cheio de remorso.

Também sonhava acordado. Sua principal função na história era cuidar e vigiar os animais. Pobre e sensível, Pedrolino se torna um solitário, dando vazão aos seus sentimentos quando está sozinho, ou na companhia dos animais. Apesar disso, mantém-se fiel ao seu senhor e ao amor que sente por Colombina, amor que ela não retribui. Mesmo assim, ele faz todas as vontades da moça. Extremamente apaixonado e cego de amor, se era ludibriado e “passado para trás” pelas artimanhas dela, culpava-se por não ser um amante merecedor.

O texto de Rudlin, do qual foram extraídas as características dessa máscara, identifica as outras máscaras da *Comédia dell'Arte* com algum animal, como

uma ancestralidade que deixou qualidades corporais e energéticas. O autor ressalta que Pedrolino, apesar de sua intensa relação com os animais, através de sua “função” de cuidador, não se tratava de um “ser híbrido” como as outras máscaras, pois representava o animal humano. Era um trabalhador humilde de bom coração, um morto de fome, em discrepância, identificado como um vagabundo.

Dando outro salto temporal, Charles Chaplin, ligando duas culturas, conseguiu se consagrar como grande palhaço do cinema assumindo em vários de seus filmes a alcunha de “um vagabundo” (a tramp), uma ramificação da máscara do Pedrolino. O *tramp* de Chaplin, era um “tipo” de palhaço que representava o homem e a sua miséria. Sofrendo as negligências sociais dos desvalidos, mantinha-se digno perante as dificuldades. No filme “O Circo”, por exemplo, lançado em 06 de janeiro de 1928 em *Strand Theater* em Nova York, há uma cena em que ele divide o seu escasso café da manhã com a enteada do mestre de pista e dono do circo, interpretado por Allan Garcia. Ela (interpretada pela atriz Merna Kennedy) tinha sido proibida de comer pelo padrasto como punição por um péssimo desempenho em sua função de equilibrista e montadora de cavalos/amazona (*circus rider*). Na manhã seguinte de sua contratação, “o vagabundo” prepara-se para tomar o seu café, que está sendo preparado em uma lata velha. Certos recursos cômicos são evidenciados, como quando ele adoça o conteúdo de dentro da lata com uma colher que retira do bolso, e com o açúcar que retira de outro. Na espera do cozimento, ele corre atrás de uma galinha e abandona a sua refeição. Nesse interim, a moça chega e encontra a comida que está sendo preparada, ela, bastante faminta, ataca o pão que está sobre o caixote. Apesar de estar com fome e possuir pouco alimento, um ovo e uma fatia de pão, e encontrar a moça tentando lhe roubar o alimento, o vagabundo, reconhecendo sua miséria, divide com ela sua refeição. Ele desconhece a relação familiar dela com o dono do circo. Sua dignidade não foi somente até esse ponto, em dividir o seu café da manhã; ainda que, sentindo tanta fome quanto à moça, come educadamente, enquanto ela devora tudo com rapidez. Ele ainda tenta ensiná-la a comer devagar, a fim de evitar que se engasgue. Busca transmitir-lhe a elegância e o refinamento que possui. O palhaço, com esse olhar de quem vê as situações, as pessoas e as coisas pela primeira vez, não tem referências anteriores quando

começa a estabelecer alguma de suas relações. Ele sabe dela pelo que viu. Claro que, tratando-se de uma comédia, o desfecho dessa ação é que os dois começam a soluçar.

No decorrer do filme ele se apaixona por ela. Sem pensar em sua própria segurança, faz tudo que a sua coragem permite para defendê-la dos ataques do padrasto. No final, ele não vive um romance com a moça; na verdade, ele arquiteta o casamento dela com o homem que ela ama, deixando-os seguir adiante; e fica para trás no espaço vazio, onde antes, o circo se instalara. Quando o circo parte, levado por seus cavalos e carroças, o vagabundo fica sozinho com sua bengala, sentado sob o caixote em que conheceu o amor. Ele está no meio de um círculo mágico, que ficou marcado no chão pelo picadeiro. Apesar de ser uma cena triste, Chaplin, inserindo em seu filme uma fotografia com múltiplos significados, nos deixa a impressão de que o palhaço nunca está sozinho. Diante de si, há uma folha rasgada, esquecida pelo circo. Nela há o desenho de uma estrela que o motiva a continuar. Esse filme foi escrito, dirigido, atuado e musicado por Charles Chaplin.

Nesse filme existe outra questão muito pertinente às características dos *clowns* que vêm sendo analisadas neste texto. O Vagabundo de Chaplin é contratado para ser palhaço no circo e isso acontece por uma casualidade. Ao fugir de um policial, ele invade a sessão do circo e accidentalmente faz com que todos se divirtam muito. “Consequentemente, é contratado como palhaço: o problema é que ele só é engraçado quando não tem a intenção de ser” (ROBINSON, 2011, p. 369). Veja, ele só consegue fazer os outros rirem quando não está interessado nisso, ou seja, quando naturalmente ele age e se mostra. Suas trapalhadas são inerentes à sua personalidade. Os *clowns* que se desenvolvem no teatro buscam uma identidade baseada (principalmente) no ridículo de cada um; com uma verdade particular e característica dos palhaços. A identidade e a verdade do *clown* seriam baseadas no que o Grupo Lume chama de “lógica própria”, e o estado de interpretação seria, de acordo com eles, um “estado orgânico” em que se sobressairia a “relação real” (FERRACINI, 2003, p. 218).

Voltando a Chaplin e a Pedrolino, eles parecem fazer parte de uma mesma ascendência, das máscaras que representam o homem digno de identificação e compaixão.

O Pedrolino, um homem miserável que olhava os animais e observava a loucura dos outros, tentando permanecer honesto. Ao participar de intrigas, elas acabavam não sendo propriamente suas, mas em favor de seu mestre. Predisposto a fazer sempre o contrário do que lhe mandavam, acabava tendo que fugir das punições. Sua máscara física era diferente das demais, compunha-se de uma cara branca, enfarinhada como a de Gian Farina, e livre para uma variada composição de expressões, diferentemente da maioria que já possuía a máscara objeto, feita de madeira ou couro e uma expressão estabelecida.

De acordo com as características apresentadas até o momento, dá para perceber algumas semelhanças entre ele com o nosso palhaço atual. Pedrolino tinha as suas roupas brancas, com mangas tão longas que ultrapassavam os limites de seu braço. Usava uma túnica que podia ter bolsos para carregar objetos estritamente pessoais e sentimentais, e costumava usar um chapéu em formato de cone. E a máscara branca, seria uma preconcepção das características do *clown* branco?



Desenhos 1 e 2 – “Il Pagliaccio” e “Pedrolino” de Maurice Sands (França, século XIX),
fonte:www.atelierdesarts.com/maschere.htm, 2012.

Essas reproduções foram desenhadas por Maurice Sand, francês do século XIX que pesquisou e escreveu o estudo “*Masques et engrâçado (Comédie Italienne)*” em 1860. Comparando as palavras do inglês Rudlin, e o desenho de Sand, Pedrolino e *Pagliaccio* estão com roupas trocadas. Em outras palavras, sobre os desenhos acima, fica o registro de Pedrolino e *Pagliaccio* franceses.

Essa miséria humana representada por Pedrolino no final do século XVI e parte do século seguinte, e as variadas transformações cômicas que perpassam os “personagens” na história do riso, inclusive os personagens/funções nos ritos populares anteriores e subsequentes, serviu como berço para o nosso palhaço atual. Ele formou-se como “personagem histórico” resultante. Aquele que, como Chaplin, no exemplo acima, assumiu características cômicas muito próximas, uma ascendência comum. Em outros termos, o quadro histórico apresentado acima, pode ser enxergado como uma parte da família histórica do palhaço.

Apesar do recente crescimento da pesquisa sobre o assunto palhaço em seus vários aspectos, as informações ainda não deram conta da abrangência do tema. Mesmo com a explosão pela busca de cursos e oficinas de *clown*, a pesquisa em palhaço encontra-se ainda com algumas lacunas. Principalmente na prática dessa linguagem no teatro. O campo é vasto e a pesquisa sobre o tema convida novas reflexões.

Lendo os textos produzidos sobre as questões palhaço, *clown*, circo-teatro, observa-se que muitas citações e temas são recorrentes. Apesar disso, o olhar acaba sendo diferente e as opiniões também, o que, claro, é muito profícuo. Inclusive nesse próprio texto está sendo discutida a questão das preferências e discordâncias sobre o termo *clown* e palhaço. Mas, será que haveria algo que seria de comum acordo entre os praticantes, estudiosos e curiosos sobre o tema? Parece tão incomum tentar buscar igualdades, isso com certeza não seria o objetivo específico de nenhuma pesquisa, ainda mais se tratando de modalidades que sempre tentam buscar a originalidade, ou até mesmo, o irreverente, pelo menos uma nova roupagem nas práticas já conhecidas. No entanto, como exercício de verificação, existiria algum pensamento em comum?

A entrada do palhaço em cena, geralmente, é impactante. Isso se deve, em muito, ao fato dele ser herdeiro de um simbolismo mágico. Ele representa todos os homens em um só. Ele é o homem exposto, que generosamente vai doar-se por inteiro. Quando a entrada é boa, surge como uma comiseração causada pela identificação da plateia com esse indivíduo “não personagem”. Além dessa principal atribuição, ele chega para resolver alguma questão. Não importa tratar-se de um *clown* ou palhaço, ele está fadado a um desfecho infeliz, algumas vezes trágico, revelado pelo fato de que nada parece dar certo. Existe uma impressão, também, de que o palhaço pode morrer durante a cena, que ele está correndo riscos verdadeiros. Essa questão pode ser observada claramente em números de circo em que a habilidade do artista/intérprete circense requer um virtuosismo atlético, como o de dar saltos mortais ou equilibrar-se nas alturas.

Às vezes o risco é simbólico (a queda do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – pode ser conjurada? – é verdadeira e frequentemente convocada (WALLON et al., 2009, p. 25).

Sobre o palhaço que executa números que requerem virtuosismo atlético, a ideia de que ele vive o momento e está inteiro na cena, também pode ter uma forte ligação com esse dado, o da atenção. O alerta ao risco. No caso do palhaço, o seu destino é nos causar o riso. O palhaço, assim como o homem que ele representa, tem que lidar com sensações e sentimentos como fracasso, sucesso, doação, fartura, pobreza e fé.

Nos circo-teatros em que o palhaço contracena com personagens geralmente baseados nos tipos melodramáticos como a dama galante, o pai nobre, o vilão, a ingênua e o mocinho, a relação que se estabelece é diferente. Na análise de um dos trechos da peça *Amor e Comédia do Teatro Biriba*, Bolognesi ressalta:

Este trecho evidencia uma polaridade essencial à comédia circense: o confronto entre personagens que se fundamentam em uma lógica próxima do verossímil e as personagens cômicas, particularmente o palhaço, que não transitam pelas lides racionais e se entregam as livres associações de pensamentos e ações. O desdobramento dessa polaridade determina uma interpretação próxima do natural – fundamentada na verossimilhança – para as personagens não cômicas e uma interpretação farsesca para os cômicos (BOLOGNESI, 2009, p. 25).

O enredo, muitas vezes, não permite números de virtuosismo do palhaço, e a sua comicidade fica estruturada na fala e no jogo de improviso nas relações com a plateia e os outros personagens, e não com elementos que contenham o risco físico ou possibilidade de erro na execução de um número.

1.3 – Dois em cena (O Branco e o Augusto).

Em muitos aspectos, o palhaço não está sozinho em cena. Primeiramente, ele está identificado com o todo, ou seja, com sua plateia circunstancial, e também com um inconsciente coletivo. Em um aspecto artístico, ele multiplicou-se pela história e trouxe para a atualidade um parceiro, que na verdade, é um outro de si mesmo. Que fique claro, não se trata de outro igual, mas um opositor que o complementa. Talvez, conjecturando, o profano e/ou sagrado que configurou a sua trajetória. Estou falando da dupla cômica tradicional, o augusteo e o branco. O palhaço branco seria caracterizado, seguindo os **moldes originais**, por sua busca pela beleza, por um belo apolíneo, que não pode ser atingido nesse mundo. Ele veste-se com brilhos. Está sempre limpo e rejeita o que lhe pareça sujo. Ao mesmo tempo pode representar a ordem, o que segue as normas, ou os representantes do poder.

O augusteo representa o lado considerado mais “profano” na relação. Ele é o homem do povo, o oprimido que tenta subtrair o poder do patrão (o branco). É protegido pela fé dos subjugados. Refletindo as conclusões anteriores, seria o lado dionisíaco, dado ao *êxtase* religioso atingido através da carne. Ou, o miserável que conta com a misericórdia de um deus. Se esta em poder, em situação privilegiada, logo é posto em seu lugar; a sua relação com a humildade é indissolúvel. Os dois, branco e augusteo, simbolicamente, retratariam os dois lados do homem. Ambos se relacionam com o sagrado e o profano, não só por causa de sua relação com o outro, mas com a sua relação com esses dois aspectos dentro de si mesmo. Assim, o branco não representaria somente o poder na cena, mas as questões críticas referentes ao poder na sociedade, como um veículo dessa discussão em cena, “[...] a relação desses dois tipos de clowns acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusteo (ADOUUM, 1988 apud BURNIER, 2009, p.206)”.

Os dois carregam os elementos sagrado e profano, assim como todos os homens. No entanto, esse lugar acima ainda refere-se ao “residual” da gênese do palhaço e dos dois tipos tradicionais. O “elemento residual” de Raymond Williams, neste contexto refere-se às heranças transmitidas para esses dois tipos de palhaços, através dos tempos.

A relação entre os dois parece mudar de acordo com o período e a sociedade que representam. Mesmo que se possa, ao longo do tempo, perceber transformações dos “tipos”, percebe-se, hoje, características em comum com as discutidas acima. Se esse fator foi redefinido pelo tempo, pelas mudanças na sociedade e pelas identificações variadas com os homens e os tipos sociais, elementos impossíveis de definir, como identificar os fatos elusivos que os podem ter alterado?

A história do palhaço é muito antiga e repleta de ramificações, de possibilidades e olhares sobre o seu percurso, por isso tenho me permitido a dar saltos cronológicos, na tentativa de entender ou comprovar suas mudanças.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: O branco e o augusto. O *clown* branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimentas de lantejoulas (herdada do Arlequim da commedia dell’arte), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena. Mas modernamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de cabaretier. No Brasil é conhecido por escada.

O augusto (no Brasil, tony ou tony – excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal (BURNIER, 2009, p. 206).

Essa tradicional dupla cômica parece se encontrar dissolvida na prática atual. A abordagem – sobre as suas características, as características de cada um – parece não esclarecer totalmente de quem se fala. É comum, quando se menciona *clown*, evidenciar as características que seriam consideradas do augusto. As especificidades de um palhaço branco ficam, a certo modo, renegadas. Em sua fala, Burnier exercita uma provável classificação. Porém nela, o branco volta para o conceito geral e muito parecido com o observado nos palhaços brancos do circo, os “escadas”. Observa-se uma tendência em diminuir a sua identidade de uma forma quase moralizante, em que sua representatividade se assemelha novamente

com a do vilão. Pensando que todo palhaço representa o homem, o branco ficaria encerrado nas características dos homens que exercem posturas rígidas e dominadoras. Mas sendo o palhaço um contraventor por excelência, o branco não seria palhaço? Ou seria menos palhaço? A questão não é bem essa, pois se admitirmos esse olhar como uma verdade, a questão seria: o palhaço branco existe?

Com certeza há pesquisadores que se interessam por todas as vertentes do universo *clownesco*, que se preocupam em destacar a total abrangência desse personagem. No entanto, quando se fala em *clown*, ou se pensa nele nos diversos ambientes onde a sua figura é resgatada, é desse modo que se faz na maioria das vezes: “Quando digo o *clown*, penso no augusto” (FELLINI, 1971 apud HECKER; 1974; p. 01), esse é o início do comentário que Federico Fellini fez a televisão sobre o seu filme “*I Clowns*” lançado em 1970. Trinta anos separam essas ideias. Ainda assim, existem provocações e igualdades entre elas.

Essa questão das diferenças e igualdades entre os dois cria a sensação de que pensar sobre isso não é mais importante ou necessário. Mas, se ainda há questões, porque isso acontece? Sem querer praticar um juízo crítico, esse pensamento levanta algumas suposições. Será que essa situação acontece porque não existe a atuação real de *clown* branco no Brasil? Será que os eles estão fundidos, e, podemos distinguir um do outro por características na personalidade desenvolvida pelo palhaço de cada ator? É a necessidade que a cena coloca que faz essa definição entre os parceiros?

Em resumo, como perceber a importância cênica do lado branco no jogo *clownesco*, e como ele se configura na cena contemporânea?

No teatro, em uma cena *clownesca*, independentemente de haver um, dois ou mais atores, possivelmente veremos duas faces se destacando no palco. Nessa dupla cômica os atores dividem a ação. É uma das características atribuídas ao *clown* branco apontar o caminho que a cena deve traçar, dando ao augusto a chance de fechar a ação, finalizando o jogo e recebendo os risos da plateia.

No entanto, e sozinho em cena? Salvo algumas exceções, o ator funciona com duas dimensões de atuação ao mesmo tempo, o modo augusto de *clown* e o

modo branco. O modo augusto seria o perfil considerado mais ingênuo do palhaço, no sentido de não saber ou conhecer as maldades do mundo, por isso ele, geralmente, é pego pelas artimanhas colocadas em jogo. Se ele tenta ser maldoso, no sentido de tentar passar o outro palhaço para trás, geralmente acaba confundindo-se ao ponto de sofrer as consequências da sua própria malícia. O modo branco representaria o perfil de comando, mesmo que seja de uma ingênua forma de comando. Este modo em cena representa o saber, ou, uma espécie de poder maior em relação ao outro.

Porém, mesmo que o palhaço atue seguindo a vertente augusto, o branco surgirá, seja na relação que estabelece com a plateia ou até consigo mesmo. Se o palhaço é branco e está na mesma situação, o espectador poderá ser o seu augusto. Mas se o jogo se reverter, e ele encontrar-se com outro branco, vai emergir o seu modo augusto de jogar. Pois o “problema” sempre estará em cena, seja no teatro, no circo, na vida. O branco sempre existirá e o augusto também. Nos dois casos, os objetos e a situação de cena também funcionam como parceiros e desempenham o papel que for necessário na ação.

Em sua dissertação de mestrado, Juliana Jardim (2001) traça alguns tópicos recorrentes em treinamentos desenvolvidos para palhaços; neles, a pesquisadora se refere a essa construção de parceria em cena:

O palhaço deve salvar a cena das ameaças do coordenador, sempre consciente do jogo mais interessante, cedendo a outro palhaço quando o jogo desse for melhor e agradar mais à platéia. (...) O palhaço é cúmplice de seu parceiro, o outro ator, e disponível a si mesmo e ao outro. (...) O jogo do palhaço sempre acontece em dupla. Mesmo que esteja sozinho em cena, ele cria duplas com os objetos, consigo mesmo, com a platéia, com a situação (BARBOZA, 2001, p. 20-21).

Está implícita aí outra característica que todos parecem concordar, a generosidade é um dado marcante do *clown*. Em grande parte das apresentações teatrais com *clowns* brasileiros percebe-se que em alguns momentos as características dos dois tipos se confundem. Observe que na citação de Juliana Jardim, ela está falando de uma dupla, mas não menciona a natureza de cada um. É comum ouvir em oficinas de palhaço que nos jogos feitos em dupla se identifica o perfil de cada jogador, se um é mais branco ou augusto. Inclusive há jogos que

trabalham essa questão, com dois papéis definidos, aquele que vai propor e o que vai reagir, por exemplo.

Imagine que são dois atores/*clowns* de natureza mais augusta no jogo. É natural pensar que um deles terá que abdicar de sua propensão e ser mais branco. Mas e se, os dois revezassem essa função? Isso pareceria o caminho mais natural, já que os dois deveriam treinar tanto a generosidade, quanto os dois lados do jogo que todo palhaço parece possuir. Talvez, seja isso que ela chamou de “ceder ao jogo do outro”.

Fica mais evidente que não há dados que comprovem a existência de um *clown* branco genuíno (estilo europeu) na história do circo-teatro brasileiro. “A pesquisa realizada nos circos brasileiros não encontrou nenhum *clown* branco. As suas funções foram absorvidas pelo apresentador (mestre de pista) ou por um segundo palhaço, também augusta, chamado de escada ou *crom*” (BOLOGNESI, 2003, p. 91). Aquelas características do *clown* branco tais como vestes pomposas, brilhantes, rosto branco, chapéu em formato de cone, atitudes elegantes e a busca pelo riso através de uma extravagância estética que reflete comando e exatidão, e não através do inverso, que seria o caminho traçado pelo augusta, parecem ter sido transformadas no Brasil. Na citação fica clara a natureza dupla do palhaço, ele diz que as funções do palhaço branco foram assumidas pelo mestre de pista ou “por outro palhaço augusta”, ou seja esse palhaço é duplo, pois assume a função de branco na cena. Ainda, segundo Bolognesi (2003, p. 91), “Os palhaços brasileiros da atualidade não têm mais as características externas dos primitivos *clowns*, embora tenham absorvido muitas das proezas por eles desenvolvidas”.

O *clown* que consegue tocar a maioria, seja na eventualidade de uma apresentação ou no reconhecimento popular de seu perfil (friso “o que consegue tocar”), pode ser visto como a representação viva de seu tempo. Está conectado com a atualidade, e sua função principal não está em trazer o riso, mas em reverter o que está dado pela sociedade, o que está acordado sem assinaturas, ou permissão das partes, por exemplo, a desigualdade social ou as várias formas de injustiças que o dinheiro impõe aos menos favorecidos neste quesito. Neste caso falando de cena, de representação teatral com a sua figura. Pois a figura do palhaço, imagem ou símbolo, consegue uma comunicação que extrapola os limites da cena. O

palhaço é capaz de suscitar reações inesperadas. Um exemplo do que está sendo discutido, da força representativa do palhaço como símbolo popular, pode ser encontrado nos registros da mostra *O Retorno da Coleção Tamagni: Até as Estrelas por Caminhos Difíceis*, que ficou em cartaz de 12 de janeiro a 11 de março de 2012 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, com a obra de Laura Lima: *Palhaço com Buzina Reta – Monte de Irônicos* de 2007. Esse trabalho movimentou a mostra, provocando nos visitantes uma variada composição de reações. Foi classificado como performance, pois sua instalação só é possível devido às pessoas que ajudam a compor o trabalho, revezando-se em vestir a máscara e o figurino do palhaço, ficando imóveis durante o período diário da exposição.



Foto 1 – Palhaço Com Buzina Reta - Monte de Irônicos, foto: Nino Andrés, Editor de Arte: Thiago Melo.

Apesar de não haver movimentação e a única interação com o público acontecer através do disparo de uma buzina, as pessoas reagem frente à obra. A revista *Bravo!* publicou algumas falas recolhidas dos apreciadores da obra: “*Você não têm graça nenhuma*”, “*Ô vida de rei, ficar dormindo aí dentro o dia inteiro*”, “*Dá vontade de dar uma muqueca nessa cabeça de gesso*”, “*Não faz nada, só*

isso? ”. Quem faz palhaço no teatro, no circo e nos variados ambientes em que ele circula, e têm a oportunidade de se relacionar diretamente com o público sabe que são diversas as reações da plateia. Estão acima, algumas delas. Algumas crianças choram assim que percebem a presença de um palhaço, alguns adultos, impedidos de chorar fogem amedrontados. Outros se relacionam com o palhaço como se já o conhecessem a fundo, contam fatos ou fazem coisas que normalmente não fariam; mas há aqueles, também, que xingam ou tentam bater no mesmo. A figura palhaço sempre causa uma reação, mesmo que seja a captura momentânea de um olhar. A reportagem de Gisele Kato deixou registrada a seguinte constatação desse impacto da imagem palhaço: “*Palhaço com buzina Reta – Monte de Irônicos*, criada pela artista plástica Laura Lima em 2007, é a obra mais popular da mostra [...].” O nome da obra pode ser dividido em duas partes: o sujeito e o sujeitado. O sujeito, neste caso, é o Palhaço, já o sujeitado fica a critério de quem se reconheça em “montes de irônicos”. Palhaço e homens se reconhecem.

Voltando para a cena do palhaço, ela não tem a obrigatoriedade de tocar em assuntos literalmente políticos, já que a sua representatividade como símbolo em cena (do homem) assegura essa discussão mesmo que subliminarmente. Isso não que dizer que todo palhaço deve ser pobre, até porque todos os homens não o são, mas existe nele uma fome e uma miséria que só pode ser classificada como humana e eterna; novamente, a ideia de que ao revelar-se, como ação, revela-se o outro, reação.

Muitas vezes, o palhaço é o reflexo de um período histórico e acaba sempre assumindo nova identidade. Posicionando essa como uma de suas relevantes características, o *clown* branco também deveria ser esse contraventor. Simplesmente por ser palhaço.

O termo adaptação parece definir o lugar do *clown* branco no teatro atual, considerando-se o processo vivido por ele desde a sua chegada ao Brasil junto com o circo. A prática circense sofreu adequações e influências locais para conseguir comunicar-se com as pessoas daquele período, artistas (locais) foram admitidos ou treinados para fazer parte dos espetáculos, o que deu a esse modo estrangeiro de circo a dose de brasiliade “[...] sabe-se que a maioria dos circenses desembarcou em grupos familiares, quase todos oriundos do continente europeu,

mas vários deles têm dificuldades de precisar as nacionalidades, pois, como nômades, apresentavam-se em vários países, vinculando-se de maneiras distintas aos locais por onde passavam" (SILVA, 2007, p. 53). É principalmente na figura do palhaço que essa adaptação deve ter atingido o seu ápice. O riso é conseguido de acordo com a identificação da plateia com as atitudes do cômico e de características culturais reconhecíveis. Não foi por acaso que a primeira estrutura cômica do palhaço nos circos brasileiros era apoiada na música e na fala:

A tradição do humor apoiado na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões desse planeta. Os palhaços dos folguedos – Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros – cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo. A habilidade para o improviso foi sendo desenvolvida no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país temos uma riquíssima poesia regional, seja nas toadas dos galpões do sul ou nos cordéis e desafios do nordeste (DE CASTRO, 2005, p. 104).

Na pesquisa sobre a música popular no Brasil, José Ramos Tinhorão também fala dessa origem musical do palhaço nos circos brasileiros:

A grande contribuição sul-americana à criação internacional do circo seria, afinal, o aproveitamento dos múltiplos talentos histrionicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator responsável pelo aparecimento da originalíssima teatologia circense das canções representadas, até hoje ignorada por historiadores e estudiosos do teatro (TINHORÃO, 2001, p.56-57).

A sua trajetória na cena brasileira foi sendo traçada de acordo com as possibilidades e seguiu um fluxo descontínuo entre os altos e baixos do circo e do teatro no país. Se no século XVII na França, o artista popular de feira estava proibido de falar e tocar um instrumento musical da mesma forma que um profissional da música fazia, dois séculos depois no Brasil, foi através das chulas e das pantomimas que ele conseguiu abrir caminho e se firmar como personagem reflexo do dito “popular”, que satirizava os acontecimentos sociais da época. A sua entrada na cena teatral brasileira é recente, mas não foi “ignorada”:

Os circos destacavam em suas propagandas que possuíam uma banda própria, como um sinal de *status*, colocando-a como chamariz entre os principais números do espetáculo. O circo de Manoel Pery, por exemplo, em 1881, em propaganda do jornal de Campinas, anunciava que tinha 18 artistas, dez

cavalos e ‘uma excelente banda de música’, que executava ‘lindas peças de seu repertório, a qual tem sido muito aplaudida, em todos os pontos onde se há exibido’ (SILVA, 2007, p. 113).

Já vimos como os palhaços europeus foram impedidos por quase duzentos anos de usarem livremente a palavra, e como tinham na mímica sua principal expressão. A música fazia parte do número, e muitos eram músicos extraordinários, mas impedidos por lei ou pela força dos costumes de se equiparem aos músicos, buscavam a graça em não conseguir tocar, ou em tocar instrumentos insólitos, de sons engraçados, estapafúrdios. No Brasil aconteceu um fenômeno: nossos palhaços tocavam violão, compunham modinhas e viraram cantores (DE CASTRO, 2005, p.103-104).

No teatro feito na atualidade ele comumente é chamado de “*clown*”, embora, segundo Tristan Rémy (2002), a palavra deveria ser usada corretamente no plural, pois designa todos os tipos de palhaços, assim como os dois lados desse personagem explicados anteriormente (augusto e branco). Se a palavra é dita no singular está referindo-se apenas ao *clown* branco. Torna-se assim evidente o fato de *clowns* terem transformações tão significativas a ponto de os termos se perderem ou se misturarem. Para corroborar com esta afirmação, comumente o termo *clown* é utilizado não para se referir ao branco, mas simplesmente ao palhaço.

Nos circos brasileiros, como vimos, ele teve vários nomes, mas, sobretudo palhaço, o principal, o *tony*, o *tony-excêntrico*. O branco seria aquele que foi nomeado como escada ou *crom*, “Nessa época, não havia ainda uma única forma de se escrever seu nome; na França, Itália e Brasil, encontramos: “claune,”, “cloon”; no futuro bem próximo, todos os países iriam grafar *clown*” (SILVA, 2007, p. 52). Mas ele não ficou secundário muito tempo, fazendo pontes (escadas) cômicas, ele tornou-se reconhecível também como palhaço para a plateia, assim como o augusto hoje é chamado de *clown*.

A complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis (WILLIAMS,1979, p. 124).

Nessa colocação, Raymond Williams está introduzindo sua discussão sobre os conceitos dos elementos dominante, residual e emergente. A sua

discussão trata da cultura de um ponto de vista social e das transformações de classes, e de como essas variações afetam a produção cultural, principalmente a literária. A tradição oral foi, por muito tempo, a única forma de transmissão das denominações e das cenas desenvolvidas pelo trabalho do palhaço no circo. A fala é um dos elementos mais variáveis de uma cultura. Por isso, não é difícil acreditar que certos maneirismos da oralidade transformaram alguns termos e designações dentro do circo. Podemos traçar um paralelo com as transformações percebidas em outros setores dessa mesma questão, como a discussão que travamos aqui sobre as adaptações ocorridas com os *clowns* brasileiros, principalmente o palhaço branco, e como a sociedade teve papel determinante nesse processo.

Se pensarmos que na Europa aquele modelo de *clown* (branco), com todo aquele esplendor mencionado anteriormente, representavam as figuras que detinham o poder na sociedade: papas, bispos e juízes; no Brasil, ele não conseguia se firmar com a mesma possibilidade de identificação.

Não quer dizer que por aqui, não houvessem os representantes do poder a quem se retratar, mas o jeito brasileiro admitiu mais o papel de poder encontrado nas figuras do patrão, do coronel, do comerciante esperto ou sovina, ou até mesmo do tolo esbanjador, do romântico financiador. Existe, inclusive, no palhaço augusto uma esperteza que o coloca no lugar do branco em muitas ocasiões, já que aquele que mais tarde seria conhecido pelo papel de escada (o branco), podia ser ludibriado pelo palhaço principal (o augusto). A estrutura apresentada era um pouco rígida, no entanto fica sempre a dúvida. Mesmo que, na inversão dos papéis pareça um tanto inacreditável que um ingênuo possa ludibriar o palhaço branco e o seu suposto “comando”, em algumas cenas, o augusto muitas vezes assim o faz.

No trabalho de palhaço, ou do cômico, o limite é uma matéria questionável, justamente pelo caráter subversivo deste gênero. Se não há limites para um *clown*, fica difícil enquadrá-lo dentro de uma forma em seu trabalho. Dependendo da cena, e principalmente das múltiplas necessidades durante os improvisos, por exemplo, o palhaço augusto levado pelo jogo de relações, pode responder a algum estímulo de uma forma branca. Isso tem a ver também com a mesma ideia lançada acima, de que o palhaço tem que viver o momento. Isso implica em nunca negar-se a uma possibilidade de relação que se cria em cena, seja ela de qual natureza

for. Quando Ermínia Silva adentra na discussão dos tipos em seu livro, ela faz o seguinte comentário:

Farei uma breve apresentação das análises que trabalham com essa divisão, mas só por uma questão didática, pois acredito que, na prática como se verá, um mesmo cômico representava as várias funções, ou seja, extrapolava, em muito, essa visão de um universo binário (Silva, 2007, p. 47).

Para muitos, a questão dos “tipos” não têm mais uma pertinência prática. Para eles, o assunto já se tornou extemporâneo. Os pesquisadores com um conteúdo mais voltado para a parte histórica, geralmente concluem que há certa nebulosidade no surgimento dessa dupla e de suas funções e perfis. É natural encontrarmos em diversos livros o embrião do palhaço e de seus tipos desde o circo de cavalinhos de Astley, a *Commedia dell'Arte* e seus *Zannis*, ou até mesmo com os bobos da corte ou os bufões da Idade Média (assim como foi feito aqui). Então, pensando em explicitar através de um quadro comparativo a questão de opiniões formuladas e citadas sobre a dupla clássica até o momento nesse texto, eis a tabela:

Tabela comparativa de características entre a dupla clássica clownesca			
(de acordo com alguns pesquisadores)			
REFERÊNCIA	TIPO (Natureza)	CARACTERÍSTICA OU DESIGNAÇÕES	OBSERVAÇÕES
Palhaços – Mario Bolognesi. 3ª reimpressão, 2003.	Augusto	Palhaço principal	Em sua pesquisa, o autor nos informa que pela tradição circense havia a “função” de um palhaço principal.
	Clown branco	Palhaço secundário	Conhecido também pelo nome de escada, crom, partner, entre outros.

A arte de ator – Luís Otávio Burnier. 2ª edição, 2009.	Augusto	Ingênuo, bobo, o perdedor, o emocional.	Classificações incorporadas pelo autor em sua pesquisa.
	Clown branco	Intelectual, o patrão, o ludibriador.	
Circo-teatro, Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil – Erminia Silva. 1ª edição, 2007.	Augusto	Grotesco, malvestido, desmedido, acrobata, perito em quedas e saltos.	A autora discute os dois tipos de <i>clowns</i> de acordo com as classificações levantadas por Pierre R. Levy.
	Branco	Elegância, autoridade absoluta, brilho, comandante, dominador, autoridade social.	
Comentários feitos por Federico Fellini na ocasião de lançamento do filme “ <i>I Clowns</i> ” de 1970. Gravação de 1974, L&PM editores Ltda.	Augusto	A criança rebelde, o desajeitado, mendigo, esfarrapado, de humilde dignidade.	Fellini admite também que “[...] as duas figuras encarnam um mito que está dentro de cada um de nós – a reconciliação dos opostos, a unidade do ser”. Ou seja, ele acredita na ideia simbólica de união e divisão. Em “ <i>I clowns</i> ”, dois palhaços se unem no infinito, trata-se da cena que encerra o filme.
	Branco	Elegância, graça, harmonia, inteligência, lucidez moral, as representações de o que se deve fazer, o burguês, vaidoso, repressor, fria autoridade.	

Tabela 1 - Tabela comparativa de características entre a dupla clássica *clownesca*.

Mesmo que as características mudem de um autor para o outro de acordo com a natureza do palhaço retratada, percebe-se que as designações são semelhantes ou pertencentes à mesma lógica.

Vejamos outra tabela, sem os detalhes colocados acima, uma frase explicativa para cada um dos tipos estudados, de acordo com as designações levantadas na tabela anterior:

Formulação das características dos tipos em duas sentenças.	
Palhaço Branco	Palhaço Augusto
<p>É o palhaço secundário que tem como principais atributos o caráter intelectual, em que representa o patrão, o ludibriador.</p> <p>Suas marcas são a elegância, autoridade absoluta, o brilho. É um comandante dominador e representa a autoridade social.</p> <p>Sua graça está na harmonia, inteligência, lucidez moral. Representa os tolos que sabem exatamente o que se deve fazer, como vemos no burguês vaidoso e repressor. Alguns possuem uma fria autoridade.</p>	<p>É o palhaço principal justamente por ser ingênuo, bobo, e o perdedor emocional. Também é grotesco, malvestido e desmedido. É virtuoso na acrobacia e perito em quedas e saltos.</p> <p>Representa a criança rebelde, o desajeitado, mendigo, esfarrapado, de humilde dignidade.</p>

Tabela 2 - Formulação das características dos tipos em duas sentenças.

Neste exercício de verificação parece ficar mais evidente a confirmação, também, de que se trata de uma separação em níveis sociais dos dois tipos estudados. Observe que o palhaço branco representa, em geral, a figura daquele que comanda, que chefia, que é o patrão. Isso se dá, na prática, de várias maneiras. Entre elas, no circo o palhaço branco é aquele que chama para brincar, ou para

ensinar um “pega” para o outro palhaço. Várias *gags* e reprises foram construídas seguindo essa estrutura, como “Abelha, Abelhinha” em que o branco promete dar mel na “boquinha” do augusto, mas na verdade brinca com a sua boa vontade, jogando água em sua cara. Para ele sentir-se melhor, o branco o incentiva a “pegar” alguém. Em “O Pato” a situação é semelhante, só que ao invés de mel, o branco ilude o augusto com uma história sobre patos, só para derrubá-lo de uma cadeira. Em ambas, quando o augusto tenta passar o terceiro palhaço para trás no jogo, é surpreendido pela esperteza do mesmo, e acaba sendo comicamente humilhado.

No teatro, em cenas que não são baseadas diretamente em *gags* tradicionais de circo, os palhaços tendem a se revelar menos em relação às características dos “tipos”. A sutileza em seu comportamento e na sua relação em cena é que sugere a sua inclinação. Existem exceções observáveis, como o próprio Tanguito de Abel Saavedra, que desde o início de “A.la.pi.pe.tuá!!” nos transmite o seu lugar como branco na cena.

As relações entre duplas de palhaços, ou o contato com a plateia – que gera o próprio improviso em cena – acaba por revelar essa estrutura. Os roteiros, ou textos da peça admitem a fixação dos papéis quando os *clowns* já possuem essa predisposição para um dos tipos.

A título de exemplo, no Lume, Teotônio, o *clown* de Ricardo Puccetti é mais augusto que branco; ele se considera na verdade, quase impossibilitado de ser branco pela ingenuidade de Teotônio. Já Carlos Simioni, o Carolino, parceiro branco de Teotônio, revela-se como um branco delicado, dado à demonstrações de afeto e ingenuidade, colocando-se muito próximo da estrutura de um *clown* augusto. Ele olha para as “tolices” de Teotônio com carinho, inclusive envolvendo-se pelo modo como o seu parceiro vê o mundo. Seu comando é tão sutil que muitas vezes não se percebe as características colocadas nas tabelas acima. Considerações elaboradas a partir da apreciação de “Cravo, Lírio e Rosa” em duas oportunidades, sendo que a última foi em 01/12/2011 em que apresentaram parte da peça na ocasião de lançamento do livro “Lume Teatro 25 anos” na Livraria Cultura do Shopping Iguatemy.



Foto 2 – Cravo, Lírio e Rosa. Teotônio (Ricardo Puccetti) e Carolino (Carlos Simioni). Foto: Juliana Hilal

Acontece que, as estruturas hierárquicas sempre foram combatidas, e não foi só no Brasil que isso aconteceu. Vimos que Pedrolino era uma máscara do homem miserável, e mesmo assim acolhida por seu público através da identificação, independente da posição social. Exatamente como nos circos, o augusto se tornou o palhaço principal, agradando e “representando” a todos os frequentadores. O circo era frequentando por todos, ricos e pobres, e todos se identificavam com os palhaços.

A adaptação do *clown* foi um processo correspondente, baseado também no instinto e na percepção da plateia. Falo instinto porque nem sempre o artista tem a clareza do seu processo de criação. Ou seja, não é difícil acreditar que o artista estrangeiro, aquele que veio apresentar o modelo de circo europeu no Brasil, tenha percebido qual era o interesse e quais as identificações do público local.

Os artistas das mais diferentes origens e experiências – homens e mulheres -, com suas representações teatrais, gestuais e musicais, ao trabalharem no espaço que combinava picadeiro e palco, consolidavam o intercâmbio e técnicas que esboçavam um novo tipo de atuação (SILVA, 2007, p. 82).

Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que esse *clown* branco, dito “original”¹, tenha sido experimentado por aqui. Embora saibamos, por meio dos escassos registros, que houve palhaços com maquiagem e roupas semelhantes ao do *clown* branco europeu em circos do século XIX no Brasil: “[...] ele tornou-se

¹ Original é uma alusão direta ao tratamento que Bolognesi dá a questão.

também o palhaço ‘cartaz do circo’: montado a cavalo saía com a cara enfarinhada anunciando o espetáculo e cantando chulas” (SILVA, 2007, p. 96). Essa referência é de Benjamin de Oliveira (11/06/1870, 03/05/1954) enquanto treinava as técnicas de salto e quedas, antes de se tornar o palhaço principal do circo. O rosto enfarinhado deve-se não só a essa aproximação do *clown* branco na fisionomia, mas também, com o momento histórico em que os negros ainda, segundo a autora, carregavam o passado da escravidão na própria “cor da pele” (*Ibid.*, p. 97).

Benjamin de Oliveira foi só um exemplo quanto ao uso da máscara branca, mas existiram outros, com outras semelhanças, que talvez não deixaram registros, mas asseguraram o conhecimento da existência desse “tipo” cômico. Mesmo assim, isso não comprova que as características desses palhaços sejam as mesmas do original. Mas um *clown* com características semelhantes passaria por esse processo de mudança gradual?

Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se à criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea (como uma geração espontânea), sem passado e futuro (SALLES, 1998, p. 88).

Assim como no processo de criação artística há um senso norteador que admite uma espécie de recriação, que pode ser temperada com certa pitada de intuição, em que modelos originais podem ser mantidos sem a consciência imediata de que eles, de outra forma, já existiram.

A transformação do *clown* branco não afeta a sua função dentro da organização dos números; mas, ele pode basear-se no erro para atingir o riso, seja admitindo o erro verdadeiro durante a execução no próprio número, espaço de domínio da improvisação, em que não se busca o erro, mas se ele acontece é admitido como possibilidade de jogo. Ou, o erro provocado pela “tolice” do *clown*, que neste caso será ensaiado, ou treinado. Esse último tipo requer um virtuosismo físico, atlético e interpretativo, já que se o palhaço cai, por exemplo, tem que ser uma queda limpa e que ele possa repetir, além de transmitir a sensação de que a queda realmente aconteceu naturalmente. O *clown* branco às vezes apanha, e pode ter elementos assumidamente ridículos no seu figurino.

Apesar das suas características terem se aproximado do palhaço augusto, a dualidade entre os dois lados permanece, e é comum usar o termo palhaço branco

ou *clown* branco para se referir àquele que exerce uma função de comando na cena.

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

O fato de ainda termos como referência a função do palhaço branco na cena – apesar de não haver registro de sua existência no Brasil – de certo modo, pode ser enxergado como um elemento “residual” de um ponto de vista artístico. Se na cena o elemento condutor, e até mesmo repressor, é necessário e não se diluiu nos processos transformadores percebidos na trajetória do palhaço no Brasil, o que ficou desse tipo foi o residual, o que lhe era mais característico, que lhe garante a identificação mesmo que modificado por diversas “classes sociais” e períodos históricos.

Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços (DELEUZE, 2010, p. 35).

Através dessa citação de Deleuze, duas questões referentes a essa pesquisa podem ser discutidas. A primeira é a semelhança de pensamento em relação aos distintos momentos históricos; de como o processo de entendimento pode ser variável de acordo com o recorte analisado. Apesar de esta análise transitar entre o passado e o presente, a influência nas mudanças, na análise do todo em questão (passado, presente e futuro) é uma espécie de confirmação de que o conhecimento é matéria que está em devir. A outra questão é que, Deleuze discute sobre a denominação da autoria menor e maior, e o que é apresentado não tem relação com qualidade do conteúdo, mas com existência ou não de vínculo com o seu tempo. Veja que nessa pesquisa, a problematização do tempo está, de certa forma, abolida. Admite-se o recorte de uma época histórica, ao mesmo tempo em que fatos mais recentes se misturam. No sentido de resgate das origens históricas do palhaço, seria impossível rever o todo, citar todas as possibilidades dessa questão.

Por isso, esse recorte é uma seleção parcial historicamente; e foi feita, a seleção, de acordo com aquilo que pode ser enxergado no presente e em suas supostas “origens”. São basicamente três aspectos, o palhaço branco, o augusto e a relação entre os dois. Se o termo palhaço branco é o que temos para designar essa função de cena, por exemplo, entende-se que, os processos transformadores que tal personagem sofreu em seu percurso histórico até o momento não modificaram a sua designação. No entanto, parece impossível não admitir que a sua relação com o que seria o seu oposto, o augusto, não tenha se transformado. Esse caráter nutre a questão do elemento residual discutido acima.

Para entendermos melhor a característica dessa dupla cômica e percebemos a atual transformação, podemos usar as palavras de Mário Bolognesi em outro trecho do seu livro “Palhaços”:

Na pantomima inglesa o termo *clown* designa o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o *clown* tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam “a satirização” do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de *Clown Branco*, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural *clowns* é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo *crom* em referência àquele palhaço que tem a função de *partner*, ou de palhaço secundário. É ele quem opera como contraponto preparatório às piadas e *gags* do palhaço principal. Ele também é chamado de escada (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Assim, de acordo com Bolognesi, nos circos brasileiros a palavra *crom* designa o palhaço secundário; é esse palhaço que no teatro nacional, ainda hoje, geralmente é posicionado como o *clown* branco. Nesse texto, resumidamente o autor nos conta o percurso deste *clown*, como palhaço principal, até o *partner* do circo brasileiro. Para quem acredita que a principal função do palhaço é realmente o riso, o branco assume o papel secundário, pois faz “escada” para a consumação do mesmo.

Existem evidentes diferenças entre o palhaço de circo e o de teatro, porém, podemos perceber que essa necessidade da dupla é similar, e que apesar de antagônicos na cena e das transformações sugeridas, os dois personagens

complementam a personalidade um do outro. As características, nesse caso, estão extremamente ligadas às funções.

Entretanto, é difícil travar debates sobre funções de um *clown* na cena, pois não há um perfil definitivo de um *clown* branco ou augusto para isso. Afinal, o que ele pode fazer ou ser? Para verificar parece necessário comparar; mas seria possível? Algumas similaridades são encontradas até mesmo sem as procurar, o *crom*, por exemplo, é escrito no singular, lembra em tratamento, o mesmo *clown* discutido por Tristan Rémy, que é também branco quando no singular, a seu modo, pode ser visto tanto no circo, no circo-teatro e no teatro brasileiro.

O interessante da pesquisa em teatro é que ela nos permite essa busca, mesmo que as possíveis definições que são encontradas sirvam apenas para alimentar novas perguntas ou novas contestações, como o processo criador citado acima.

Poderia resumir essa pesquisa admitindo que o artista por detrás da máscara crie o seu palhaço indiferente a essas denominações. Que o perfil de seu *clown* independe da sua função na cena, e é o jogo proposto que pode definir e redefinir infinitamente essa questão. Ainda que seja do universo desse artista a repetição, pois é através dela que o palhaço se aproxima da perfeição nos números, ou, de um código que lhe dê a identidade e que possa torná-lo original.

Estabelecer as tais funções, justamente por essa liberdade que a cena proporciona parece uma tentativa inviável.

Em primeiro lugar, e acima de tudo, está a extrema *sensibilidade* do corpo para os *impulsos criativos psicológicos*. Isso não pode ser conseguido por exercícios estritamente físicos. A própria psicologia deve tomar parte em tal desenvolvimento. O corpo de um ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza (CHEKHOV, 1986, p. 2).

Chekhov está falando de técnica e corpo no trabalho de ator, e da árdua função de unir sensibilidade criadora com resultado artístico. Nesse universo de sutilezas em que transita o ator, o palhaço/ator se reconhece. Na maioria dos casos, seu primeiro contato com a arte em sua formação, se dá com personagens que não trabalham com o instrumento máscara, com inicialização ao teatro, com

técnicas naturalistas de interpretação e representação. É provável que o ator em seu percurso profissional ou acadêmico, também experimente uma forma de interpretar realista; ou até mesmo experimente em pesquisas que sejam voltadas para o improviso, como o “modo melodramático de interpretar” (Merisio, 2005), com outras máscaras como na própria *commedia dell'arte*, ou aprendendo técnicas circenses como malabares, pirofagia e etc. Todas essas técnicas, métodos e sistemas que o formaram, transformam-se em experiências artísticas que permanecem no corpo e mente do ator. Quando ele usa uma máscara específica, como a do palhaço, mesmo que não tenha passado pelo processo de “desenvolvimento” de seu palhaço dentro de um circo, seguindo os moldes tradicionais dessa arte, o ator carrega suas técnicas nessa elaboração.

1.4 – O palhaço e os dois tipos clássicos na visão de um formador de palhaços

No próximo capítulo a questão dos “tipos” será tratada através da observação e prática de duas cenas em dois grupos distintos. Nesse primeiro capítulo a questão foi introduzida através de uma parcial análise histórica. Por isso, foram analisadas algumas citações referentes à pesquisa do grupo Lume, pesquisas desenvolvidas em um passado próximo, e por serem de um artista/pesquisador que não poderia responder por elas hoje, no caso Burnier, busquei a opinião sobre algumas questões tratadas aqui com Ricardo Puccetti, parceiro de grupo, amigo e *clown*. Fato significativo também é que, junto com Carlos Simioni, foi o primeiro mestre de Abel Saavedra e Lily Curcio, Os Seres de Luz Teatro, cujo trabalho será objeto de análise no capítulo a seguir.

Fez-se aqui a escolha metodológica de se apresentar esta entrevista como parte componente do primeiro capítulo, porque nela ouve-se a voz de um artista e mestre de palhaço, que direta ou indiretamente ajudou a formar respeitáveis *clowns* brasileiros contemporâneos.

Ricardo Puccetti estava se preparando para o evento de lançamento do livro “*LUME teatro 25 anos*”, era quinta-feira, primeiro de dezembro de 2011. Sabendo disso, fiquei parado algum tempo em frente à sede do grupo decidindo se entrava ou não. Não havia marcado essa entrevista anteriormente, parecia-me inoportuno invadir o espaço e o tempo deles. No entanto, aquela semana foi

intitulada como “*Lume Recebe*”, em comemoração ao aniversário do grupo. Sabendo disso, entrei. Caso a entrevista com Puccetti não acontecesse, ainda poderia pesquisar os materiais de consulta da biblioteca.



Foto 3 – “O espaço e o tempo deles”. Portão de entrada da Sede do Grupo Lume, Barão Geraldo, 01/12/2011.

(Minutos antes da entrevista. Foto: Marcelo Briotto).

Fui muito bem recebido e o material foi disponibilizado sem burocracias. Assim que a ansiedade deixou-me sentir que não estava em outro mundo, mas sim, em uma casa de artistas, um pouco menos tímido, pedi para falar com o Ricardo Puccetti – Rick. Muito educado, aceitou ser entrevistado apesar da correria daquele dia. Como não queria ocupá-lo ainda mais, fiz poucas perguntas, o que, na verdade, até ajudou a disfarçar o nervosismo de estar frente a frente com um grande mito pessoal. A entrevista a seguir, apesar de breve, acabou revelando vários olhares em comum com a questão dessa pesquisa, mas também, as opiniões individuais e contrárias, alicerçando ainda mais a pluralidade dessa arte do palhaço.

Eu: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o que você pensa a respeito do palhaço branco e augusto, e como isso acontece na cena pra você?

Rick: Eu acho que tem algumas maneiras de isso ser visto. Na tradição, por exemplo, do palhaço, o branco e o augusto é uma espécie de papel na relação da dupla. Quem é da tradição do circo. Eles trocam, uma hora um faz o branco na outra o augusto. Porque pra eles é uma função, dentro daquela função, então, o branco tem determinados princípios, uma maneira, um tipo de jogo, que é diferente do augusto. A pessoa que entra nessa função ela segue essa lógica de jogo do branco, e a outra que entra na do augusto, segue uma lógica de jogo que é diferente, não é? Pra gente aqui do Lume, a gente vê assim também. É possível claro, mas a gente vê um pouco diferente, entende que são tendências que cada um tem naturalmente - a ser mais branco ou mais augusto. Isso pode mudar, claro, dependendo do seu parceiro de dupla. Vamos supor, alguma pessoa tem... pode ter esse impulso de branco, se ela vai jogar com um parceiro que tem esse impulso de branco muito maior, ele toma muito mais iniciativa, ele é mais mandão, ele acha que o ridículo nunca é ele. O ridículo é sempre o outro, o outro vai ter que, mesmo que ele não se sinta tão... ele vai ter que ir para o augusto, entende? Então isso se define muita no jogo de dois, dos parceiros. Se é uma coisa muito, enquanto tendência da pessoa, muito clara para um lado ou para o outro, como por exemplo eu e o Simi (Carlos Simioni). É muito nítido que ele é branco, ele dificilmente, mesmo mudando de parceiro ele vai ficar augusto. Eu dificilmente vou virar branco, porque é muito augusto.

Eu: Faz parte da personalidade do seu palhaço, do seu *clown*.

Rick: Exatamente, é. É um pouco assim que a gente vê. Mas por exemplo quando eu atuo sozinho... outra coisa importante que eu queria falar desse papel do branco e do augusto, é que essa relação ela tem que existir sempre, ela existe sempre em qualquer dupla. Mesmo que não seja falado assim: eu sou branco ou augusto, mesmo que não fique claro assim, a relação de jogo existe sempre. E mesmo um palhaço sozinho, vamos supor, eu tenho um solo, eu também tenho que continuar fazendo duplas. O que eu quero dizer é que o palhaço nunca está sozinho, mesmo quando ele está sozinho em cena. Ele tem que estar sempre formando duplas, porque ele tem que encontrar esse conflito que a relação do

branco e o augusto trazem. Então, eu, por exemplo, o meu branco quando estou sozinho são os objetos. Eu não controlo os objetos, eles me controlam. Se você lembrar, por exemplo, com o Chaplin é muito claro isso. Ele era sozinho, ele era um palhaço solitário. Só que ele nunca estava sozinho, ele formava duplas com uma porta giratória, com patins, com o guarda, sempre tinha um policial, não é. Então ele está sempre formando duplas, ou, às vezes é uma situação branca, não é nem um objeto, mas é uma situação.

Eu: Até mesmo a plateia pode...

Rick: Exatamente, e a plateia também. Isso, também, então essa relação da dupla... ele nunca esta sozinho. Então no mínimo, no mínimo, se ele está sozinho, sem mais nada, a dupla dele é a plateia.

Eu: Ele estabelece esse jogo. Outra pergunta, sobre *clown* e palhaço... na tese do Burnier, ele fala que vocês optaram pelo termo *clown*, ele coloca as justificativas, mas eu queria saber se ainda hoje é esse mesmo pensamento no grupo?

Rick: Então, eu acho que tudo depende da sua genealogia, de onde vem a sua tradição, digamos. A gente aqui, a nossa, o nosso impulso do palhaço, veio comigo, que eu que trago isso para o Lume, essa paixão. Quando eu vim para o Lume, em querer trabalhar com palhaço. E a minha primeira... eu trabalhava sozinho, na rua, não é. O Luís Otávio veio da escola do Philippe Gaulier e do Lecoq, francês, que são palhaços de teatro. E lá o Luís aprendeu com eles. Então quando o Luís vai me iniciar, digamos, ele vem com dessa linha. Ele, recém chegado da França, ele falava *Clown* (fez a pronúncia francesa *Clune*). É uma simples questão semântica, não é que a gente via diferença: o *clown* não fala, o palhaço fala, o *clown* é mais sutil, o palhaço estabanado, exagerado. Não, é uma questão de língua. Então pra gente não tem diferença, não existe “esse é *clown*, e aquele é palhaço”, você entende? É tudo o mesmo arquétipo. No inicio a gente se apegou ao *clown* por causa dessa coisa familiar, digamos... Lecoq, Gaulier, Luís Otávio e a gente. Hoje em dia a gente usa indiscriminadamente. Usa um, usa outro.

Eu: Eu imaginei que isso deveria ter mudado ao longo dos anos.

Rick: Sim, porque não era uma questão de falar em diferença de trabalho, entende? Onde “isso aqui é palhaço, aquilo é *clown*”, era uma questão de língua mesmo. No caso, escolha daquele momento. Eu acho que esse arquétipo, na Itália, por exemplo, é *clown* também, eles não falam *Pagliaccio*. *Pagliaccio* lá tem um sentido tão pejorativo... “oh *seu* palhaço!” Por exemplo, quando eu trabalhei com Nani Colombaioni, ele se ofendia se falava palhaço, ele falava “eu sou *clown*”, só que *clown* pra ele... assim, era uma palavra que não era italiana, você entende? É um pouco... essa mesma coisa que a gente aqui.

Eu: Certo, e eu pesquisei “Os Seres de luz”, a dupla cômica ali formada pela Lily e pelo Abel, e vocês formaram... participaram da formação deles.

Rick: Eles não tinham experiência como palhaços, eles eram bonequeiros, quando eles trabalharam com a gente. Foi a gente que como palhaço, digamos, iniciou. Depois eles foram trabalhar com o Nani também. Eu é que mandei eles pra lá, depois que eu fui. Eu acho maravilhoso o trabalho deles. Enquanto palhaço, palhaços que tem uma conexão tão forte com a tradição, eu acho... e eles tem um diferencial que é também o trabalho do palhaço associado com o trabalho de bonecos. Com manipulação de objetos, não necessariamente de bonecos, que isso dá um diferencial para o trabalho deles muito bonito. É uma dupla maravilhosa. Muito claro a coisa do branco e do augusto, isso é bem nítido. É muito bonito o jogo como eles constroem, o Abel é um branco muito autoritário, e a Lily, a Jasmim, um palhaço... ah, quase um bebê, digamos assim, ela tem essa ingenuidade de uma criança muito nova. Não é? Como se fosse e ao mesmo tempo não, porque o palhaço dela não é uma criança. Ela tem também a experiência, ela também não é boba, nesse sentido, então, como que ela consegue através do jeito dela às vezes dar uns nós no Tanguito, no Abel, e... é muito bonito.

Eu: Deve ser muito bom pra você ter formado...

Rick: Sim, um orgulho. Eu assim, vivo... hoje em dia, até parece que tá muito velho (risos). Mas como também, eu era muito novo, quando eu comecei aqui e tal, eu vejo, eu tenho alunos até no Teatro de Anônimo, do Rio, Márcio Líbbar, Abel e Lily, Andreia Mafalda, Delvani Meyer, o pessoal do Lume também. A Neusa do Simi, não é.

Eu: Obrigado Ricardo...

Rick: Imagina... obrigado.

No próximo capítulo duas peças servirão como base para a discussão de *clowns* de teatro e a dupla cômica tradicional, “Os Reprisantes” do Grupo Anjos da Alegria, e “A.la.pi.pe.tuá!!” dos Seres de Luz Teatro. O olhar será influenciado pelas perguntas levantadas nesse primeiro capítulo. Será observada também, a questão dos tipos branco e augusto na perspectiva de uma cena teatral baseada em uma tradicional *gag* circense, “Abelha, Abelhinha”, e o jogo entre os “tipos” em uma peça de concepção própria. O próximo capítulo é uma inversão do primeiro, no sentido que parte da prática para a teoria. Na primeira cena, que conta com a minha participação como artista/*Pierre*, esse foco a seguir, mesmo passando por níveis pessoais e individuais, busca um entendimento que possa ser reaproveitado pelo todo.

**Capítulo 2 – “Abelha, Abelhinha” do “Anjos da alegria”,
“A.la.pi.pe.tuá!!” do “Seres de luz teatro” e o trabalho de ator/palhaço.**

[...] entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe, sozinha, experiente, calada vem a boca sorrir, aurora, para todos.[...] (Andrade, 2004, p. 107). (Poema “Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin”)

A principal análise deste capítulo é a questão dos tipos *clownescos* em uma cena teatral baseada em uma esquete tradicional do circo brasileiro, “Abelha, Abelhinha” do espetáculo “Os Reprisantes”, e outra cena de elaboração própria do espetáculo “A.la.pi.pe.tuá!!” de Campinas. Como cena teatral entende-se que veremos atores em cena, porém, esses atores tiveram treinamento circense e desenvolvimento *clownesco* anterior a peça, por isso, em ambos os casos, são também palhaços; no caso do segundo grupo, “Os seres de Luz” são além disso, bonequeiros, ou titereiro ao modo argentino.

Antes de entrar nas discussões sobre as duas cenas, lanço a ficha técnica dos dois espetáculos. “Os Reprisantes” teve reformulações no elenco no ano de 2010, Camila Delfino (Soninha Melância) e Kate Costa (Miss Xuruca) não apareceram na ficha técnica a seguir, no entanto são citadas durante a discussão.

Os Reprisantes (Última formação):

Elenco: Emilliano Freitas (Tuiki), Marcelo Briotto (Pierre), Rose Battitstella (Ximbica) e Guilherme Almeida (Tydis).

Musicistas: Heloisa Mirzean (Lôloca) e Pollyana Medeiros (Tulipa).

Direção: Grupo Anjos da Alegria

Consultoria artística, ou direção circense: Humberto Marques Ribeiro (Futrika).

Direção musical: Heloisa Mirzean.

Cenografia e figurinos: Emilliano Freitas.

Operação de luz: Amanda Aloysa Alves.

Coreografia: Daniela Reis.

Iluminação: Fernando Prado.

Contra regra: Valéria Gianechini.

Costureira: Costuraria Pontual.

A.la.pi.pe.tuá!!

Criação, direção e produção: Seres de Luz Teatro.

Atuação: Lily Curcio e Abel Saavedra.

Maquiagem: Nani Colombaioni.

Técnicos de luz: Diego Baffi e Alice Possani.

2.1 – “Abelha, Abelhinha”



Foto 4: Elenco de “Reprisantes”, da esquerda para direita: Tuiki (Emilliano Freitas), Ximbica (Rose Battistella), Tydes (Guilherme Almeida) e Pierre (Marcelo Briotto), camarim antes da última apresentação, 2011. Foto: Ximbica Lu Sandra da Silva.

A primeira cena analisada é uma entrada de palhaços muito conhecida pelos pesquisadores e frequentadores de circos populares brasileiros “Abelha, Abelhinha”. A encenação da peça “Os Reprisantes” do grupo teatral “Anjos da Alegria” foi apresentada em diversos setores da cidade de Uberlândia. Esta peça, que estreou em dezembro de 2007, sobreviveu até dezembro de 2011, e tinha em seu roteiro outras *gags*, reprises e entradas circenses de palhaço. Entrada *clownesca* é uma cena circense que antecede, liga ou ocupa espaço vago durante as atrações nas sessões do circo. A origem do termo é desconhecida, mas existem algumas hipóteses:

Ela pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entradas dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos clowns nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, ‘*reprise*’, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas (Bolognesi, 2003, p. 103).

Escolho tratar nossos quadros como cenas ou como *gags* para facilitar à narrativa, embora saiba que deveria classificá-las de acordo com os modelos circenses correspondentes. Durante nosso processo de montagem, também, Futrika usava mais a expressão *gag* do que outra.

“Abelha, Abelhinha” foi escolhida para análise, por se tratar de uma “cena” que possui três tipos de *clowns*: o palhaço branco, o augusto e um terceiro palhaço, “o duplo” ou “um terceiro palhaço, também augusto” de acordo com Bolognesi (2003). É Claro que podemos identificar nesse palhaço, aquele que na Europa possuía o nome de *contre-pitre*, pelo menos para os franceses Michel Serrault (1997), Pierre Robert Levy (1997) e Tristán Remy(2002), e também para o italiano Federico Fellini (1970). A tradução literal do termo seria *Contre* = contra, e *Pitre*= palhaço, “palhaço contra”, ou “contra o palhaço”

Os Fratellini foram os que introduziram um terceiro personagem, o “contra – pitre”, parecido com o augusto, mas que se aliava ao patrão. Era o vigarista

de rua, o espião, alcagute da polícia, o liberado a se mover nas duas zonas, a meio caminho da autoridade e do delito (FELLINI, 1970, p. 01).

Fellini faz uma analogia da representação do *contre-pitre* identificando-o com prováveis papéis sociais. Esse terceiro palhaço, apesar de carregar elementos augusto e branco em sua composição, não é o “tipo” que caracteriza a duplicidade focada nesta pesquisa. Nesta dissertação, trabalha-se a ideia de duplicidade relacionada com o trabalho tanto do palhaço augusto, quanto do branco. No sentido de que podem exercer funções ou características de ambos em uma mesma cena. O *contre-pitre*, (ou duplo) mencionado, já tem um significado que lhe identifica.

Durante nosso processo de montagem, Futrika considerava esse palhaço como outro augusto, só que mais esperto. Algumas vezes, Futrika lembrava que o dono do circo (geralmente, mestre de pista) podia assumir tal posição.

Tratar do foco desta pesquisa, abordando uma prática pessoal do artista/pesquisador que a escreve, parece-me necessária para identificar na prática do pesquisador como essa questão lhe aparece como palhaço, *clown* e pesquisador. Trata-se aqui, de um desenvolvimento *clownesco* teatral (uma cena desempenhada por atores com formação teatral), mas que envolvem os modelos circenses de formação. Como se trata de uma reescrita o olhar sobre essas análises será bastante individual. Nos anexos, adiciono textos produzidos por algumas palhaças envolvidas com essa montagem.

“Abelha, Abelhinha” assim como outras cenas tradicionais de palhaços circenses não tem uma autoria conhecida. Tínhamos duas fontes como guias, o livro “Palhaços” de Bolognesi - especificamente a segunda parte, onde o autor registra entradas e reprises coletadas em sua pesquisa - e um texto que copiava as falas do palhaço Futrika, um palhaço de circo, de rua e animação de festas, residente na cidade de Uberlândia. O circo Transguardá foi onde cresceu e se formou palhaço. Seu nome é Humberto Marques Ribeiro, filho e irmão de artistas circenses. Futrica ministrou uma oficina promovida pelo curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2000, e através de suas memórias foram redigidas algumas *gags* tradicionais que ele já havia apresentado.

No ano de 2007, o grupo chamou Futrika para nos ensaiar nove *gags* de acordo com suas memórias e com o texto que havia sido redigido naquela ocasião. Eram elas: “O Salto Mortal”, “O dentista”, “O Saci Pereréu”, “O Pato”, “Ai, Minha Mãe”, “A Carta”, “Abelha, abelhinha”, “O Telepata” e “A Flor Mágica”. Havíamos tentado ensaiar apenas com os textos que tínhamos à disposição, no entanto, percebemos que só o material era insuficiente, pois as dúvidas e as variadas interpretações do grupo sobre as *gags* só fizeram com que o início da montagem estancasse. A coordenadora do grupo resolveu o problema contratando Futrika.

Ele foi um diretor exigente e humilde, se propôs a nos ensinar a forma tradicional do circo, transmitindo-nos as técnicas mais usadas por palhaços.

Para o circense, aquele que não tivesse aprendido a saltar estaria restrito a realizar números que não exigissem habilidades acrobáticas. É através dele que se adquire o equilíbrio, ‘o tempo certo do corpo’, aprende-se a cair. Esses são os aspectos fundamentais para qualquer número de circo, até mesmo para os palhaços e atores dos dramas circenses (SILVA, 2007, p. 94).

Ao analisar a trajetória de Benjamin de Oliveira (11/06/1870 – 03/05/1954) e da teatralidade circense, Ermínia Silva (2007) coloca nesse trecho esse aspecto que identificamos em comum. Apoiando-se na fala de Barry Charles Silva, circense, palhaço, e pai, nos revela parte da tradição circense e do ensino de suas técnicas. Futrika, a princípio, desconhecia as nossas inabilidades físicas, tentava despertar nossas possibilidades. Ele tentou mostrar como se dava saltos e exemplificava com seu próprio corpo. No chão duro da sala sem se ferir. Acostumados com colchonetes e outros tipos de proteções, nos preocupávamos com facilidade. Aplicou-nos o instrumento rola-rola japonês, alguns malabarismos, acrobacias, mas enfim, não teve sucesso. Só Kate Costa aprendeu algumas das técnicas ensinadas, pois já havia passado por um treinamento circense em outra situação.

A princípio éramos seis, Ximbica (Rose Battistella), Soninha Melancia (Camila Delfino), Miss Xuruca (Kate Costa), Tuiki (Emiliano Freitas), Tydis (Guilherme Almeida) e Pierre (Marcelo Briotto - eu). No final do processo introduzimos os três músicos, Heloisa Mirzean, Gabriel Rimaldi e Angelo Machado. Posteriormente, Pollyana Medeiros assumiu essa função junto com Heloisa.

Quando duas atrizes saíram do espetáculo resolvemos continua-lo e assumir as cenas no lugar delas. “Abelha, Abelhinha” inicialmente, contava com a participação das duas, além de Rose. Guilherme e eu substituímos Camila e Kate. Trata-se de uma das cenas mais conhecidas, e transformadas, ou adaptadas pelos palhaços tanto nos circos quanto nos teatros.

Futrika nunca usou os nossos textos. As cenas foram transmitidas, realmente, de acordo com suas memórias. Em alguns momentos ele nos dava, inclusive, outras opções de como fazer. Por exemplo, ele passava a situação e todos os detalhes da *gag*, mas quando um de nós não conseguia executar, ou não se via fazendo alguma das situações que ele falava, ele dava outras possibilidades baseadas em situações de outros palhaços que ele tinha assistido. Em outras palavras, apesar de não nos revelar o seu critério, parecia que ele nos ensaiava de acordo com a sua prática, mas se momentos como os narrados acima aconteciam, ele dava sugestões que mudavam o desfecho ou as próprias falas das cenas por outros exemplos vistos em outros circos ou com outros palhaços. A sua metodologia consistia em, primeiramente, contar a *gag*, depois ia narrando enquanto executávamos. Eram suas falas frequentes: “Agora você entra e diz...”, “Você chora”, “Dá um tapa nele”, “Aproveita e sai correndo”, enfim. Trabalhamos dessa forma, uma espécie de jogo de improvisação direcionado. Quando algum ponto ficava confuso para nós, ele mostrava como costumava fazer. Ele se levantava e fazia a cena para gente ver. Quando isso acontecia, principalmente no início, era comum que ficássemos um pouco deslocados. Acostumados com a ideia de criação, parecia para nós (atores e atrizes teatrais) que estávamos copiando ações prontas. Com o tempo, fomos percebendo que era isso mesmo, e que ele ensinava da forma como tinha aprendido.

As técnicas, aprendidas por meio dos ensinamentos de um mestre circense, eram a preparação para o número, mas continham, também, os saberes herdados dos antepassados sobre o corpo e a arte. A transmissão oral das técnicas pressupunha um método, ela não acontecia por acaso, mesmo que não seguisse nenhuma cartilha (SILVA, 2007, p. 95).

A princípio, foi muito diferente para todos nós confrontarmos a personalidade de nossos palhaços com as ações a serem executadas nas *gags*. Certas situações exigiam que o palhaço agisse de outra maneira frente às suas reais predisposições. Uma forma que encontramos de nos encaixarmos nas

situações propostas foi a distribuição das cenas de acordo com a vontade de cada ator em executá-la. Também, tentávamos repartir os quadros igualmente, para que nenhum palhaço fizesse menos ou mais cenas que o outro. Cada envolvido, após a narrativa de Futrika sobre a história da cena, dizia se tinha interesse em participar ou não, e em que “papel”. Todas as cenas tinham no mínimo três palhaços. Sempre nos parecia claro quem era o augusto, o branco e o terceiro. Naquele momento, para todos nós, este terceiro era outro augusto, ou outro branco. Boa parte do grupo escolhia da seguinte forma, quem sentia-se propenso a ser mais branco tentava participar das cenas que tinham esse “tipo”, ou o mesmo para quem se considerava mais augusto. As minhas escolhas não se baseavam nesse critério, após a explicação de Futrika, eu escolhia pelas *gags* que achava engraçadas só por ele conta-las, trata-se de um critério pessoal e muito simples. Futrika só opinava sobre isso, quem iria fazer a cena, quando queria alguém com um porte físico que considerava adequado para ela. Ele não se importava muito com a nossa preocupação, primeiro porque nos conhecia há muito tempo, e certamente porque no circo a dinâmica devia ser outra.

“Abelha, Abelhinha” não foi uma das cenas escolhidas por mim nesse momento. Não gostava da situação da cuspida, e outras pessoas, no caso, Kate, Camila e Rose se interessaram. No entanto, quando as duas saíram, e tivemos que dividir as *gags* em que elas participavam entre nós, essa foi a cena que pedi para fazer, queria fazer o augusto desta *gag*. Então, a Rose ficou com o mesmo papel, eu fiquei com o que a Kate desempenhava e o Guilherme com o da Camila.

Em cena vemos o dono da história (o palhaço branco), o tolo aprendiz (o augusto) e o terceiro palhaço, o *contre-pitre*. Como trabalho nesta pesquisa com a ideia de transformação dos tipos, é preciso lembrar, novamente, que o duplo (*contre-pitre*) não se posiciona como emblema para essa questão, o palhaço em si é que, independente as classificações de tipos, assume essa posição. Nesta cena de dramaturgia circense identificam-se os três tipos bem definidos; no entanto, aplicando-a aqui em uma cena teatral, ou a palhaços que exercitam a variação de papéis em qualquer uma dessas modalidades, circo e teatro, essa múltipla personalidade do *clown* deve-se ao estado de consciência de sua temporalidade. Considera-se hoje, que não se pode classificar o homem em conceitos morais tão gerais como o bem e o mal, ou como alguém que está pronto ou definido por uma

personalidade que não abarca a assimilação ou as mudanças. O palhaço, como símbolo deste homem, assume a totalidade do ser, admitindo as suas variadas tipificações. Na entrevista com Puccetti, que compõe a escrita do primeiro capítulo, por exemplo, ele usa a palavra “tendência” para explicar a sua inclinação para com o tipo augusto; assim como amplia para outros que se identificam com essa sensação. Tendência, assim como a palavra transformação, sugere movimento, e no caso, uma inclinação que não se define totalmente, mas sim, em termos gerais. A inclinação não coíbe a possibilidade, em certas ocasiões, de ser também o oposto. O duplo é livre neste trânsito de tipos, mas, é uma figura que está a algum tempo identificada na história do teatro e do circo; já os dois tipos clássicos, no teatro, tornaram-se uma definição mais simbólica do que realista, perderam-se no tempo e suas classificações definem, hoje em dia, as relações e as **tendências** naturais dos palhaços.

Em “Abelha, Abelhinha” percebe-se muito bem as funções de cada palhaço na cena. Embora os *clowns* deste espetáculo tenham consciência desse hibridismo dos “tipos”, ou de suas tendências em aberto, assumiram uma posição de desempenhar em cada quadro as funções exigidas.

Faço aqui a opção metodológica de transcrever a estrutura dramatúrgica apontando no corpo do texto as falas e ações analisadas e tecendo considerações analíticas durante as mesmas. Para melhor identificação, usarei os nomes dos respectivos palhaços que fizeram esta cena.

Ximbica (entrando em cena): Agora eu vou pegar alguém.(Pierre entra em cena) Pierre! (Ele passa sem notar a presença dela, está envolvido com a plateia, ela repete) Piereeeee...

Pierre: Ximbica! Você estava aí? (Olha para a plateia) Nem vi (ela triangula também, apenas ri) Mas o que você está fazendo aqui sozinha?

Ximbica: Estou estudando. Você sabe o que é zoologia?

Pierre (balança a cabeça afirmativamente): Não... o que é?

Ximbica: “Logia” – estudo – “zoo” - dos animais. Estudo dos animais!

Pierre: Uau, como você é inteligente!

Todos nós lidávamos com o improviso em cena, tanto que podíamos mudar alguma fala, caso os quadros apresentados anteriormente suscitassem alguma citação. Por exemplo, em “A Carta” descobria-se que todos os palhaços de “Os Reprisantes” eram analfabetos. Se a cena nos desse espaço podíamos, inclusive, lembrar que Ximbica era “analfabética” por isso, como ela poderia estudar? Muitas vezes, Ximbica começava a cena dizendo “Estou estudando agora”. Alguma interação anterior poderia influenciar as falas, o roteiro a seguir. No entanto, estão sendo lançadas as falas consideradas originais da cena.

Ximbica: Sim, eu sou muito inteligente, até criei uma brincadeira.

Pierre: (Maravilhado) Mentira!

Ximbica: Sim. “Abelha, Abelhinha”, quer brincar?

Pierre: Não, obrigado (fazia menção de sair).

Muitas vezes essas falas e ações mudavam para revelar a personalidade de cada palhaço. Dependia de vários fatores, como a influência da plateia, ou até mesmo o humor do *clown* naquele dia. Quando a Ximbica demonstrava delicadeza em seu pedido, o Pierre dizia, por exemplo, “Quero!”, todo animado. Mas quando ela era bastante enfática ou efusiva demais, Pierre esnobava e fazia como acima. Eram improvisações livres, baseadas em um “roteiro” adquirido com as apresentações. Quando “Ai, minha mãe” era apresentado antes desta cena, o início dela poderia ficar todo modificado, já que neste quadro Ximbica batia em Pierre. Era um momento que os “tipos” entre os dois ficavam suspensos, a atitude, de certa forma, esnobe de Pierre o colocava próximo de uma atitude branca. Ximbica na cena “O Pato” tinha desempenhado o augusto, e sido pega na tentativa de passar Tuiki para trás. Por isso, as cenas dialogam, e o público que não conhecia o desfecho da *gag*, supostamente, não sabia quem pegaria quem.

Ximbica: Essa brincadeira foi feita pra você... você gosta de mel?

Pierre: Adoro.

Ximbica: Você gosta de comer sem trabalhar?

Pierre: Sim! (animando-se rápido, de boca aberta, quase babando).

Ximbica: Então você quer brincar?

Pierre (animadíssimo): Quero.

Ximbica: A brincadeira é assim, você vai fingir que aqui é uma colmeia. Olha, estou vendo um zangão bem ali (apontava para um homem na plateia).

Pierre (com medo): Ah...

Ximbica: Você vai ser a abelha rainha (Pierre, pouco a pouco, ia estufando o peito e fazendo uma cara de quem estava orgulhoso). Senta no seu trono, abelha rainha (apontando o banquinho). Eu serei a abelha operária.

Pierre (Compungindo e delicado): Tadinha.

Ximbica: Dai, eu vou voando lá pra trás, transformar o mel, vou bater as minhas asinhas, então você diz (com voz máscula) “Abelha, abelhinha põe mel na minha boquinha”, dai eu *tchu tchu tchu tchu tchu...* coloco mel na sua boquinha. Eu vou lá, pose de rainha!

(Pierre ficava fazendo variadas poses como modelo, até Ximbica voltar. Ela voltava com a boca cheia d’água, batia os braços como se fossem suas asinhas e Pierre, envolvido com as poses, não falava a frase ensinada, após duas tentativas, ela cuspiu a água no chão).

Ximbica: Pierre! Você tinha que dizer “Abelha, abelhinha põe mel na minha boquinha”.

Pierre: Eu esqueci, nossa. Ximbica, mas o que foi que você cuspiu ali?

Ximbica: Mel.

Pierre: Vou lá lamber (levantando-se).

Ximbica: Não. Abelha rainha não lambe, sorve (Pierre fazia biquinho e barulho de sugamento). Decore, eu vou voltar. (Pierre ficava memorizando a frase, às vezes com a ajuda da plateia. Ximbica voltava e batia os braços).

Pierre: Abelha, abelhinha põe mel na minha boquinha. (Ximbica cuspiu-lhe água no rosto, ele chorava) Eu vou contar tudo para o meu *colego*, Tuiki!

É que durante a peça, Tuiki e Pierre tentavam se ajudar nas brigas, como em “Ai, minha mãe”. Nos trechos acima, a partir do momento em que Pierre vira a abelha rainha e Ximbica assume o comando, percebe-se uma brincadeira com o masculino e o feminino em cena, a frase *mágica* ”Abelha, abelhinha põe mel na minha boquinha” é dita sempre com uma voz masculinizada, e Ximbica, que aqui é a “inventora” da brincadeira é a primeira a dizer a frase dando esse tom. Outra informação sobre a escrita da cena, é que a repetição dos nomes dos palhaços nas falas não é ocasional. Futrika nos dirigiu para isso, ele nos informou que nos circos repete-se o nome dos palhaços em cena, quase todas às vezes que se fala alguma coisa para eles, assim a plateia memorizava os nomes dos palhaços que tinham assistido, recurso circense.

Ximbica: Não fica zangado, foi uma brincadeira (Tentando consolá-lo). Olha está vindo o Tydis, pega ele. (Pierre animava-se) Disfarça. (Os dois faziam pose de estátua).

Tydis: Nossa, Pierre e Ximbica.

Os dois: Tydeeeeees.

Tydis: O que vocês estão fazendo?

Os dois: Nada... brincando.

Tydis: Brincando de quê?

(Ximbica cutucando Pierre)

Pierre: Abelha, abelhinha. Você sabe o que é zoologia?

Tydis: Sei, “Zoo” estudo, “Logia” dos animais. Estudo dos animais.

Pierre (desanimado): Ele sabe, Ximbica.

Ximbica: Não esquenta, continua.

Pierre: E você gosta de trabalhar sem comer?

Ximbica: (Ximbica bate em Pierre) É o contrário, idiota. (Toda vez que Ximbica bate em Pierre ele automaticamente revida em Tydis quando volta a falar).

Pierre: Comer sem trabalhar.

Tydis: Adoro.

Pierre: Essa brincadeira foi feita pra você (alisando a grande barriga de Tydis). Você vai fingir que aqui é uma comédia.

Ximbica (Batendo em Pierre): Colmeia!

Pierre (Batendo em Tydis): Colmeia. E aqui é o seu tronco.

Ximbica (batendo): Trono!

Pierre (gemendo e batendo em Tydis): Trono! Senta no seu trono. Você vai ser abelha rainha.

Tydis: Rei!

Pierre: Eu serei a abelha operada.

Ximbica (batendo): Operária.

Pierre (batendo em Tydis): Operária. Daí eu vou ali atrás transformar o mel, dai eu bato o meu rabinho.

Ximbica: Que rabo, abelha não tem rabo, tem asas.

Pierre (para Ximbica): Tiraram o rabo da abelha e não me falaram nada.

Ximbica: Eu vou tirar é outra coisa.

Pierre (Tampando o sexo com as mãos e voltando-se para Tydis): Bater as minhas asinhas. Então você diz “Abelha, abelhinha põe mel na minha boquinha”, daí eu encho a minha boca d’agua cus... (Ximbica puxa Pierre).

Ximbica: Essa parte você pula. (Pierre pulava, e Ximbica fazia cara ameaçadora)

Pierre: Essa parte eu pulo. Pose de rainha!

Tydis: Rei! (Pierre saí).

Tydis: E você Ximbica, faz o que na história?

Ximbica: Figuração, Tydis. (Pierre voltava com as bochechas inchadas, simulando voo, bate as asinhas, Tydis não responde, bate novamente até que engole a água).

Pierre (Para Ximbica): Ximbica ele não diz.

Ximbica: Ele é meio tonto, repete pra ele.

(Quando Pierre volta a olhar Tydis, percebia que ele estava com a boca d'água)

Pierre: Você tem q... (momento em que ele percebe a boca cheia) Ximbica ele ench... (ela também aproveitou para encher a boca d'água, Pierre verificava se a boca dos dois estava cheia d'água, tocando a bochecha de cada um que soltava um fio d'água).

Pierre (Imitando a bochecha cheia dos dois e para plateia): Eu vou é pegar os dois. Eu vou lá (Sai).

(Quando Pierre volta e bate as asinhas, eles nada respondem, ele tenta duas vezes, engole a água).

Pierre: Gente, vocês tem que dizer “Abelha, abelhinha dá mel na minha boquinha” se não... (Eles cospem água em Pierre).

Pierre (chorando): Eu vou contar tudo pro meu amiguinho, Tuiki! (Sai)

Os dois: Vamos pegar o Tuiki! (E saem de cena).

As ações e reações narradas pelas rubricas acima, não correspondem a todas as possibilidades da cena. Como faz parte do trabalho do palhaço lidar com o que acontece a sua volta, ou seja com o momento, há muitas variantes. Para fixar uma estrutura de cena, o roteiro de ações lançadas é o mais condizente com o que geralmente acontecia. Nesta cena do espetáculo, os “tipos” ficam bastante

evidentes. Ximbica convence Pierre a participar de uma brincadeira que acabou de inventar, primeiro através da possibilidade de comer (mel), mas principalmente pela ideia de transformá-lo em rainha. O lado mais branco de Pierre está relacionado com a vontade de ser elegante e importante. Ximbica sabe disso. Ela é uma “branca”, aqui mudando o gênero do termo, que sabe lidar com o desejo dos outros, ela o seduz com a ideia de ser branco, mas o converte em augusto da cena. Tydis alia-se ao jogo do mais “forte”, e está “contra o palhaço” ingênuo dentro de si, ou seja, ele não será pego. A seguir uma tabela com os “tipos” desempenhados pelo palhaços de “Os Reprisantes”:

<i>Gags e tipos desempenhados pelos palhaços em “Os Reprisantes”</i>			
<i>GAGS</i>	<i>AUGUSTO</i>	<i>BRANCO</i>	<i>DUPLO ou OUTRAS FUNÇÕES</i>
O Salto Mortal	<i>Pierre</i>	<i>Ximbica, Tuiki e Tydis</i>	_____
O Dentista	<i>Tydis e Ximbica</i>	<i>Tuiki</i>	<i>Pierre</i>
O Pato	<i>Ximbica</i>	<i>Tydis e Tuiki</i>	_____
Saci Pereréu	<i>Tydis, Ximbica e Tuiki.</i>	<i>Pierre</i>	_____
A Carta	<i>Pierre, Tuiki e Tydis</i>	<i>A carta</i>	<i>Ximbica (contrapitre), Todos possuem momentos de duplicitade de perfil nesta gag, no entanto a divisão colocada nos campos anteriores corresponde ao perfil geral desempenhado na cena.</i>
Abelha, Abelhinha	<i>Pierre</i>	<i>Ximbica</i>	<i>Tydis</i>
Ai, Minha Mãe	<i>Tuiki</i>	<i>Ximbica</i>	<i>Pierre</i>
O Telepata	<i>Pierre e Tydis</i>	<i>Ximbica e Tuiki</i>	<i>Tydis e Tuiki aparecem apresentando o número como mestres de pista.</i>

A Flor	<i>Tuiki, Pierre e Ximbica.</i>	<i>A flor.</i>	<i>Tydis.</i>
--------	-------------------------------------	----------------	---------------

Tabela 3 – Gags e tipos desempenhados pelos palhaços em “Os Reprisantes”.

Na tabela acima se percebe o trânsito de “tipos” entre os palhaços pela divisão das *gags*. Isto reflete o universo circense em que um palhaço pode, em uma *gag* ou entrada, exercer somente papel de augusto; um atrapalhado que atinge o riso através de suas histriônicas extravagâncias misturadas com sensibilidade e sinceridade poética. Geralmente, ele vai levar a pior, será pego pelo jogo do branco. Ao mesmo tempo, o mesmo palhaço pode voltar em outra *gag*, durante a mesma sessão do circo, assumindo o papel do branco, desempenhando uma autoridade que caiba em seu perfil. Em “Os Reprisantes” os tipos branco, augusto e o *contre-pitre* de todos os palhaços são apresentados à plateia. Seria necessário classificá-los em um ou outro tipo definitivamente? No circo existe uma verdade muita sincera em relação ao trabalho de palhaço, ele tem que atingir o riso. Entendo que ao tratar de palhaços principais ou secundários nesta peça, não estou definindo o tipo ou “papel” do palhaço, mas sim, aquele artista que incorpora qualidades cômicas tão singulares que se torna uma das principais atrações do mesmo, então sim, assumindo o papel principal do espetáculo. E todos os palhaços deste espetáculo eram principais, não importando qual tipo desempenhavam nas cenas. No sentido que em qualquer um dos quadros, a comicidade era domínio de todos. Em outras palavras, não se atribuía ao trabalho daquele que desempenhava o tipo augusto a responsabilidade pelo riso. E há a questão de comando nas cenas, que sempre é muito relativa, e as possibilidades que envolvem o momento da prática do palhaço é extremamente variada. Pegando um exemplo televisivo, que tipo seria o Didi Mocó? Personagem de Renato Aragão, que ficou célebre no programa *Os Trapalhões*, da Rede Globo de Televisão, apresentado aos domingos, entre 1977 a meados dos anos 90. Comumente, Dedé Santana era colocado como seu branco, ou escada pra cena, mas era Didi quem, geralmente, finalizava as esquetes triunfando pela esperteza no final. Ele tem características augustas muito fortes em seu perfil, suas roupas, algumas atitudes, a forma de falar trocando o sentido das palavras. Representando, inclusive, uma figura characteristicamente popular; mas ele é sempre o mais esperto em cena, o que dá a volta no jogo do seu suposto branco. Apesar de se tratar de um programa de televisão, é um palhaço inspirado nos moldes circenses que assistimos. Ele, desde a época dos “Trapalhões”, estava no posto de palhaço principal, o que fazia com quê permanecesse nesta posição não era o tipo que

desempenhava, já que seria difícil classificá-lo, mas a estrutura do próprio programa.

A cena circense define os tipos que aparecerão na jogos de relações, mas o palhaço coloca a sua cor, o seu tipo, enfim o seu perfil. Como se estabelece a personalidade do palhaço? Lembrando as discussões simbólicas lançadas no primeiro capítulo, em que se relacionou homem e palhaço através de um possível entendimento sobre ritual, a ideia de sagrado e profano foram estudadas. Relacionando personalidade com o que se apresenta através do corpo, e alma como definição para perfil, aproximaria-se com a definição de Durkheim sobre os elementos alma e personalidade:

A ideia de alma foi durante muito tempo e em parte ainda continua sendo a forma popular da ideia de personalidade. A gênese da primeira dessas ideias deve, pois, ajudar-nos a compreender como a segunda se constitui. Ressalta, do que precede, que a noção de pessoa é o produto de duas espécies de fatores. Um é essencialmente impersonal: trata-se do princípio espiritual que serve de alma à coletividade. É ele, com efeito, que constitui a própria substância das almas individuais. Ora, ele não é apanágio de ninguém em particular: faz parte do patrimônio coletivo; nele e por ele comungam todas as consciências. Mas, por outro lado, para que haja personalidades distintas, é necessário que intervenha outro fator que fragmente esse princípio e que o diferencie; em outras palavras, é necessário um fator de individualização. É o corpo que desempenha esse papel. Como os corpos são distintos uns dos outros, como ocupam pontos diferentes do tempo e do espaço, cada um deles constitui um meio especial onde as representações coletivas vêm retratar e se colorir diferentemente. Resulta daí que, se todas as consciências engajadas nesses corpos estão voltadas para o mesmo mundo, isto é, o mundo de ideias e de sentimentos que constituem a unidade moral do grupo, nem todas o veem pelo mesmo ângulo; cada uma o exprime a sua maneira (DURKHEIM, 1989, p. 331).

O sagrado e o profano identificados com a ideia de corpo e alma se unem, diferenciando cada personalidade, cada homem. O palhaço, a meu ver constitui-se numa representação simbólica deste homem, não se trata de uma outra consciência, como se o homem, ator por trás da máscara, deixasse seu corpo para outra alma o habitar, a alma do palhaço; mas seria como se o corpo do ator/palhaço e o corpo/personalidade do palhaço se fundissem. Não se deve entender essa fusão no sentido ritualístico, provocada por uma espécie de transe, mas sim pela união entre técnica, “estado de interpretação”, consciência corporal, poeticidade, lucidez e jogo de relações. A máscara do palhaço revela o homem (espécie) que a coloca, e a identidade que esse homem aciona para estar em cena.

Quando todos os quadros de “Os Reprisantes” estavam prontos, no sentido de dirigidos por Futrika, encaminhados com seu olhar de palhaço de circo, ficamos algum tempo organizando todas as informações e conhecimentos e transformando essa direção em uma estrutura teatral. Nesse aspecto, estávamos digerindo o material produzido, adaptando-o ao nosso corpo, ao nosso olhar de palhaço de teatro, reconhecendo os nossos *clowns* naqueles lugares. Foi um processo rápido, embora extremamente rico e em alguns momentos conflituoso. Cortamos ou alongamos cenas, inserimos falas, modificamos atitudes, olhamos para o produto artístico produzido como se ele fosse realmente nosso, como se tivesse nascido apenas das nossas experiências, ao mesmo tempo, lutando para não descharacterizar o que tinha sido ensinado. Com algumas dúvidas em relação a preservar, ou não, certos elementos da tradição que nos foi transmitida. De certa forma, acabamos passando por um processo que deve ter sido muito semelhante com o dos circos quando os artistas pegavam uma *gag* ou entrada nova para ensaiar. “Devido ao total intercâmbio e circulação dos grupos, foi possível conhecer a movimentação daqueles artistas e o que realizavam [...]” (SILVA, 2007, p. 54). Ou, até mesmo, quando da abertura da Escola Nacional de Circo em 1982, por Luís Olimecha, na expectativa de preservar elementos da tradição oral

A criação de escolas de circo implicou a sistematização de técnicas prevalentemente repassadas em âmbito informal e familiar, e imediatamente voltadas para a exibição espetacular. Por sua vez, a necessidade de formulação de uma metodologia acarretou a possibilidade de registros formais de técnicas que eram dominantemente passadas pela oralidade. A elas se tinha acesso pela observação de sua exposição em cena ou pela aproximação de um professor/mestre (MERIZ, 1999, p. 153 -154).

As perguntas que surgiam enquanto éramos dirigidos por Futrika eram: “Qual de nós fará tal *gag*?” Ou “*gaga*”, como algumas vezes dizia o mestre. “Como farei isso?” “Em que momento entra essa?” “Pode ser uma mulher no lugar de um homem?” “Posso chorar em tal momento?” “Podemos inserir todos os palhaços nessa hora?”

Quando ficamos sozinhos, já não éramos mais os mesmos. Colocar o nosso corpo nas cenas significou também voltar a nos conhecer como palhaços.

2.2 – “A.la.pi.pe.tuá!!”



Foto 5: A.la.pi.pe.tuá!! Seres de Luz Teatro. Jasmin (Lily Curcio) e Tanguito (Abel Saavedra). Fotógrafo e ano desconhecidos.

Em Campinas, São Paulo, existe o grupo Seres de Luz Teatro. Até o ano de 2011 era formado por dois integrantes Lily Curcio e Abel Saavedra (os *clowns* Jasmin e Tanguito). Presentes na elaboração de vários editais do *Anjos do Picadeiro*, maior encontro de palhaços no Brasil². Teve como um de seus principais mestres Nani Colombaioni (1921-1999), integrante de uma família italiana que está envolvido há quatro gerações com a prática do cômico. Os “Seres de Luz” estudaram com outros grandes mestres como Philippe Gaulier e Philippe Genty, além de terem sido iniciados nessa linguagem pelo Grupo Lume. Eles já apresentaram seus trabalhos em festivais pelo Brasil e também na Noruega, República Tcheca, Itália, México, Colômbia, Peru, Taiwan e Equador.

² O *Anjos do Picadeiro 1*, realizado no Teatro Carlos Gomes em dezembro de 1996, foi um evento emocionante e marcante. No geral foi simples. Algumas oficinas dadas pelo Carlos Roberto Simioni e pelo Ricardo Puccetti do Lume; palestras que viraram deliciosas conversas reunindo Betti Rabetti, Antônio Nóbrega, Hugo Passolo, Alexandre Roit, Raul Barreto e Luiz Carlos Vasconcelos; [...]” (CASTRO, 2005, p. 214). Pela iniciativa do Teatro de Anônimo e apoiadores, esse encontro está na sua 10^a edição.

Atualmente, em período de reformulações, o grupo foi dirigido por Leris Colombaioni na peça *Spaghetti* (entre 2009 a 2010)³, cena que era interpretada pelo próprio Nani. Os Seres de Luz tem uma produção contínua, seja no âmbito da cena, com produções de espetáculos de *clown*, ou, pelo oferecimento de cursos, oficinas e *workshops* dessa linguagem.

É comum ouvir que Abel Saavedra, o palhaço Tanguito, seja um *clown* branco, e que isso fica perceptível na cena com sua até então parceira, sugestivamente augusta, Jasmin, a atriz Lily Curcio. Primeiramente, no início desta pesquisa, foi esse motivo pelo qual o grupo foi selecionado para estudo. No entanto, pelas descobertas durante o processo de pesquisa, em que foi reformulado o recorte da mesma, o grupo passou a ser observado levando-se em consideração outros critérios. A verificação parece ficar redundante em relação ao estudo feito acima sobre “Abelha, Abelhinha”, porém, sem a intenção de comparar os trabalhos entre si, a diferença do estudo está em dois aspectos, “A.la.pi.pe.tuá!!” é uma peça que foi elaborada através de concepção do grupo, apesar de ter alguns elementos adaptados de cenas *clownescas* tradicionais. E o recorte aqui não será feito através de uma cena inteira, mas de uma situação colocada, observando especificamente o palhaço branco e o jogo de transformação.

A sinopse do espetáculo pelas palavras do próprio grupo (texto copiado do programa de atividades em comemoração aos 15 anos do grupo, 2009):

A chegada dos artistas mambembes e toda a sua parafernália. É tanta bagagem que parece que a trupe é enorme. Mas são só eles: Tanguito e Jasmin. Ela o admira e ele tem um narcisismo formidável. Juntos, pretendem nos fazer acreditar que a magia é difícil e que a força hercúlea pode romper correntes. Com um ar nostálgico dos filmes de Fellini, Seres de Luz Teatro recria cenas clássicas do repertório *clownesco* (Programa impresso SERES DE LUZ TEATRO – 15 ANOS, 2009).

A peça começa com uma música e a “chegada” dos *clowns* (principalmente Tanguito), que suscitam a participação do público. É uma entrada alegre, em que

³ Ficha técnica (atual): *Direção: Leris Colombaioni, Garçom: Lily Curcio, Cliente : Ivens Cacilhas, Cenografia e adereços : Abel Saavedra, Desenho de luz: Abel Saavedra, Figurino: Lily Curcio, Produção: Seres de Luz Teatro.*

ele está maravilhado com uma música que ele considera sua; ele dança e se posiciona a frente da cena conversando com o público. Jasmim carrega sozinha todo o material cênico, guardado em dois baús com rodinhas, representando a “caravana” da trupe. Enquanto ele é efusivo e espalhafatoso, ela é calma e delicada; os contrastes revelam o branco e o augusto em cena. Ele é o chefe, o grande artista, o dono da trupe, ela é a assistente solícita e fã. A relação de jogo na cena entre os dois esta dada, patrão e empregado, inclusive, o figurino de Tanguito remete a roupa do *Monsieur Loyal*⁴, embora não tenha a pretensão de parecer cara, o pano do calção é maleável como o de uma saia, e sua camisa, em modelo de casaco, não cobre totalmente a barriga. Seria um *Monsieur* mais ridículo do que alinhado, além disso, ele não usa o nariz vermelho.

Jasmim veste uma roupa que não revela a sua feminilidade, aliás, é muito semelhante às roupas masculinas de palhaços. Existe um laço que prende seu cabelo que fica escondido sobre seu grande chapéu com a parte superior em formato de cone. Ela usa uma lapela parecida com a que o palhaço Carequinha⁵ usava, daquelas que se erguem dependendo da movimentação.

Na peça “A.la.pi.pe.tuá!!” Tanguito é desmascarado em seus números pela sua parceira Jasmim, que revela o segredo de seus truques. Recorrente situação vista nas relações entre augusto e branco, em que o augusto ridiculariza (no sentido cômico) as habilidades do branco. Geralmente, o público é levado ao riso pela ingenuidade do augusto e pelo patético lugar em que o branco é colocado; a sintonia entre os dois “tipos” estabelece a comicidade. Em vários momentos percebemos que a construção dessa relação em “A.la.pi.pe.tuá!!” nos aponta o lugar que cada um ocupa dentro dessa perspectiva de dupla cômica. Quando Tanguito faz um número de mágica em que muda a cor de um coelho de pelúcia, Jasmim, após a mágica, verifica que na verdade o coelho tem cores diferentes em cada lado, por isso, ela entende que ele apenas virou o coelho embaixo do pano vermelho. Ela, apesar de se divertir bastante com essa descoberta, não ri de

⁴ O *Monsieur Loyal* é o dono do circo, em oficinas de *clown*, ele é representado pelo mestre que coordena o grupo. Ele tem papel fundamental na iniciação *clownesca*, para o Lume “O sucesso da empreitada dependerá sobretudo do ator e da relação que ele estabelece com o *Monsieur Loyal*, o dono do circo” (BURNIER, 2009, p. 210).

⁵ George Savalla Gomes, criador do primeiro programa infantil brasileiro “O circo do Carequinha”. Artista da tradicional família Savalla, foi iniciado como palhaço quando criança. Foi padrinho da Escola Nacional de Circo, autor da música O Bom Menino. Sucesso no circo e na televisão brasileira.

Tanguito de uma forma debochada, está maravilhada com os truques que ele pode fazer, ela compartilha com a plateia sua doce admiração. Os números de Tanguito, apesar de muito bem executados, são simples. O que torna a atração interessante e maior do que de fato é, é a valorização da habilidade para que os números pareçam incríveis. Ele está sempre entusiasmado com as coisas que consegue fazer, e ela aplaude e se contagia com as capacidades dele. Ele faz mágica, é músico e maestro, por fim, ele têm uma força hercúlea que a encanta.

Quando Tanguito sai de cena para colocar a roupa do último número, pede a Jasmim que faça alguma coisa para entreter a plateia. Ela a princípio e muito brevemente, parece ficar tímida, mas resolve cantar uma música. Nas duas gravações da peça que disponho para análise a plateia está agitada. Ela canta em um tom calmo, por isso precisa do foco em si. Ela acalma a plateia cantando duas músicas infantis. É a sua forma de falar e se posicionar que deixa as músicas e esse momento infantil, conclusões minhas; sua palhaça é muito ingênuas e por isso, transmite a sensação de que ali está uma criança. Delicada, ela pede silêncio para cantar.

Não é possível afirmar com total certeza, que nesse momento estamos diante do lado branco de Jasmim, pois ela brinca com a noção de comando e não se sabe quem vai organizar o seu momento solo, será ela ou a plateia? No caso, Tanguito está se arrumando e ela tem que se resolver com as questões branco e augusto sozinha em cena.



Foto 6: Tanguito em seu número final, data e fotógrafo desconhecido.

A risada de Jasmim é dos elementos mais ingênuos de seu *clown*, tanto que toda vez que ela aciona essa ferramenta, o público responde com risos. Apesar de esperar, tentar direcionar a agitação da plateia para o seu numero, pedir silêncio, não se define o que instaurou o foco. Se há uma transição de augusta para branca em Jasmim, isso é feito de forma tão sutil que escapa de um classificação.

Quando Tanguito volta, está vestindo uma capa vermelha que lhe cobre todo o corpo. Essa capa de forro azul, luxuosa e brilhante esconde a transformação que será compartilhada. Durante toda a peça ele demonstrou elementos, como domínio e comando, que o colocou indiscutivelmente na posição de branco. Porém, as trapalhadas de sua *partner* e os sucessivos desnudamentos de seus truques o direcionaram para um estado transformado de “tipo”. Antes de desnudar-se, eles advertem a plateia para tomar cuidado com as emoções a seguir, Tanguito pede, inclusive, “*Segurem a mulherada, reforcem a segurança*”. Jasmim grita: *Segurança!*

Quando ele revela o seu corpo, percebe-se um palhaço travestido. Ele usa uma tanga tão cavada que aumenta a sua proporção em cena. Ele fica enorme e magro. Sua figura está tão exposta, inclusive com o top que lhe cobre somente a região do tórax e parte dos ombros, que o ridículo movimenta a plateia. Ele, sem deixar de acreditar em sua exuberância, saboreia esse momento. Faz posições que remetem aos artistas circenses que fazem números de demonstração de força física, como os dobradores de ferro e os levantadores de peso. Ele é tão seguro que passa a impressão de estar orgulhoso de suas aptidões e de seu porte físico. Está todo aberto para o seu público e para aquele momento; apesar de expostamente ridículo aos olhos do público, isso é revertido, já que ele demonstra estar se sentindo exuberante com o seu desnudamento. A sua força branca não se perde, pelo contrário, parece mais pulsante.

Como é um palhaço que demonstra sua força em cena, as posições são as mais ridículas possíveis. Ele está tão exposto que sua tanga pode cair a qualquer momento; pelo menos, essa é a impressão que é transmitida. A plateia fica animada e se manifesta sem pudor.

Ele prepara-se para demonstrar sua força, chama alguém da plateia para fiscalizar que não há truques nos instrumentos, que são a corrente e o cadeado. Ele prende o cadeado e a corrente na altura do peito. Ele tenta arrebenta-los duas vezes, faz bastante força, mas nada acontece. Ele solta os cabelos, arranca os pelos das axilas e do peito, descabelasse; parece um animal feroz, Jasmim observa-o espantada. A palavra mágica é dita outra vez, e enfim, a corrente é arrebatada. Grande festa, Jasmim está maravilhada, ele dança para a plateia. A peça termina com um grande ritual de felicidade, música e agradecimentos.

No último número Tanguito mostra todo o seu ridículo, é uma exposição que não modificou o seu palhaço do início da peça até então, mas o revela por inteiro. A seguir, algumas características que reforçam a ideia de que durante a peça os “tipos” estão definidos:

Ações e reações		Tipos	
Tanguito	Jasmim	Tanguito	Jasmim
Apresenta-se como o artista principal	Posiciona-se como ajudante	Branco	Augusto
Demonstra habilidade lógica nos números	Desconstrói a lógica, revelando os truques	Branco	Augusto
Coordena as atrações	Prepara ou atrapalha a execução das atrações	Branco	Augusto
Ele manda em sua parceira	Ela aceita esse comando, mas reverte as situações revelando os segredos das habilidades do parceiro	Branco	Augusto
Ele executa os números com perfeição	Ela parece não saber fazer nada corretamente	Branco	Augusto

Tabela 4 – Divisão dos tipos em “A.la.pi.pe.tuá!!” através de algumas ações e reações.

O jogo de relações em “A.la.pi.pe.tuá!!” parece definido até o último número, é fácil perceber os dois “tipos” em cena. Ele, o chefe, conta com uma ajudante fiel e dedicada, apesar dela jogar com a reversão do ridículo em algumas situações; ao revelar os segredos de suas habilidades, ela exerce a generosidade de fazer escada para ele. Quando ele vai arrebentar a corrente, a introdução da cena e

o desfecho são momentos que despem Tanguito de uma natureza branca. Ele trabalha com ideias opostas, apesar de ser um homem grande, é magro e sem músculos. Apesar disso ele acredita que tem a tal força hercúlea e vence a descrença da plateia, que está entregue ao riso. A plateia que presenciou as revelações de seus números não acredita que ele será capaz de tal façanha; isso é valorizado por Tanguito, que faz duas tentativas que falham. Ele parece desesperado pela força da corrente, mas cumpre no final o prometido. A situação brinca com a ideia de exposição através do fracasso e da vitória. Tanguito envolvido com sua proposta parece estar se sentindo sozinho em cena, pois a participação de Jasmim acontece potencialmente quando ela o ajuda, inclusive no pedido para que a plateia fale a palavra mágica; ele mesmo não estabelece contato visual com ela, tanto que ao se despedir, volta a dizer a mesma frase que introduz o espetáculo, agradecendo a participação de todos, e “a sua grande companheira que carrega as suas roupas, a mala”. Essa mala é o objeto que Jasmim carrega.

Nessa mesma entrega final, as características de Tanguito oscilam entre um tipo e outro, num *frenesi* que culmina com a festa do desfecho da peça. Alguns elementos que corroboram com essa ideia são: 1) Ele aparece travestido sem pudor; 2) Ele faz caretas e trejeitos sem se preocupar com a sua aparência; 3) Apesar de saber o que vai fazer e acreditar nisso, ele falha algumas vezes; 4) Ele desmancha a sua figura poderosa descabelando-se e arrancando pelos; 5) Existe um outro branco na relação de cena, a corrente e o cadeado, ou seja, os elementos cênicos.

Quando Tanguito rompe a corrente volta a ser somente branco. Jasmim, em sua consternação pueril demonstra também algumas variações em seu “tipo”, chega a repreender as mulheres da plateia gritando: - *Acalmem-se!* Demonstrando um lado repressor até então pouco revelado.

O lado branco observado nesta cena apresenta alguns elementos colocados na Tabela I do primeiro capítulo, como: a autoridade absoluta, brilho, lucidez moral, as representações de o que se deve fazer, vaidade e repressão. Tanguito, na maior parte do tempo possui todas as características acima, levando-se em consideração que esses elementos fazem parte de seu perfil de acordo com a sua “personalidade”. Apesar de parecer que esses elementos têm aspectos apenas

negativos, a forma como eles são trabalhados ou evidenciados, carrega a ingenuidade pertinente ao trabalho do *clown*. Jasmim apresenta um desses elementos que é a repressão. Da mesma forma que seu parceiro, esse elemento não entra em conflito com sua ingenuidade e “personalidade”, na verdade, vê-se o seu modo de repreender.

Quando Tanguito briga com a força da corrente, ou demonstra uma tolice inesperada, como nas poses de força, um lado mais augusto lhe escapa. No entanto, suas características não se alteram a ponto de transformá-lo em outra coisa se não nele mesmo revelado. O branco e o augusto estão presentes em cada um.

A duplicidade enxergada nos dois (em que branco e augusto se misturam nos respectivos perfis) acontece de uma forma sutil, mas muito clara. Não existe um duelo interno em querer permanecer na “tendência” natural de cada um, como se ter sido branco naquele momento, ou augusto, fosse uma “escorregada” nas características particulares de cada *clown*. Mas, aparecem como parte integrante de suas personalidades. A questão da “tendência” para um dos lados, está sempre em evidência, no entanto, o trânsito entre os “tipos” toma parte da própria essência de cada palhaço.

2.3 – ENTREVISTA COM LILY CURCIO

10h40, 02 de dezembro – Sede do Grupo Seres de Luz Teatro. Um dia após o lançamento do Livro “25 anos Lume Teatro”. Lily estava um pouco gripada, mesmo recebendo alguns amigos em casa, abriu suas portas com carinho para mim. Sua casa também é a sede do grupo.

Eu: Lily, eu queria que você falasse sobre a sua palhaça, o nascimento dela, o início.

Lily: Ok. Bom, primeiramente dentro da minha formação... pra falar a verdade quando eu tive o primeiro contato com artistas que tem haver com o circo, com o palhaço, foi com o Teatro de Anônimo do Rio. Eles chegaram na cidade onde a gente morava, que era Búzios. Como toda cidade turística, naquele momento, não tinha nada culturalmente. Não existia nenhum movimento. Então para nós, para mim, foi muito importante porque nós dissemos “vamos fazer esse curso, quem está dando é o Teatro de Anônimo”. Eles fizerem, nesse momento, um pequeno workshop de uma semana, estavam dando perna-de-pau e malabares. A gente ficou super entusiasmado. Em dado momento, um deles, o Marcio Libar, começou a falar que estava muito entusiasmado com um tema e queria experimentar com a gente, uns exercícios que tinham haver com o *clown*. Essa palavra *clown*, para mim, foi a primeira vez que escutei, realmente (risos). É claro que ele falou *clown* - o palhaço. Então essa coisa fez ressoar em mim... ficou algo. Fizemos alguns exercícios, daí eu fiquei muito mexida, muito encantada. Nesse momento, quando terminou o *workshop*, Marcio falou que estava indo fazer um retiro de *clown* com o Lume. Sem pensar eu falei: __Bom, eu quero, eu quero ir também, quero saber do que se trata. Ele falava do Lume como uma “coisa!” Havia pouco tempo que estávamos morando no Brasil, falava Lume como podia ter falado qualquer coisa, não conhecíamos o movimento cultural. “Eu quero, o que tem que fazer?” “Você tem que mandar uma carta de intenção, não agora que já tá fechada as inscrições, mas para o próximo”. Bom, daí eu fiz uma carta de intenção, mandei pelo correio e fomos selecionados, tanto Abel quanto eu. Fiquei muito louca com a notícia. Aí começou uma etapa em minha vida que eu posso falar que foi antes e após o retiro de *clown*. Isto de chegar para fazer um curso, um retiro, um *workshop* em estado virginal, como eu falo, acho super importante. Por que primeiramente estava literalmente virgem neste terreno. Nesse aspecto que era o *clown*, o palhaço, que era isso? Eu me entreguei, me coloquei nas mãos de dois mestres, de dois *Mounsiers*, que eram o Simi e o Rick, o Rick Puccetti e o Carlos Simioni. Com ansiedade, com temor, com medo, mas com uma total confiança, que acho que é fundamental quando você faz um curso de *clown*. Você coloca a sua vida nas mãos desse *Mounsier*. Por isso que tem que ter o total respeito quando se dá um curso de *clown*. Nesse retiro nasceu Jasmim, minha palhaça. Como eu falei não sabia do que se tratava. Mas, durante esses dias, três dias, de trabalho intenso, você começa a descobrir várias facetas que você tem. Facetas

ignoradas, de vulnerabilidade, facetas de perversidade, de aspecto angelical e de agressividade, você tem que se confrontar com todas essas. Aí conheci essa Lily muito interna, e aparece essa figura que é Jasmim. Hoje em dia penso que Jasmim é uma coisa muito especial, tem uma força muito grande pra mim. E a partir daí, Jasmim começou a andar, primeiro engatinhar e depois a andar com mais firmeza e... esse parto muito doloroso, como todo parto, o resultado foi muito maravilhoso, foi um presente do infinito, do universo. E Jasmim se converte a partir desse momento em uma força, como se fosse um estado alterado de consciência, como uma “droga” interna que você vai querer mais... eu quero mais. Eu quero aprender mais, eu quero estar mais no palco como Jasmim. Então, a partir daí, Jasmim, Lily, começa a buscar outras fontes, outros mestres, para nutrir, para saber. Eu já sabia que Jasmim estava, mas a gente tinha que aprender o ofício de ser palhaço. A força, a energia estava, mas eu tinha que aprender, não era de circo, não era de família circense. Esse foi o nascimento de Jasmim. (risos) Muito marcante.

Eu: O nome veio como?

Lily: No momento do retiro, os *Mounsiers*... fizemos uma roda, e no momento cada um dos palhaços, das pessoas participantes entram no centro da roda e ficam se mostrando. Então as pessoas começam a falar nomes (estralou os dedos, como que dando um pulso), coisas nada haver, coisas que tem haver com seu corpo, ou coisas que sugerem “teu”. Tua figura, teu estado. Então, os *Mounsiers* são os que mais dão nomes. Em um momento, agora não lembro (quem), falaram Jasmim. E, para mim a flor jasmim é uma coisa que adoro, o cheiro me transporta a outros lugares. Eu comecei a chorar com esse nome, porque pensei “puxa, é isso”. Não falei nada, e os *Mounsiers* falaram esse é o seu nome, Jasmim (risos).

Eu: É sempre tão emocionante.

Lily: Uma coisa com Jasmim, se posso agregar, quando fomos pra Itália trabalhar com Nani Colombaioni, o primeiro dia, mostrando o trabalho, não sabíamos... a gente queria que ele dirigisse o espetáculo, mas, mostrando o trabalho, coloquei Jasmim. Coloquei e Nani “se tapa a cara”, desce o rosto, assim, muito... puxa vida. Agora ele vai me matar, ele não gostou nada, e eu seguia trabalhando, e ele não, olhando assim (fez gesto de tapar o rosto com as mãos). Puxa, eu tô aqui em

Roma, ele vai me mandar embora. Só que terminou o trabalho, ele foi embaixo na sala da casa dele. A gente desceu pra almoçar, e a esposa falou: __ Ah Lily, o Nani me falou que tem outra Julieta Mancine em casa. A Julieta Mancini, se você não sabe, é a atriz que protagonizou “A Estrada” de Fellini (1954). Muitas pessoas falam que eu sou muito parecida com ela. Nesse filme ela faz um *clown*, uma augusta, contracenando com Antony Queen, que é o branco. Nesse filme o nome dela, de Julieta Mancini, é giasemí (*γιασεμί*). Você sabe o que significa giasemí, é Jasmim em grego. Imagina o que eu senti quando ouvi isso. O que significa isso, jasmim a flor. Então muitas coisas que a vida foi me mostrando... então, eu não conhecia realmente a Julieta Mancine, a minha ignorância era muito grande enquanto... todo mundo me falava “nossa, você é muito parecida com Julieta Mancini”, e eu: __ Quem? Até que eu assisti esse filme, adorei. Não sei se você assistiu esse filme, tem que assistir. Eu adorei.

Eu: “A estrada”.

Lily: “A estrada” de Fellini, que ganhou um *Oscar* nesse momento.

Eu: Quem ela é hoje (Jasmim)?

Lily: A Jasmim... é um ser... eu não vou ser humilde porque (risos)... Jasmim trabalha com a verdade. Ela é uma coisa muito especial pra mim (emocionando-se, breve pausa). Ela pode tudo, quando está no palco, quando coloca o nariz, ela pode tudo. Ela tem a capacidade de transformar, de tocar o coração das pessoas. Não sei como (chorando), tem uma coisa que é muito... pra mim me toca muito... desculpe (engasgada). Quando termino de fazer alguma coisa com Jasmim, as crianças vem pra mim. E as crianças me olham como se fosse uma igual. Elas veem uma mulher que é mais alta que elas, estou falando de criança de dois, de três, até de oito anos. Eles me falam: __ Jasmim se cuida, quantos anos você tem? Muitas vezes Jasmim faz assim porque é coisa que nasce dela (fez cinco com as mãos). Elas olham pra mim, “se cuida Jasmim”. Eles estão falando de igual pra igual, não estão falando com um adulto que colocou o nariz... estão falando com uma pessoa, com um ser... então, isso pra mim é fundamental. E aí, é a coisa que estou trabalhando com a verdade, que tem alguma coisa... Jasmim que... tem haver com alma, com alguma coisa angelical, não sei. Pra mim não interessa muito me perguntar isso (risos). Quando estou no palco, quando coloco o nariz

aparece Jasmim. Aparece essa voz de Jasmim, e as pessoas me perguntam “como você trabalhou essa voz?” Nunca trabalhei essa voz, ela apareceu. Nunca falei “Ah vou fazer essa voz, nunca...”

Eu: No curso de *clown* que vocês ofereceram para o nosso grupo, eu a vi várias vezes... é claro que iria aparecer porque é uma curso de palhaço, mas em alguns momentos, assim, quando eu te olhava eu já via que...

Lily: Era alguma coisa (risos)...

Eu: Era assim um olhar, um jeito de pisar. Não é? Ontem na livraria (na ocasião do lançamento do Livro “25 anos Lume Teatro”, no momento em que o grupo apresentou a sua Parada de Rua), quando eles estavam na escada foi quando eu te vi pela primeira vez lá, você estava atrás de uma estante. Você estava com uma expressão tão especial. Eu pensei “nossa... acho que é a Jasmim” (risos).

Lily: (Rindo) Esse que é o perigo, perigo entre aspas. Por que tem vezes que a Jasmim toma conta de mim. Em muitos momentos da minha vida eu sou consciente de que o fenômeno do palhaço toma conta de você. Então, deixa esse ser humano... da cidade, todo bem comportado, pronto pra fazer besteira, pra ser estúpido. Isso é a liberdade que vai se entranhando, como se fosse a água que vai entrando. A água entra em lugares que você pensa “como é possível?”. Então, acho que é por aí. Ela vai se incorporando no seu andar, nos seus gestos, não? Claro que é uma parte minha, que eu tinha escondido e aprendido a ocultar. Que depois sai sem problemas, sem medo.

Eu: Naturalmente.

Lily: Naturalmente.

Eu: O Rick também, não é... o Rick várias vezes enquanto você conversa com ele, naturalmente parece que ele está em “estado”. Qual foi a primeira peça, ou cena, aparição pública com a Jasmim?

Lily: Bem, a primeira aparição pública... foi muito louco. Tínhamos terminado de trabalhar com Nani na Itália. O espetáculo estava pronto, claro, pronto entre aspas, porque a partir do seu trabalho com o diretor você tem que começar a colocar no palco, em cena, na rua, sei lá. Mas, a gente da Itália fomos pra Suíça. E aí

tínhamos levado nossos bonecos, algumas cenas dos nossos espetáculos de teatro com bonecos, mas queríamos colocar o que tínhamos tão fresco com o trabalho com Nani. A gente teve a oportunidade de... um pessoal da comunidade boliviana na Suíça em Berna contratou, contratou não, colocou a gente em contato com um lugar na Suíça que é muito comum, são casas tomadas, ou prédios tomados onde as pessoas fazem um centro cultural, um ponto de cultura. Todos os jovens... a casa não é tua, mas tomam a casa e fazem um movimento cultural. Nesse momento em Berna tinha um lugar muito grande onde se juntavam toda a juventude, e aí em Berna as pessoas fumam maconha “como nada”, bebiam álcool... estavam nas mesas, todo mundo... (fez menção da tragada). E aí, se apresentou pela primeira vez Jasmim, que era uma coisinha de nada, por que, imagina... e foi a primeira apresentação, foi uma prova de fogo, um picadeiro. Imagina, só as primeiras pessoas... que tinha contado, estavam assistindo o que eu fazia e estavam longe, era muita fumaça, muita...(risos)

Eu: Foi bem brechtiano, não... por que ele falava que os teatros deviam ser ocupados também por pessoas que bebiam e fumavam... (risos)

Lily: Então aí foi (risos).

Eu: E o “A.la.pi.pe.tuá!!” nasceu quando?

Lily: Bom, “A.la.pi.pe.tuá!!” foi produto de uma experiência que tivemos ao trabalhar com o filho de Nani, Leris colombaioni. No ano que morreu Nani, nós fomos de novo para a Itália e trabalhamos no circo com Leris. Foi o primeiro ano que o circo estava sem Nani. Foi uma experiência muito dura, muito forte pra Leris e a família, e a gente estava tratando de dar força. Todo mundo perguntava “E Nani? E Nani?” Essa alma do circo não estava. A particularidade do circo de Leris é que todos os dias tem um espetáculo diferente, nunca se repete. Tem um mês, dois meses de temporada e não, só repete os números de malabares e algo... Mas as farsas cômicas... Tem tanta farsa cômica no repertório familiar que não. A gente pensou que quando chegaríamos ao circo iríamos mostrar alguma coisa nossa (risos). Não, ele mandou a gente no picadeiro fazer coisas, figuras, personagens das farsas cômicas. Pra nós essa experiência foi muito marcante, por que estávamos acostumados com a nossa formação com o Lume, de estar ensaiando, de aquecer, de preparar um espetáculo que poderia durar meses. Você

entrava no circo sem saber praticamente o que iria fazer. Uma hora antes, Momentos antes eles davam o figurino para cada um, e falavam “você tem que entrar nesse momento e falar tal e tal coisa”. Imagina o que foi para nós, quase sem falar, falando pouco o italiano. Aí, até esse momento, Abel e eu não tínhamos encontrado, nesse momento, uma relação de branco e augusto. Apesar de uma grande harmonia profissionalmente, não podíamos funcionar, não sabíamos o que se passava. Nesse momento, trabalhando no circo, como eu falo, foi como um mergulho. Quando você entra no picadeiro... Esse mergulho intenso em que você tem que fazer alguma coisa. Porque está no picadeiro e tem um monte de pessoas que estão te assistindo. Então, você entra lá, muito fundo... Tira alguma coisa que você já sabe que aprendeu, que não sabe que tem, mas que tá... Então aparece... Aparece essa descoberta, e pode fazer muita coisa sim, improvisação, não? Apesar de que está bem marcado. É o que a gente chama de estado de picadeiro constante, essa coisa de estar ligado, adrenalina constante. Para nós foi fundamental depois. Quando voltamos aqui para o Brasil, a gente começou a montar alguma coisa, reproduzindo o mesmo estado que estávamos no circo. “A.la.pi.pe.tuá!!” nasceu com pouco tempo de criação, com quase nada de ensaio. Porque realmente foi assim. Na mesma semana que a gente estreou “A.la.pi.pe.tuá!!”, a gente estava estreando “Cuando tu no estás”, que é um espetáculo super complicado de manipulação, de atuação. Duas coisas, um drama e um trabalho de *clown* que são, literalmente, opostos. A gente estreou dois espetáculos neste estado. Assim nasceu “A.la.pi.pe.tuá!!” tratando de descobrir, cada um, o que tinha para dar, sem pensar demais. Aí, nasceu essa relação de branco e augusto pela primeira vez. Tomando algumas coisas que tínhamos trabalhado com Léris. Mas não especificamente “Ah, vamos fazer isso ou aquilo”. Não, começamos a criar situações.

Eu: E...

Lily: E pegamos, desculpa, pegamos como “coisa” orientadora, que chamou muito a nossa atenção o número de “A estrada” que... (pequena interrupção). Bem, é... então tomamos como uma coisa que nos motivou muito a cena de Anthony Quinn com as correntes, que você vai assistir, que tá inspirada... Nossa, esse filme é uma coisa... E aí você vai ver o branco e o augusto.

Eu: E quando vocês voltaram ao Brasil... Voltaram a trabalhar a peça, foi em que ano?

Lily: “A.la.pi.pe.tuá!!” foi em 1999.

Eu: Qual é a história da peça?

Lily: Na realidade não tem uma história... O que a gente estava querendo mostrar era a relação entre dois seres humanos. Com suas debilidades, suas forças e seus conflitos, e mostrar isso para o público. Claro que, sustentado alguns números que são da *clowneria* clássica, como das correntes, uma mágica que não funciona. Basicamente está fundamentada na relação branco e augusto, em mostrar essa relação. A desculpa é essa, não? No desenvolvimento das *gags* dá para ver a essência de Jasmim e a essência de Tanguito.

Eu: Você acha que de uma peça para outra, uma peça de *clown*, muda algo na personalidade da sua palhaça? Alguma coisa?

Lily: Acho que a essência está, só que as exigências de cada espetáculo são diferentes. Posso falar do “Acrobata”, meu solo de *clown*, com o “A.la.pi.pe.tuá!!” em que Jasmim está apoiada em Tanguito. Ela sabe que tem outra figura forte que está acompanhando, que está em sintonia, que está em cumplicidade. Em um trabalho solo você está sozinha, está com todo o peso, mas isso não impede que você tenha prazer, que você se entregue para o público, que esteja disponível 100%.

Eu: Quando você está sozinha, como é que o jogo branco e augusto aparece pra você?

Lily: Sempre aparece alguma coisa que tem haver com esse jogo, pode ser um objeto, você pode dar vida a esse objeto, ou a uma situação. Você pode se converter em branco ou augusto dependendo da situação que tem que ser feita, com seu jeito. Sei lá... como Charlie Rivel (1896-1983) quando a cadeira cai e ele fica com o pé machucado... “Ai, ui...” (imitando o choro de Rivel). Voltando a Charlie Rivel, que é todo augusto, se converte em branco quando dá bronca com a cadeira porque o machucou. Pode ser essa transformação de um momento para outro, sem transição. De um momento para outro, pode passar com o público,

pode passar com a música, mas isso está. Essa flexibilidade do *clown*, esse navegar, como Jesus Jara, um palhaço espanhol que escreveu o livro “O *clown*, um navegador das emoções” (2000), que é um livro muito especial, ele passa por isso, ele navega.

Eu: Eu acho que esse tópico todo mundo concorda, o Rick falou disso ontem.

Lily: Falou (risos).

Eu: Existe um momento na peça, que você sente que a sua palhaça está sendo branca?

Lily: Sim.

Eu: Vários, decerto, pelo que nós falamos.

Lily: Sim... Mas agora, imediatamente que você falou, no momento em que Tanguito lança a palavra a.la.pi.pe.tuá e que todo mundo tem que repetir as palavras mágicas... Aí, ele pede pra Jasmin que faça um ensaio, e ela ensaia com as pessoas: A – LA – PI – PE – TUÁ ! E têm que colocar as mãos (fez o gesto da peça). Tanguito vem atrás e toca, e eu faço: __ Ahhhh... E ele fica com um terror, fica aterrorizado, fica quase escondido detrás da estrutura cênica. Ela fica toda... (risos). Daí já volta pra augusta. Outro momento quando, no final quando o público vai aplaudir cada um deles, e Tanguito vai me procurar atrás da estrutura, eu saio... fico sozinha. Daí, é o único momento que o público bate palmas pra mim, agora sim é pra mim. Daí ela fica toda feliz, toda grande. Depois quando vai para trás procurar Tanguito o público “Oh!” (Bateu palmas como o público, risos).

Eu: Então Lily, acho que é só. Foi gostoso... obrigado.

Lily: Que bom. Não, por favor querido.

CONCLUSÕES

O *clown* trabalha com elementos que fazem parte do sensível universo humano. Trabalha com sensações e sentimentos voltados para o momento em que ele atua. Em busca de suas características, certas palavras parecem duelar entre si, como se não combinassem em uma mesma frase. Essas palavras, entre tantas outras, são: representar, personagem, tipo. No entanto, o palhaço da arte teatral não pode ficar deslocado em relação às referências da área. Muitas vezes nesta dissertação não houve como não juntar certas palavras, brincar com os termos, buscar funções e ressignificações.

A “lógica própria”, defendida por Ferracini (2003) e pelo Lume, sugere que o *clown* não se enquadra em uma definição semelhante ao de personagem. No sentido de que ele vive o momento e possui características que são próprias do ator a favor do palhaço. Como o palhaço está sujeito às suas emoções e sensações, o ridículo, muito observado em diversos textos sobre esta arte, não se refere somente a questões puramente físicas ou por atitudes características do homem por detrás do nariz. O que ocorre internamente durante o momento de cena também é parte do seu material.

Os capítulos acima foram baseados, também, na ideia de que o palhaço não “psicologiza” as suas ações, mas entende que sentimentos fazem parte de sua cena. Em contrapartida, o universo do palhaço é o mesmo do personagem, no sentido de que ambos são homens ou, simbolicamente, os representam. Mesmo sabendo que o palhaço age e reage de acordo com a situação, o local, as relações, ele transforma as suas sensações em atitudes e dá corpo a elas.

“Psicologizar” neste caso, quer dizer viver uma emoção apenas dentro de si, revelando seus efeitos sutilmente, talvez em futuras situações de cena; quer dizer também, entender a situação de uma forma extremamente psicológica dando um caráter subjetivo as falas ou ações. O palhaço não faz isso porque o tempo todo ele joga com a plateia, o que se passa em seu íntimo é revelado através de códigos muito simples, porém de extrema verdade.

Achar que o palhaço é uma fonte de técnicas precisas ou um “ser” que apenas segue o fluxo do improviso e das interações, não é uma designação

precisa. Ele assume características de personagem em alguns aspectos, ele pode participar de uma cena e também seguir falas e roteiros. Em suas relações com a plateia as suas emoções são reveladas. Mas, mesmo assim, existe um filtro técnico, adquirido com a experiência, com a observação e transmissão de conhecimentos. Em todos os aspectos acima, ator e palhaço podem reconhecer-se. A simplicidade do palhaço ao lidar com as situações mais tolas revela a sua verdade em cena.

Termos como verdade, revelação, generosidade, doação, ingenuidade, entre outros, são de uma natureza tão singela que ao serem lançados no decorrer desta dissertação, deixaram, em muitos momentos, a impressão de algo fora do contexto. Mas são termos aplicados à arte do *clown*, e que sugerem uma ampliação de repertório; no sentido que, na busca de técnicas, volta-se a pensar e praticar funções e termos que foram generalizados pela passagem dos anos.

Quando Raymond Williams foi citado no primeiro capítulo sobre os “elementos residuais” de uma cultura, a pesquisa sobre o histórico do palhaço contida ali abarcava alguns significados simbólicos do homem. O nariz vermelho foi, então, enxergado como código. “Um símbolo só existe em função de uma determinada pessoa, ou de uma coletividade cujos membros se identifiquem de modo tal que constituam um único centro” (CHAVALIER, 2009, p. XXV). Os sátiros representados nos *Komoi* dionisíacos, os bufões, Pedrolino e Chaplin não usavam a máscara objeto “nariz vermelho”, no entanto, possuíram ou possuem elementos que os direciona para a mesma discussão. O “elemento residual” sugere algo que foi desenvolvido no passado, mas que conserva em atividades atuais o vínculo que o originou. O residual do palhaço é a transformação, o grotesco, a máscara e o homem.

No primeiro capítulo o palhaço é discutido simbolicamente, e novamente a ideia de representação foi lançada. O palhaço colocado como símbolo do homem em cena está ligado com alguns recortes históricos; assim, em sentido de representação, tornou-se socialmente parcial. O homem/palhaço como personagem histórico. O “elemento residual” contribuiu para que a ideia de “transformação” de Bolognesi (2003) adquirisse os contornos desta verificação, em que a mobilidade observada por ele, aplica-se a todos os aspectos e períodos

da prática da arte do palhaço. Além disso, ele sempre carregará algumas características de suas origens, até mesmo a semeada noção do duplo.

A discussão sobre a natureza dos tipos clássicos, branco e augusto, surgiu dentro desta provocação, um palhaço dividido em dois. A entrevista de Puccetti, reafirma que o palhaço lida com a sua natureza de tipo através de uma predisposição ou inclinação para um dos “tipos”. E, principalmente, com a importância da relação no jogo do palhaço. Inclinação e relação, como foram observadas, tem como principal característica a troca, ou mobilidade. Uma sugestão à “des-tipificação” dos papéis, em que se sobressai o ridículo do ator acima de sua função na cena, como se o trânsito entre os “tipos” dentro de cada palhaço fosse determinado pela necessidade da cena, e, principalmente, pela forma como ele joga com suas próprias características.

Essa dupla, o branco e o augusto, funciona como uma representação arquetípica das polaridades humanas. Quando o palhaço foi dividido, em capacidades “específicas”, como discute Ermínia Silva (2007), as diferenças entre eles representam os conflitos entre corpo e mente, entre o bem e o mal, certo e errado, espírito e carne

O *clown*, a partir de então, passa a ser a autoridade social, evocando as restrições, e o augusto, a explosão dos limites. Este interpretará as partes grotescas e ingênuas, continuarão sendo acrobata e um especialista em chutes violentos seguidos de pantomimas, com abuso de cambalhotas, quedas inesperadas e saltos mortais (SILVA, 2007, p. 48).

Na citação acima, a autora usa o termo *clown* para o palhaço branco. O termo “especialista”, adotado por ela em referência a discussão de Pierre R. Levy (1977), dá uma pitada de ironia a discussão, já que a divisão do palhaço entre os níveis sagrado e profano, por assim dizer, tira da composição do mesmo a complexidade de lidar com esses dois aspectos. Além disso, o *clown* branco começa a “abandonar” as suas prerrogativas cômicas

Quando o artista que representava o cômico foi ganhando também direito a pantomima falada, tornou-se o que se costuma chamar de *clown-parleur*, personagem que, para alguns autores, começou a se posicionar com um ar de “superioridade” entre os *clowns* saltadores (SILVA, 2007, loc. cit.).

Essa divisão de funções, tipos ou papéis, acentua a relevância da discussão palhaço e representatividade, no sentido social da questão. Porque nesta divisão do palhaço revelou-se também os níveis sócio-econômicos presentes na sociedade. Mas com isso, surge uma divisão que implica no “desnudar-se”

sugerido pela prática atual. Se o palhaço está divido não está completo e apto a entregar-se por inteiro nas relações de jogo. Como a discussão acima reflete um momento histórico do palhaço e do circo, na atualidade, principalmente entre o *clown* e o teatro, as discussões parecem voltar para a unidade do ser palhaço; em que a polaridade reflete-se tanto no outro, o *partner*, a plateia, e os objetos de cena, quanto nas suas próprias características.

No segundo capítulo dois objetos foram investigados. As duas peças, de dramaturgia *clownesca*, apesar de distintas em suas concepções, não foram analisadas com o intuito de que a comparação às tornasse exemplo definitivo para alguma conclusão. Na verdade, são duas possibilidades que discutem a questão dos “tipos” em cena, e mesmo que a análise tenha sido concluída em favor da ideia de duplicidade do palhaço, ainda é uma definição dos exemplos analisados, das interpretações sobre os textos, e não deve ser encarada como uma definição geral para a questão.

Durante a construção de um espetáculo, os detalhes da organização cênica, em que o ator se preocupa também com a ocupação do espaço, com a sua marcação, com suas entradas e saídas, com o seu posicionamento adequado para a visão da plateia, com uso dos elementos dados pelo público; com uma infinidade de questões que não são só ensaiadas, mas também adquiridas pelo histórico do ator durante o seu ofício e que formam o seu repertório particular; essas características fazem parte também de um espetáculo de *clowns*.

Em “Abelha, Abelhinha” os palhaços assumem os tipos branco, augusto e *contre-pitre*. Porém, na discussão que foi lançada, revelou-se na prática a duplicidade em que as características dos palhaços não mudaram a estrutura e o desfecho da *gag* tradicional do circo; no entanto, algumas adequações foram necessárias para manter-se a verdade presente na “lógica” de cada um. Foi mencionado, também, o formato desta peça, em que as *gags* foram divididas em quadros cênicos. Neles, os *clowns* mudavam de tipo de acordo com a divisão de papéis e as relações em cada *gag*. A tabela inserida definiu as funções que os palhaços desempenhavam em cada cena e nela o trânsito entre os “tipos” foi detalhado.

A análise através das ações e reações em uma situação, ou cena de “A.la.pi.pe.tuá!!”, em que foi observado a variação dos “tipos” no último número, embora tenha sugerido uma variação em Jasmim, focou no lado branco de Tanguito e nas suas nuances augustas apresentadas.

As relações observadas neste número envolveram a duplicidade do palhaço tanto no jogo entre os parceiros, quanto no jogo com a plateia e os objetos de cena. Jasmim, embora extremamente augusta, assumiu uma das características mais visíveis do branco em sua relação com a plateia, a repreensão. Claro que, isso foi feito sem perder a “personalidade” de seu *clown*.

Tanguito, assumiu um lado augusto ao se relacionar com a corrente e o cadeado, que foi, para ele, como o lado branco no número. Sua força “hercúlea” venceu a corrente quando sua duplicidade foi revelada.

Como pesquisador desta verificação, preciso esclarecer que essas análises foram concluídas de acordo com a minha prática, com a minha observação, estudo e visão particular sobre os fatos e documentos que tive acesso. A linguagem *clownesca*, como é de conhecimento de todos, envolve uma variedade imensurável de fatores históricos, técnicos e sensíveis.

Apesar de não ter nascido dentro de um circo, a minha prática *clownesca* envolve treinamentos e discussões que fazem parte da rotina artística, tanto do palhaço de circo quanto do teatro.

Quando essa pesquisa foi iniciada, havia uma necessidade muito particular em responder certas questões sobre essa arte. Questões que surgiram nas dúvidas durante a prática como “Que tipo de palhaço eu sou? Por ser um ator formado, baseei-me nas minhas referências como ator e criei não um *clown*, mas um personagem?” Na busca por respostas, entendi que o meu percurso como palhaço era muito importante para ser deixado de lado. Muitos *clowns* como eu, devem ter se questionado sobre o seu ofício e inserir as minhas lembranças entre os materiais colocados em Apêndice, pareceu-me uma forma de exemplificar como pode se desenvolver um palhaço, e como surgem as dúvidas e as respostas no exercício da prática.

Durante o período de pesquisas outras questões foram colocadas, inclusive neste texto essas perguntas foram lançadas e algumas ficaram sem respostas.

Quando uma pesquisa artística é iniciada é natural que nunca se esgote a possibilidade de contestação e dúvidas. Principalmente, em uma linguagem que assume a “transformação” como uma de suas características.

Anexos

Anexo A - Contribuições Para “Abelha, Abelhinha” de Parte do Elenco.

A peça “Os Reprisantes” analisada através da cena “Abelha, Abelhinha” foi um trabalho marcante para todos os envolvidos. Não falo somente em nome dos palhaços que estiveram neste trabalho até o fim, mas de todos aqueles que participaram e contribuíram para a sua existência. Ela foi, para muitos, a primeira peça longa de *clowns* que participaram, por isso sempre será a primeira peça do palhaço de alguém. Além disso, experimentar uma consultoria de um artista de circo e ouvir de sua própria boca as *gags*, não tem agradecimento que pague.

O processo de elaboração do espetáculo foi um período de muitas descobertas e com certeza, não foi apenas mais uma peça na vida dos artistas que participaram, não importa muito a sensação triste deixada em sua última apresentação, o mais importante foram todos os sorrisos despertados e todo o aprendizado que só foram possíveis através de sua realização.

Essa pesquisa é fruto de minhas expectativas, dúvidas e experiência artística, mas a peça é fruto da inspiração e criatividade de todos que participaram dela. Por isso, abro esse anexo para dar voz a todos aqueles que convidados a participar, trouxeram suas lembranças sobre a montagem.

Anexo B - Memorial de participação Camila Delfino da Silva

Nome do Clown: Soninha Melancia

Função dentro da peça “Os Reprisantes”: Palhaça ora “tipo” Augusto ou tipo Branco (dependo da gag). Na “Abelha, Abelinha” mais “tipo” branco.

Memorial de participação

Escrever sobre alguma experiência de minha palhaça Soninha é um pouco confuso. Pois é um estado que me envolve como uma atriz buscando o meu ridículo, momento de ser mais livre, que com ajuda do nariz vermelho, principalmente, sinto permissão para recriar e viver em neste mundo. Assim, tentarei relatar como palhaça e atriz separadamente, pois existem diferenças como falar, andar, resolver situações, pensar, etc. Como palhaça faço e escolho o que mais me agrada, penso menos, mas não deixo de pensar. Visto que, mesmo para viver o meu estado Soninha Melancia não consigo ser totalmente livre. Acho que esses limites são indispensáveis, pois alimentam a comicidade. Preciso das diferenças para criar a graça nesse mundo.

Nessa cena entro fazendo de conta que desconheço a brincadeira, disfarço e somente próximo ao final mostro ao público isso, quando começo a trocar cumplicidade com a palhaça (branco) Ximbica. Chego sabendo que não vou me molhar, a palhaça Xuruca (augusto) não pode perceber. Com uma garrafinha com água escondida vou molhar a boba da Xuruca.

Xuruca está se achando “dona da situação” e por isso também ficou mais espontânea, se empolgou tanto, se enrolou, praticamente contou tudo e eu continuei disfarçando. Cheguei a levar alguns tapas doloridos da Xuruca durante a explicação da brincadeira. Mas no final, eu e a Ximbica a molhávamos duplamente, e “pobrezinha”... de boba ficava mais boba.

A atriz vivendo a Soninha Melancia

Divertido saber, perceber a generosidade de seus colegas, como “entram” na ilusão da cena. Eu tinha pena da Xuruca, que ficaria toda molhada. Mas por causa

disso não deixaria de poupar-la, pois “quem está no fogo é para se queimar”, “estamos no mesmo barco” e o “o artista é escravo de sua arte” – essas frases populares bem ou mal resumem a função de atuar na arte de interpretar. Em meu estado Soninha, sou uma palhaça e ao mesmo tempo interpreto uma palhaça.

Atuar nesse espetáculo “Os Reprisantes” foi uma experiência rica, pois vive um pouco do mundo circense, pois parte do espetáculo foi construída com a instrução de um verdadeiro palhaço de circo, o Futrika, ou Humberto Marques Ribeiro da família Transguardá.

Soninha no espetáculo foi mandona, esperta, mas sua essência é ser do tipo augusta. Agora nesse texto, Soninha pede licença para dizer com poucas “pregas” na língua: “Precisamos trabalhar mais juntos, estou com saudades da nobreza, sensibilidade, generosidade do Pierre e das bobagens também!”

Em dupla, coloco o parceiro em situações para serem resolvidas naquele momento, pois estamos diante do público e temos que aproveitar essa relação de troca com o espectador. Soninha e Pierre já fizeram muito isso, que é passar a bola para o colega de repente, confiar no outro, colocar ele em um desafio. Momentos de crescimento profissional, como palhaça ou *clown*, a termos tanto faz, pois bebo de várias fontes, do circo ao teatro.

Anexo C - Memorial de participação Rose Battistella

Nome do Clown: Ximbica Lu Sandra da Silva

Função dentro da peça “Os Reprisantes”: Palhaçar.

Memorial de participação

Passei por duas fases com essa peça, primeira a cena executada somente com mulheres e depois com homens.

Totalmente diferente a recepção com que o público percebia a cena. Por se tratar de uma *gag* tradicional do circo não a modificamos por sermos mulheres, mas na hora do cuspe no rosto as pessoas se espantavam, e os psicólogos de plantão a recebiam com ressalvas por acharem violenta. Ou seja, queriam censurar

o palhaço e enquadrá-lo num padrão socialmente aceito. Principalmente por associarem a mulher palhaça com um padrão frágil.

Com as atrizes, creio que a fazíamos com menos agilidade, a cena era mais lenta, era arrastada. Não sei se por inexperiência, ou por justamente sermos mulheres e ficarmos com essa preocupação de ofensa quanto ao público.

Quando o elenco mudou e dois homens entraram, creio que houve uma mudança significativa, era mais aceitável a cena para o público e ficou mais ágil. E sempre o público sabia o que iria acontecer, mas ao contrário de outras *gags*, nunca ouvi as crianças ou adultos delatando ou antecipando a ação. Realmente eles esperavam até o último momento para ver realmente o palhaço se ferrar. O bode expiatório da sociedade.

Eu sempre me diverti muito, e a sensação era de prazer e não achava forte e sim muito ingênuo, se formos comparar com a violência que hoje impera.

Principalmente na cena dos erros do palhaço que assumia o augusto. A sonoplastia nem sempre era exata e isso prejudicava um pouco. E sei que se houvessem mais intervenções musicais seria ainda melhor.

É uma cena clássica e creio que só pode funcionar se seguirmos sua tradição sem grandes modificações.

Anexo D - Contribuição para “A.la.pi.pe.tuá!!” de Abel Saavedra

Perguntas para Abel Saavedra – Tanguito

1 – Como foi o nascimento de Tanguito?

O nascimento foi muito dolorido, e foi necessária muita coragem, pois foi um processo de aceitação das minhas fraquezas, a coragem de ver a minha essência, de encarar a minha realidade sem filtros sociais, e mostrar esse estado frágil que tanto escondemos, ocultamos, para nos proteger de supostos

julgamentos, julgamentos sociais, que nos levam a construir barreiras, para ocultar o nosso verdadeiro ser.

2 – O grupo já se chamava Seres de luz antes do trabalho com *clown*?

Sim, o grupo nasceu no ano 1994 e Tanguito no ano 1996.

3 – Como é trabalhar com *clown* e bonecos?

É maravilhoso, depois de muitos anos e muita pesquisa interna no grupo conseguimos juntar os dois mundos, que são similares em essência, pois tanto os *Clowns* como os bonecos são verdadeiros, eles “são”, podem fazer de conta que são algum personagem, mais pra isso primeiro precisam se reconhecer, “quem são”, e depois brincar segundo a proposta cênica, colocando seu ser a disposição desta, por isso são tão fortes em presença, quando eles estão “presentes” o público entra nas viagens de cada um, acreditam, e esse é o resultado, o público dentro do espetáculo.

4 – Você considera que Tanguito é augusto ou branco? Você acha difícil classifica-lo?

Não acho difícil classifica-lo, pois todos os *Clowns* tem as duas caras , e isto se manifesta segundo a dupla com quem o *clown* está contracenando. É verdade que sempre temos uma tendência, mais isso é relativo a sua dupla, ou a proposta cênica, temos que apreender a lidar com as duas caras, pra utilizar-as na hora requerida.

No caso de A-LA-PI-PE-TUÁ!! Tanguito é o branco, porque é a proposta do espetáculo, mas a Jasmim é mais branca que ele quando utiliza o Branco dela. É de tremer....quando isso acontece Tanguito é Augusto, vira Augustão.....e não é por eleiçãoé porque Jasmim é muito Branca.

5 – Qual é a história da peça (A.la.pi.pe.tuá!) segundo o seu olhar?

É a história de dois artistas que ganham a vida com os seus espetáculos viajando pelo mundo, (em aparência) pois na realidade as viagens são por povoados ou cidades muito pequenas , onde o que prevalece e a relação de Branco e Augusto na história de cada protagonista. Tanguito (o Branco) se acha único, o

melhor, e brinca com isso, Jasmim (Augusta) “acredita” que ele é, sem dúvidas o melhor..... o ídolo, uma relação muito forte, onde quanto mais Branco um deles é ou outro será mais Augusto ainda, e quanto mais Augusto é o outro será mais Branco, se potenciando a cada momento, se apoiando, fortalecendo, mesmo que não pareça.

6 – Seu palhaço não usa nariz na peça, por quê?

Digamos que o uso de nariz, não sempre tem que ser o nariz de látex, o propriamente o que chamamos de nariz, às vezes este pode ser outro, por exemplo, no Tanguito o nariz é o bigode, é uma eleição, no caso específico de A-La-Pi- Pe –Tuá!! A estética ao meu ver, o nariz de látex me faria sentir incomodado, pois o fato de ter o bigode como nariz, o de látex seria demais.

7 – Fale sobre a roupa dele, no início da peça ele parece um mestre de pista, é intencional?

Sim é mestre de Pista internacional, pois ele carrega história de vida pelo mundo então ele se “acha” se apoia nessas histórias, por isso ele não fala nenhum idioma direito, nem o meu espanhol que tenho como língua de nascimento, faz isso pra demonstrar que ele é viajado. Que tem “Mundo”.

8 – De uma peça para outra o Tanguito muda?

Desde o ponto de vista do público pode ser, mas desde o ponto de vista meu não, pois ele como todos os *clowns*, tem muitas caras, é às vezes Branco e às vezes Augusto, ele utiliza escolhendo a necessária para o momento ou proposta do evento.

9 – Em que momento da peça, fica claro pra você que está desempenhando o branco?

Logo no começo, é instalado o papel da cada um, pois ele não encosta em nada, não carrega nada, só se apresenta, e quando se apresenta ignora a sua ‘*Partner*’. Nesse momento já fica clara a relação.

10 – E existe algum momento na peça que te faça sentir totalmente augusto?

Totalmente não, o momento que estou mais Augusto é no momento do violão quando Jasmim o quebra, nesse instante o meu mundo cai...a minha máscara se desmonta em pranto.

APÊNDICE

APENDICE A - LEMBRANÇAS DE 1 PALHAÇO



Foto 7: Pierre e a escadaria. 2012, na ocasião de lançamento “*Revê d'un clown*”. Fotógrafo: Douglas Luzz.

O pesquisador desse projeto é *clown* há algum tempo e todo o quadro de sondagem que envolve as questões, foi alicerçado na prática artística do mesmo. Por isso, esse memorial pretende identificar as origens das questões que motivaram a pesquisa. Ele foi entregue junto a banca de qualificação. Na época, seria uma parte integrante dos capítulos acima, porém, no decorrer da escrita, essa parte parecia deslocada dos sentidos e propósitos desta dissertação. Como o texto

a seguir refere-se a um processo de pesquisa, algumas colocações e constatações modificaram-se para o pesquisador. Não estou falando sobre os acontecimentos, no sentido de memórias, mas sobre as reflexões sobre eles. Como trata-se de um projeto que pesquisa a linguagem *clownesca*, não deverá ser um problema aproximar-se um pouco mais do pesquisador e até mesmo, do seu processo de escrita, revelando o seu percurso dentro dessa linguagem artística e dos motivos que originaram este trabalho.

Os Nascimentos de Pierre

Pierre é nome do meu *clown*, e ele teve dois nascimentos. O Primeiro foi quando iniciei minhas descobertas com a máscara, e o segundo, no ano de 2009, quando fiz um curso com o Grupo Seres de Luz Teatro. Ele, o Pierre, existe há 11 anos e foi “concebido”⁶ numa disciplina do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Hoje, o curso mudou seu nome para Teatro, mas isso não muda a ligação com a minha carreira e com a existência de Pierre. A disciplina foi ministrada pelo Professor Doutor Narciso Telles e se chamava “Projeto Avançado de Pesquisa Cênica”. No semestre posterior, a disciplina que seria referente a continuação do projeto era “Seminário Interdisciplinar”. As duas disciplinas estavam vinculadas com o Projeto “Pediatras do Riso”, que tratava de colocar alunos do curso de Artes Cênicas com iniciação em palhaço no ambiente hospitalar, promovendo a chamada visita *clownesca*.

Primeiro nascimento

No primeiro semestre de 2001 teve início a disciplina que acabou formando vários *clowns* überlandenses que estão na ativa até o momento. Para alguns, a disciplina serviu para revelar o que já era de conhecimento de todos, *clown* não era para todos e alguns já nascem palhaços. Não quero dizer com isso que existem proibições nessa linguagem cênica, e que muito menos, os piadistas e engraçados por natureza sejam esses que nasceram para ser palhaços. É que revelar-se, assumir o seu ridículo, entendê-lo e codificá-lo para uso artístico não é uma tarefa simples, rápida e indolor.

⁶ A palavra foi usada referindo-se a idéia de nascimento de *clown* que é comumente utilizada pelos praticantes dessa arte.

Algumas pessoas, parecem possuir uma capacidade rara de revelar-se em toda ação que se propõem, como se tivessem uma dose maior de ingenuidade e desnudamento. Quem já fez pelo menos uma oficina de *clown* saberá entender o que está sendo dito. Alguns passam a impressão de ser tão fácil adentrar nesse universo que parece que a pessoa nasceu para isso. Esse não foi o meu caso. Fui daquela parte da turma que fazia tudo que era pedido, fazia tudo certinho, dedicava-se ao máximo, porém tudo que conseguia sentir era dor e vergonha. Muitas vezes não conseguia, inclusive, estabelecer a relação do que era pedido no jogo com a linguagem *clownesca*, e o que estava sendo desenvolvido se tornava algo abstrato demais, ou nos piores momentos, expressionista, claro, não para quem estava participando deste processo comigo, mas para mim mesmo. Lembro que, na minha racionalidade, acreditava que o que era dado para que eu executasse era sempre mais difícil que para os outros. Assim comecei a justificar a minha inaptidão *clownesca*. Claro que, quando os “privilegiados” da aptidão faziam as mesmas coisas que eu e obtinham o sucesso que eu não conseguia obter na mesma situação, minhas desculpas eram desmascaradas e eu ficava triste e ofendido num canto.

Olho para esse momento com muita ternura, é que se desenhou nesse processo inicial toda a minha forma estúpida em conseguir entender as coisas, e ainda hoje, aprendendo a ser *clown*, muitas vezes volto a ser aquele que faz sempre o caminho mais difícil, e avança pelos processos com uma certa cegueira que é colocada como uma barreira pelo emocional. Hoje, um pouco mais conhecedor do meu ridículo, sei que um dos meus primeiros estágios para aprender algo, ainda é a estupidez. Revelar-se tem para mim, o mesmo sentido de conhecer-se.

Nos dois primeiros meses dessa disciplina, meu ânimo ficava sempre entre o orgulho e a desistência. Foi o orgulho que me segurou, e, quem diria, me salvou logo depois. Começamos a trabalhar em duplas, até porque no semestre seguinte, nós começariam a ir no hospital fazer o trabalho de visitação. O professor Narciso trabalhava com a noção de parceria em cena, por isso, nos alertava, também para a identificação de possíveis parceiros.

Apesar do orgulho não ter me deixado reconhecer o atraso em desenvolver o meu *clown*, no fundo sabia que devia me juntar a alguém que estive bem encaminhado em seu próprio desenvolvimento. Comecei a fazer jogos e cenas junto com a atriz Camila Delfino, que era além de minha amiga, alguém que já parecia estar pronta para usar a máscara com facilidade e poderia me ajudar a encontrar um caminho.

Algum tempo depois de iniciado os trabalhos em dupla, fomos convidados a ir para a frente da turma fazer “alguma coisa” (é assim que muitas vezes é dado o comando para um palhaço). Devíamos sair detrás do biombo, cada um de um lado, cumprimentar a plateia, ver o parceiro, cumprimentá-lo e sem combinação prévia, fazer algo. Na data em questão, eu havia chegado à aula descansado, é que eu havia resolvido no dia anterior que não faria mais palhaço, decisão essa que me aliviou. Terminaria aquela disciplina e não me matricularia no semestre posterior. Tinha me libertado da pressão que eu mesmo me colocava, em não ser engraçado. Havia “decidido” que não tinha nascido para ser *clown*.

Quando fomos para as posições de inicio, a Camila perguntou atrás do biombo se eu tinha alguma ideia, claro que o Narciso escutou um cochicho e nos advertiu, como fazem os *Monsieur Loyal*. A Camila, apavorada, saiu do biombo e pediu desculpas confessando que tinha sido ela e não eu que tinha tentado combinar algo. Nesse momento não é preciso dizer que todos riram, até porque ela fez com verdade⁷ e sem intenção de causar riso. Narciso também riu e a perdoou. Ela voltou para trás do biombo e eu pensei que seria difícil fazer alguma coisa que fosse melhor que aquilo depois que entrássemos. Quando estamos iniciando na prática do *clown*, o sucesso do outro muitas vezes nos coibi, e se não vira uma disputa para cada um se sobressair mais, causa em uma das partes inibição e constrangimento. Até senti algo assim naquele momento, mas como havia tomado a decisão acima citada, relaxei e não pensei mais nada, a não ser em entrar, fazer alguma coisa, ajudar a Camila no que fosse necessário e sair.

Entramos e fizemos o primeiro cumprimento (para a plateia), e quando fomos nos cumprimentar ao invés de pegar na minha mão, a Camila veio e me deu

⁷ Verdade é um termo bastante usado na prática *clownesca*, e é requisito essencial para qualquer *clown*. Geralmente é agindo com verdade que o ridículo de cada palhaço é revelado, e a lógica *clownesca* se estabelece. Em citações anteriores o termo foi usado e contextualizado.

um beijo no rosto. Depois ela mostrou o rosto pedindo outro beijo em retribuição. Quando fui beijá-la, uma ideia me ocorreu e parei no meio do movimento. Olhei para ela, triangulei⁸ com a plateia, cobri a minha mão com a manga da camiseta que usava, limpei o rosto dela, e aliviado eu a beijei. Ela que ficou aquele tempo esperando na mesma posição, não gostou. A comicidade que a situação gerou causou risos na plateia de amigos. O que fizemos depois não foi memorável, mas girou em torno disso. Depois que finalizamos a nossa participação, o Narciso elogiou a nossa parceria e disse que a gente funcionava bem juntos. Sugeriu que devíamos pensar em formar uma dupla para o hospital. Disse também, que o meu ridículo estava ligado aquele gesto que apresentei, e que devia pesquisar por esse lado. Ele deve ter percebido certo alívio em mim após a cena, e me incentivou. Foi a primeira vez que despertei o riso dos meus colegas.

Refletindo sobre tudo que se passou, não sabia mais se a questão era que devia estar sempre passando uma impressão esnobe na cena, se devia instaurar em mim aquelas sensações (que hoje entendo como viver o momento, e estar aberto para a sua verdade enquanto usa o nariz), ou se era um palhaço branco.

Apesar de estar altamente confuso, na realidade, sentia-me realizado. Havia algum tipo de palhaço dentro de mim, e eu tinha um caminho a seguir na minha pesquisa. Sem saber de fato, estava iniciada o meu processo de descoberta. A decisão que havia tomado anteriormente, de nunca mais ser palhaço, foi esquecida. Comecei a ir às aulas, entusiasmado.

Sentia que aquele momento modificou o meu olhar sobre os fatos, ampliou minha percepção de como agir seguindo os comandos. Costumo considerar esse momento como o nascimento de meu *clown*, pois a partir dele, conseguia acionar um estado modificado de interpretação, não era ainda um “estado orgânico”, mas um canal que estava se abrindo naquele momento.

É interessante pensar como um *clown* se inicia. Para cada pessoa o processo, o rito de nascimento é diferente, no entanto, sentimentalmente a sensação é muito

⁸ Triangular é um elemento técnico muito utilizado por palhaços. Consiste em dividir com a platéia um pensamento ou uma sensação. O palhaço olha para o seu parceiro, ou objeto de cena, ou o que quer que ele esteja se relacionando, e depois comunica a platéia o que ele pensou a respeito, ou o que vai fazer, tudo através do olhar. Desenha-se um triângulo invisível com o movimento da cabeça. É como um aparte sem falas.

parecida. Após o instante, a ação que o faz “ser” as coisas mudam de figura. Para mim, apesar da inexperiência, foi como se soubesse, a partir daquela oportunidade, o que acionar para conseguir instaurar esse “estado de interpretação” que se faz necessário para ser palhaço. Houve momentos em que me confundia nas sensações, e na leitura que fazia de minhas aparições *clownescas*, pois olhando hoje, muitas vezes confundi esse “estado” com quase uma espécie de transe. Éramos uma turma muito jovem, e de certa forma, todos nós compartilhávamos desse sentimento.

No entanto, o nascimento de um palhaço envolve tantos recursos sentimentais, e tão particulares que mesmo equivocadamente, se o início precisar desse sentimento ou sensações, vale a pena. Depois que esse marco acontece, a trajetória do *clown* vai depender das experiências para continuar existindo. Depois de seu nascimento, assim como a criança, o *clown* passa por estágios de desenvolvimento como se tivesse que aprender a andar, falar e ser independente, para enfim crescer. Parece uma sentença muito romântica, mas essa espécie de pensamento faz parte da arte do *clown*. Não dá para afastar o lado afetivo da questão, se afetividade é o material de trabalho que todo *clown* utiliza.

O Clown, enquanto artista, vem revelar ao público a sua lógica pessoal de compreender o mundo. A complexa técnica da arte do clown, é um instrumento pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua compreensão da vida, dos homens e de suas relações. (FERRACINI et al., 2006, p.143).

Eis uma citação que, de certa forma, pertence à mesma linha de raciocínio que foi aplicada acima. Nela, Ricardo Puccetti fala sobre a entrada da apresentação de Tortell Poltrona no encontro “Anjos do Picadeiro 2” em São José do Rio Preto e São Paulo no ano de 1998. Está sendo explicitada a técnica do *clown*, mas não é só isso, fica perceptível também o material afetivo que o ator compartilha com seu público quando em estado de *clown*. Afinal, tanto no palco quanto na vida, para que se instaure uma relação verdadeira é preciso estar desnudo e inteiro. Enfim, propício à afetividade.

A partir disso, coisas bacanas começaram a acontecer, mas ainda assim, tinha muitas dúvidas e caminhava ainda inseguro. No desenvolver da disciplina, enveredamos por diversas discussões, entre elas os conceitos de *augusto* e *branco*. Assistimos alguns filmes, inclusive da série “O Gordo e o Magro”, e uma ideia

começou a fazer parte desse meu cotidiano de descobertas. Será que eu era um *clown* branco? Comecei a pensar sobre a questão e fui um dos mais interessados na minha turma sobre esse assunto, acredito eu. Tinha questões referentes a isso sendo resolvidas dentro de mim. Nesse momento, e bem lá no fundo, eu achava que o branco era menos engraçado, e tinha uma comicidade quase nula em relação ao seu parceiro augusto. E que sua importância na dupla era o de fazer a escada para o desenvolvimento do riso. É preciso lembrar que eu era um ator inexperiente e um *clown* em processo de iniciação, por isso pensava, ainda mais que hoje, com uma imaturidade típica de quem está só no começo. Desses que querem resolver as questões rapidamente, ou quando não, tem respostas para tudo.

Indagado sobre tudo que se passava em meus pensamentos, sobre os tipos da tradicional dupla cômica e minha provável inclinação para o tipo branco, o professor Narciso aconselhava a calma e nunca respondia definitivamente sobre nada. Por conta própria, assumi o papel do branco, identificando em mim as características desse “tipo”. Até porque, nas relações que construía com minha parceira, ela sempre conseguia ser genuinamente engraçada, revelando um desajeitado modo de ser que parecia não deixar dúvidas de estar ali um augusto. O que ela tinha contra e a favor de si, era uma dificuldade em lembrar as coisas, codificar, e transformar o que tinha conseguido em sua técnica particular, por isso, toda vez que ela tinha que repetir alguma ação, criava uma outra nova ação, muitas vezes, até mais engraçada. Ao contrário dela, eu tinha uma certa facilidade em memorizar ações, reutilizar sensações e reconstruir gestos. Acredito que nos completávamos, por isso, eu pensava, devia ser um *clown* branco. Se o branco é quem organiza a cena, e costura os acontecimentos para que seu parceiro concretize a comicidade, conclusivamente estávamos definidos.

Ser um palhaço branco parecia diminuir a pressão que sentia ao colocar a máscara, como se não tivesse mais a obrigação de ser engraçado. Foi uma espécie de fuga ou justificativa. Minha pretensão não era de forma nenhuma humilde. Com o tempo, desejava me tornar um branco como o gordo de Oliver Hardy, que era tão engraçado quanto seu parceiro. Reavaliando meus pensamentos daquele período, percebo a sucessão de equívocos que me entregava. Hoje, nem sei se o gordo pode ser considerado escada, ou branco, por exemplo. Ele acabava quase sempre levando a pior em relação ao magro. Apesar de possuir as características

esperadas de um branco, quem tomava mais pancadas era ele, sendo atingido pelas trapalhadas do parceiro. E sua “inteligência”, supostamente superior a do amigo, não evitava que ele também fizesse papel de tolo. Eles pareciam brincar a questão dos “tipos”

A história é sempre um tanto mais complexa. Estilos e costumes convivem, mesclam-se, e tudo gira e volta e vai e vem outra vez de novo... A História do palhaço é parte da História do cômico e, quando um artista entra em cena para entreter seu público, sua graça é fruto de tantas situações pessoais, sociais e históricas que é impossível rotulá-lo e etiquetá-lo dentro de um estilo único. (CASTRO, 2005, p. 64).

Voltando aos fatos daquele período, o professor Narciso recebeu um convite para apresentar alguma performance na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia. Ele pensou em nossa turma para isso. Seria uma maneira de sair da sala de aula com nossos esboços de *clowns*. Faz parte do desenvolvimento do palhaço as saídas⁹. Quando ficamos sabendo, ficamos todos nervosos e imaginando o que fazer. No entanto, apesar de apavorados estávamos empolgados. Nessa turma havia um interesse real no desenvolvimento do *clown*.

Fomos caminhando em grupo pela UFU, fazendo uma grande algazarra por onde passávamos. Conversávamos bastante nesse período e nosso corpo era pouco desenvolvido nesta linguagem. Estabelecíamos relações supérfluas com as pessoas que passavam. Estávamos nervosos e se tratava da nossa primeira vez. Decidi que lá dentro eu não falaria.

Quando entramos, situações muito excêntricas começaram a acontecer. Os *clowns* subiam as escadas de uma forma extravagantemente desajeitada, tentavam usar o espaço de uma maneira diferenciada, porém tudo era aumentado e por nervosismo, não conseguíamos estabelecer ações que revelassem a lógica esperada do *clown*. Inicialmente, nada parecia ser verdadeiro. Os meus colegas continuaram falando muito, apesar de baixo. Se um palhaço conseguia estabelecer relação com alguém, quase todos se juntavam nessa relação causando um rebuliço onde ninguém mais se compreendia, e nada era finalizado. A insegurança faz isso mesmo. Ainda mais em jovens atores e *clowns*. Comecei a ficar aturdido com a situação, até porque alguns amigos tentavam conversar comigo e as minhas

⁹ Saídas de *clowns* são passeios que palhaços fazem para interagir com as pessoas. Nem sempre há alguma apresentação ou jogo combinado, o intuito é sair para ver o acontece. Luís Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu, desenvolveu seu palhaço usando esse recurso.

tentativas mudas de comunicação não eram compreendidas. Parecia a cena de um fracasso total. No entanto, tomei outra decisão, não ficaria preso ao meu medo de interagir, e buscaria isso sozinho. O fato dos *clowns* estarem sempre juntos na biblioteca era a insegurança, mas como as coisas não estavam acontecendo de uma forma eficaz, ficar sozinho parecia o melhor caminho.

Enquanto me afastava do grupo meu coração batia acelerado, e um medo de não dar certo tornava tudo muito perigoso. A insegurança também vinha do desejo de “dar conta”. Escolhi um ambiente na biblioteca que era isolado e pequeno. Ele era assim: tinha mesas pequenas com duas cadeiras, se tratava de um corredor que ficava no fundo do primeiro piso após a última estante.

Resolvi ir para lá porque já conhecia o espaço, costumava estudar por ali, e imaginei que devia haver poucas pessoas e por isso podia me relacionar com mais calma. Estava enganado. Todas as mesas estavam ocupadas, quando cheguei todo mundo olhou pra mim. Algumas pessoas olhavam como se não entendessem o que um palhaço fazia ali, e outras, após o breve sobressalto inicial, me olhavam esperando que eu fizesse algo para que elas rissem. Bem, eu não leio mentes, mas foi assim que li o quadro que estava formado em minha frente. Bastante nervoso, e sem muita confiança no que ia propor, lancei um olhar de reprovação para todos, como se não tivesse gostado que eles ficassem daquele jeito me vigiando, virei o corpo junto de um muxoxo e fui passando o dedo indicador nos títulos laterais dos livros, como se estivesse escolhendo um para ler. A atitude era elegante e os risos começaram a vir. Hoje eu entendo que o riso não pode ser o termômetro de um *clown*, e que as ações não devem estar estritamente direcionadas para que ele aconteça. Hoje eu sei que o riso é uma consequência natural da ação verdadeira, mas naquele momento, tudo era feito em busca do riso, porque ele era a única coisa que me fazia continuar. Fiquei mais seguro. Escolhi um livro e me virei, olhei ao redor buscando uma mesa para me sentar, isso deve ter sido feito de uma forma convincente, porque a cada gesto as pessoas presentes riam mais. Quando alguém ria muito alto, eu encarava a pessoa e fazia uma cara feia como se fosse inapropriado rir naquele espaço. Ainda bem que a plateia já estava “conquistada” e a minha “esnobação” não era mal interpretada, aliás, causava ainda mais risos. Era a minha primeira “conquista” individual, e era difícil controlar a ansiedade que sentia. Sentei-me com uma moça que estava sozinha. Quando me instalei em

sua mesa, ela olhou para mim e começou a rir. Cada vez que ela ria, ou prestava atenção demasiada em mim, eu parava de ler e mudava de posição na cadeira como se ela estivesse me atrapalhando na leitura. Fiquei de costas para ela na cadeira, de lado, afastei-me um pouco, enfim, usei muitos recursos para me mostrar incomodado. Sempre que me sentia seguro triangulava com a plateia. Quando ela foi se acostumando com a minha presença na mesa, e ensaiou uma volta para sua leitura, eu mostrei a página do livro que eu estava lendo e apontei com o dedo uma frase qualquer e ri, dando a impressão que estava achando o que estava escrito uma idiotice. Ela começou a rir e eu ri junto, as pessoas começaram a rir da minha risada e da moça, foi então que eu cortei a minha risada no meio e voltei a censurar o barulho com outra cara feia, todos riram mais. Aproveitei o momento, levantei-me enfezado, peguei meu livro, peguei o caderno e a bolsinha, ou seja, os materiais da moça que sem saber tornou-se a minha *partner*, e parti do ambiente deixando todo mundo rindo sem explicação. Quando saí da vista de todos, tive outra ideia. Voltei, olhei para a moça com uma cara de quem tinha se enganado, fui até a sua mesa e falei pela primeira vez, pedi desculpas. Abri a bolsinha dela, e devolvi uma caneta e saí de novo. As pessoas riram bastante e até aplaudiram. Aproveitei os aplausos para voltar e devolver os objetos de minha *partner* ocasional. Agradeci os aplausos com uma breve curvatura de joelhos e cabeça, e fui embora de vez.

Fiquei tão realizado com o que tinha acontecido que nem sei o que aconteceu depois. Sei que nessa relação devo ter ficado menos que dez minutos, mas fui embora com a sensação de outra descoberta e mais seguro sobre o meu perfil de *clown* que começava a se delinear. Não sei afirmar com precisão hoje se o caso era realmente a afirmação de um perfil, mas com certeza tinha a ver com segurança e com um acionamento de “estado”. Como trabalhei com atitudes elegantes e repressoras, fui me convencendo ainda mais que era um *clown* branco.

Esse acontecimento na biblioteca me revelou muitas coisas, entre elas que trabalhar com ações é um caminho possível e de uma gratificação mais acentuada. Quando se usa muito a fala, geralmente, as possibilidades ficam restritas a argumentação e o corpo preguiçoso. Quando a ação é devolvida para o corpo, o campo de descoberta do *clown* é alargado e as relações acontecem em um nível de entrega maior. É claro que na situação relatada, contei também com o fator sorte,

de encontrar uma plateia receptiva e um espaço que propiciou esse tipo de contato.

Outro aspecto que começou a ficar claro para mim, é que tudo depende da segurança em que as ações são apresentadas. Iniciada a ideia é preciso desenvolvê-la, criando situações que explorem as suas possibilidades, até para que ocorra um desfecho condizente. Quando as ações são interrompidas e o não há desfecho, parece que se faz mais coisas e no geral a relação fica superficial. Nos dias em que isso acontece existe uma consciência de que não devia acontecer, mas ainda assim a sensação é frustrante.

A concentração foi outro aspecto importante dessa interação, houve muitos momentos em que acontecia o desejo de rir do que era feito, “comemorar” o que acabou dando certo. Foi muito difícil não participar daquela alegria que foi despertada naquele ambiente, mas a força que muitas vezes um palhaço usa para se “segurar” é justamente a que vai garantir que a cena não seja desperdiçada, passando a sensação de amadorismo. Nas aulas, muitas vezes fazendo cena nós nos entregávamos ao riso junto com a plateia, porque a satisfação é tão grande que impede a nossa força de vencer a vontade de rir junto. Mas desde o início, fomos advertidos sobre isso. E sempre que não segurávamos o riso a sensação imediatamente era a de que tínhamos falhado. Nem sempre dá para usar da sua descontração em cena, e a plateia logo reconhece que você gostou do que fez, e talvez, por parecer vaidade a comicidade é interrompida, e algumas vezes a empatia do público com o *clown* também.

Foi um acontecimento muito importante para a nossa turma de *clowns*, todos nós aprendemos muito. Na discussão que seguiu após a saída, a identificação dos problemas e os relatos de algumas relações desenvolvidas foram bem semelhantes.

No semestre que se seguiu, no dia a dia do hospital junto ao projeto “Pediatras do Riso” fomos descobrindo outras coisas, principalmente através das relações com as pessoas e com o uso de “exames” que inventávamos. Os exames são jogos que os *clowns* desenvolvem nas suas visitas aos pacientes, pode ser qualquer coisa que desvirtue a característica real de um exame, dando a ele um

aspecto de jogo, graça ou leveza. Na maioria das vezes os exames são para tratar coisas que não são problemas reais, como *vento solto* ou *miolo mole*.

Grandes revelações não foram feitas, já que havia concluído que meu palhaço era branco e que estava tão definido nas características do meu ridículo, que as minhas tentativas só giravam em torno disso. Era um *clown* branco, querendo ser refinado e um pouco metido. Minha pesquisa a partir daquele momento era conseguir ser aceito e estabelecer afetividade apesar dessas características. Cada um segura aquilo que tem para começar. O meu “ridículo”, ou desnudamento total, não poderia ser só isso, mas era o que me trazia segurança em compartilhar naquele momento. Havia feito duas pequenas cenas que tinham funcionado com esse perfil, logo, devia estar no caminho certo.

No hospital a dinâmica é bem diferenciada. Você tem que estar atento aos objetos ao seu redor, aos seus movimentos, porque você está num espaço em que boa parte das pessoas estão doentes, machucadas ou necessitando de cuidados. Se você perde o controle pode ferir alguém, atrapalhar um atendimento ou derrubar um soro. O professor Narciso era muito sistemático em relação a isso, e a gente tinha que conseguir estar inteiro com o *clown* ao mesmo tempo em que tomava medidas racionais de segurança.

Esse espaço de trabalho foi fortalecendo a personalidade do meu *clown*, mas deixou pouca oportunidade para a exploração do corpo. A fala, ao contrário do que esperava, foi ficando mais fortalecida. Também fizemos algumas participações em eventos e encontros, agendados pelo professor Narciso. Apresentamos em um Asilo na cidade de Araxá - MG, durante a ocasião do MOSTRARÁ (2002), uma mostra de teatro organizado pela prefeitura daquela cidade.

Fizemos uma apresentação, no próprio bloco da Cênicas, para uma turma de voluntários de um projeto de extensão da UFU. Um dado curioso sobre essa apresentação é que, dias antes, minha casa foi invadida e roubada, e os ladrões levaram todas as minhas roupas, inclusive as do Pierre. Dois dias antes da apresentação, Camila e eu elaboramos outra cena. A Soninha (o *clown* de Camila) chegava para chamar o Pierre para brincar. Eu aparecia em cima do Biombo e dizia que não podia brincar, porque tinham roubado as minhas roupas. Ela então

me emprestava uma roupa que tinha no bolsa, e eu saía de lá fazendo uma espécie de *show* com as roupas da Soninha, um *baby doll* com penhoar amarelo cheio de babados. Após pedir que a música fosse tirada, ela perguntava se eu tinha gostado, e eu reclamava que não, pois ela sabia que não ficava bem de amarelo. A nossa entrada foi até bem recebida pela plateia, mas em conversa posterior, o professor Narciso disse que não sabia direito o que falar de nossa participação, já que para ele não era um tipo de cena de palhaço que ele costumava gostar. Sempre que recebia *feedbacks* assim, voltava a ficar inseguro e meio perdido. Talvez por ser um pouco orgulhoso, mas certamente porque nunca conseguia entender claramente o que era ou não do universo do *clown*. Até hoje custumo me confundir, mas o que me alivia é saber que isso não é um privilégio só meu, e que ainda continuo tentando entender.

Nesse período, muitas pessoas discutiam sobre a natureza do *clown*, falava-se sobre as diferenças entre ser um palhaço ou *clown*. Todos nós queríamos ser *clowns*, porque achávamos que era o certo. Palhaço era um personagem do circo, da rua, um tipo escandaloso que só queria atingir o riso sem medir consequências. O *clown* estava muito na moda no teatro, e parecia revelar a natureza humana, conseguindo, através da singeleza e do sublime, atingir o riso. Além de tudo, não era um personagem, era o ator em estado de ridículo. O Narciso tentava abranger o conteúdo e as discussões com textos que remetiam ao *clown* de teatro e do circo, com filmes com diversificados exemplos, mas nem tudo era assimilado por razão de nossa juventude. Como disse, nesse período era muito forte a tendência em denominar os envolvidos com essa arte em palhaços ou *clowns*. E mais uma vez é preciso relevar, pelo falta de informação, pelo entusiasmo da época e pelo falta de experiência. Estou falando de boa parte de minha turma, mas também de todos os atores jovens que naquele momento queriam seguir os passos do Grupo Lume, do Grupo Anônimos, do Xuxu, entre outros. Hoje alguns pensamentos mudaram em relação a isso, outros nomes apareceram na cena *clownesca*, mas ainda assim, nem todas as dúvidas foram sanadas. Existem muitas confusões e preconceitos a respeito da arte do *clown*. Quem dera ser um Carequinha, Chicharrão, Piolin, um Benjamin de Oliveira na história da palhaçaria.

Nesse mesmo período, comecei a me preocupar com a voz do meu *clown*. É que dando-lhe o nome de Pierre, adicionei a ele um sotaque afrancesado. Foi uma

forma de reafirmar seu lado elegante. Entre meus colegas, na maioria mulheres, não havia muito essa tentativa em mudar a voz. O máximo que a maioria fazia era dar uma leve infantilizada na voz. A Camila, por exemplo, não mudava nada, falava do mesmo jeito com ou sem máscara. Muitas pessoas questionavam a minha voz, diziam que se ela mudava, ela não fazia parte de mim, que era elemento de personagem. Ainda estava na fase em que falava muito, e tive novamente outra crise. O Narciso já estava deixando a nossa turma mais livre para pesquisar, e como também já não éramos alunos, mas voluntários do projeto “Pediatras do Riso”, ele tentava não direcionar o nosso desenvolvimento com suas opiniões. Havia respostas que só descobriríamos com a prática e com o tempo.

Segundo Nascimento (ou renascimento?)

No ano de 2003, ainda não graduado, não fazia mais parte do Projeto “Pediatras do Riso”. Apresentava o meu palhaço em eventos promovidos pelo curso de Artes Cênicas, e principalmente nas “Semanas de Artes Cênicas”, que eram semanas acadêmicas onde aconteciam as apresentações de trabalhos desenvolvidos pelo curso. Apresentávamos “As paródias” dos espetáculos apresentados. Ocupávamos o espaço de encenação, o cenário e apresentávamos uma sátira do que tinha sido a peça. Contávamos com o consentimento dos grupos que tinham se apresentado, e com a participação nos ensaios da peça original. A ideia de fazer paródias partiu de mim e da atriz e palhaça Lílian Morais, aluna do curso e também iniciada em *clown* pela mesma turma de Camila e eu. A primeira paródia foi da peça “Nos Degraus” (2003) de Fernando Prado. O público gostava muito das paródias, e de certa forma, ajudamos na divulgação da “Semana”. Foi um bom período de descobertas. Essas aparições mantinham o Pierre vivo e na ativa.

Em maio desse mesmo ano, fui convidado a participar de um grupo de teatro que não tinha vínculo com a UFU, apesar de sua fundadora, Rose Battistella, ter sido graduada pelo curso. O grupo visitava o Hospital do Câncer de Uberlândia com *clowns* desde o ano de 2000, e mantinha a atividade em parte remunerada e em parte em sistema de voluntariado. Aceitei o convite e comecei a fazer parte do elenco permanente do Grupo “Anjos da Alegria”, aliás, faço parte até os dias atuais.

Já no primeiro ano dentro do grupo, tive que lidar com outra situação. Ximbica, a palhaça de Rose Battistella, era a minha parceira no hospital. As principais características de Ximbica eram a organização, o autoritarismo e a iniciativa nas situações. Era assim que sua palhaça chegava ao riso e estabelecia a sua “lógica particular”. As minhas investidas em tomar a frente das decisões ou organizar a cena ao meu modo eram refutadas por ela. Não se tratava de um duelo entre *clowns*, mas realmente, quando fazia parceria com ela, era domado e conduzido. Ela era mais “forte” do que eu, e mais experiente também. Não foi ruim, pelo contrário, comecei a perceber a possibilidade que a situação me trazia. Era engraçado ser desarmado por ela e ficar a “ver navios”. As minhas investidas depois de desmascaradas pareciam ingênuas, e quem sofria com isso não era eu, era o meu palhaço. Estava voltando a aprender. Tive que adaptar-me a nova parceria. Ximbica conseguia sem dificuldades ser a chefe, e o Pierre tornou-se o seu empregado. Seria difícil classificar todos os benefícios que essa relação me trouxe. Pouco a pouco fui descobrindo novos lados do Pierre que tinha renegado. Deixei de ser branco? A pergunta não é bem essa, melhor seria perguntar se um dia fui.

Não posso dizer que foi fácil, claro que é difícil desconstruir. Houve momentos em que ficava perdido entre lutar ou aceitar essa nova oportunidade que surgia. Mas como não participar de algo que está promovendo o seu crescimento artístico? Conseguí identificar nas novas ações, coisas que já eram do universo do Pierre e que não eram exploradas. Ele não era só charmoso ou elegante, era tolo também, ingênuo, romântico, covarde e tantas outras coisas que seria difícil nomear aqui. Ficou até mais prazeroso ser *clown*, eu contava com o erro, veja só. Pierre estava ficando mais complexo, ou deveria dizer mais palhaço? E falando em questão de improviso de cena, mais esperto e pronto para o jogo. Havia uma imprevisibilidade nos jogos, se não ficasse atento, poderia ser engolido pela dinâmica de minha nova parceira. Fui aprendendo a me impor de outras maneiras, fazendo a parte errada da questão, aquele que cai na armadilha do jogo proposto.

Vários parceiros surgiram nos anos seguintes, cada um a sua maneira foi deixando ensinamentos para meu palhaço, e acredito que foi uma troca. Relacionar-se é isso. Em vários momentos senti que estava sendo ao mesmo

tempo augusto e branco com eles, sem mais preocupações em relação a isso, apenas aceitando o fato de “ser” e viver o momento.

Alguns anos mais tarde, voltei a trabalhar com Camila Delfino nesse grupo, e quando isso aconteceu nossa relação já não era mais a mesma. Havíamos crescido. Trocávamos tanto de função na cena que não poderíamos definir que “tipo” cada um desempenhava. A gente brigava na cena, fazia as pazes, passava o outro para trás, Soninha até me batia. Estávamos livres dos lugares que havíamos nos colocado no início.

É muito bom perceber a passagem do tempo sobre a existência de um *clown*, é bom porque faz pensar no futuro e acreditar no quanto ainda iremos aprender. O palhaço cresce não só com as experiências artísticas que ele tem a oportunidade de participar, mas também com a experiência de vida do próprio ator. Dizem que quanto mais velhos, melhores palhaços seremos, de certa forma, é tranquilizante pensar assim. Se nesse curto espaço de vida o Pierre passou por tantas transformações, tantas fases, tantas crises e mostrou um crescimento, imagina depois de amanhã, depois de outras experiências e outros anos de vida. “Essa busca de seu próprio *clown* reside na liberdade se poder ser o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade.” (LECOQ, 1987, p. 117). O que mais do que o próprio tempo para trazer o amadurecimento necessário para tal desnudamento?

A partir do ano de 2007, decidimos ampliar nosso campo de atuação e montamos a peça “Os Reprisantes”. Assim conseguíramos atuar em dois espaços, o hospitalar e as casas de teatro. A peça era dividida em nove quadros de cena, cenas baseadas em entradas, *gags* e reprises tradicionais do circo. Contamos com a ajuda de um palhaço de circo para isso, Humberto Marques Ribeiro, o Futrika.

No ano de 2008, ainda com a peça, decidimos juntar todos os rendimentos que ela conseguisse para pagar um curso só para os integrantes do grupo com um *clown* experiente. Conseguimos juntar a grana necessária, e no início de 2009 trouxemos Ésio Magalhães do Grupo “Barracão Teatro” de São Paulo para nossa primeira oficina em conjunto. Muitas coisas significativas aconteceram nesse curso, tanto no nível individual e coletivo, e nosso trabalho foi realimentado.

Foram três dias inteiros de oficina, e desde o primeiro momento entramos em contato com a “segunda essência” de Ésio, o Zébobrin. Ésio usava “segunda essência” para definir o lugar do *clown*, o que ele é simbolicamente para ele. Bakhtin recuperando um apologia do século XV diz que:

Esses folguedos são indispensáveis ‘a fim de que a tolice (bufonaria), que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente’. Os toneis de vinho explodiram se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar (1987, p. 65).

A “segunda natureza” discutida por ele diz respeito ao lado tolo (bufo) do homem, para Ésio a “segunda essência” é o próprio *clown*. Ele havia pedido que o esperássemos para o primeiro encontro com nossos palhaços, e ele chegou com o seu. Eu estava nervoso porque seria a primeira vez que um *clown* de renome nacional veria o meu. Ele chegou conversando e pegou na mão de cada um de nós, olhou em nossos olhos e perguntou nossos nomes. Entrei na oficina como Pierre e não como Marcelo. Estava na expectativa do que viria a seguir. Em seguida ele tirou a máscara e pediu que tirássemos a nossa. Conversamos um pouco sobre nossas intenções em relação ao curso, ele falou um pouco do seu trabalho e de sua relação com a máscara. Falou sobre a “segunda essência” do ator, que era o *clown*, e afirmou que o nosso corpo era o eixo para a máscara. No segundo momento da aula, após o almoço, fizemos alguns exercícios de alongamento e aquecimento corporal. Depois fizemos um jogo para descontrair e finalizamos com um exercício de pular corda em quatro tempos, de 0 a 3, que trabalhou várias questões simbólicas sobre o trabalho do *clown* e também do trabalho em grupo.

Quase na metade da tarde, fizemos o primeiro contato com outro tipo de máscara, a máscara neutra. A máscara branca, sem expressão, com aberturas somente na região dos olhos. Tentamos chegar na neutralidade de sua “essência”, fazendo uma atividade simples que era ver o horizonte. Acabamos revelando nossos vícios corporais e interpretativos, e a neutralidade que a máscara exigia acabou sendo muito difícil de conseguir

A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das consequências estéticas essenciais do porte da máscara. A máscara, aliás, não tem que representar um rosto: assim, a máscara neutra e a meia-máscara bastam para imobilizar a mímica e para concentrar a atenção no corpo do ator (PAVIS, 2007, p. 234).

Ésio lembrava que, a máscara é neutra porque não tem experiência sobre as coisas. Ela vive o presente e não tem a consciência do que vem a seguir. Ela não foge de uma arma, por exemplo, porque não conhece a experiência da violência, a não ser que a vivencie.

Passamos então a trabalhar jogos que pontuavam certas habilidades técnicas que se espera de um *clown*. Fizemos o jogo da pose aproximada, e a partir dessa dinâmica sempre entrávamos em cena e saímos, traçando os passos exigidos de um palhaço em sua apresentação: fazer a entrada, e quando terminar a participação ir embora agradecendo a oportunidade, e os risos da plateia, sem falar nada; apenas, agradecendo com a atitude.

Finalizamos o dia fazendo o mesmo jogo em dupla. Devíamos seguir os passos citados acima, mas principalmente ceder o foco para o colega. Devíamos olhar para o colega dando a chance para ele fazer alguma coisa, depois que ele terminava era a vez dele retribuir. O jogo revelou que estávamos ansiosos, e tivemos alguns problemas com o tempo.

Fui embora para casa pensando em todos os toques que foram dados naquele dia. Empolgado por estar trabalhando diretamente com a técnica *clownesca*, cada jogo ou atividade deixou evidente o foco de cada exercício. Saí com a impressão que muitas dúvidas deixariam de existir. O Ésio mostrava muita experiência em perceber o outro, e sabia identificar e pontuar os problemas. Suas falas não foram diretas, mas eu sabia quando o toque era para mim, e acredito que foi assim com meus colegas também.

No segundo dia fizemos vários jogos em conjunto, e nossa união começou a sofrer choques. Fizemos exercícios que requeriam nossa concentração, e pouco a pouco nossas diferenças começaram a aparecer. Muitos gastavam tempo justificando os erros, ou acusando o outro. Foi estressante, e as questões que o Ésio trabalhava ficaram nítidas, ele estava trabalhando o conjunto e a parceria em cena. Ele dizia que justificávamos demais e exigia que assumíssemos os nossos erros.

Eu via meus problemas e inseguranças soltarem para fora, e ficava atordoado. Via também os problemas em meus colegas e quando ia dar sugestões

entrávamos em atrito. Eram atritos disfarçados, capazes de tumultuar nossas emoções, mas encobertos pela educação. Acho que ficamos emocionalmente atingidos por ver nossos problemas de grupo revelados, e não era isso que queríamos trabalhar na oficina. É incrível a tendência que um curso de palhaço tem para ser terapêutico. Percebemos que tínhamos um problema grave em ouvir os outros. Como um *clown* trabalha sem ouvir o seu parceiro? Não era isso que queríamos revelar na oficina, mas era com certeza o nosso grande problema a resolver enquanto artistas, grupo e *clowns*.

Naquele momento não tive a clareza que tenho agora ao relatar esse momento. A oficina começou a se definir para mim como um local onde queria ir, queria muito estar lá, mas para esconder as minhas deficiências e revelar só as minhas potencialidades. Não era o que estava acontecendo. E senti que entrei em um caminho que não conseguia mais sair.

No fim do dia, fizemos um exercício que melhorou os ânimos, principalmente o meu. Tínhamos levado um objeto especial, que deveríamos mostrar para a plateia e contar a sua história. Não quis ser o primeiro, estava inseguro. A primeira a ir foi Pollyana Medeiros, atriz e palhaça do grupo, que levou um vestido que não lhe servia mais. Foi uma situação cômica vê-la tentando entrar no vestido. A segunda a ir foi a Rose. Devíamos seguir os passos: 1º - Entrar; 2º - Mostrar o seu mundo (ou seja, você e aquele momento); 3º - convidar a plateia a entrar no seu mundo (relativo e inexplicável como vários aspectos da arte do *clown*). A Rose fez todos os passos, quando começou a manipular e a falar sobre o seu objeto começou a chorar. Olhei para ela e não conseguia acreditar no que via, nunca a tinha visto chorar. Na verdade, fui percebendo que eu é que estava distante da afetividade naquele momento. Todo palhaço tem um jeito esquisito de sofrer. Só ficava pensando que na minha vez não ia fazer aquilo de jeito nenhum. “Aquilo” era se entregar, na ocasião eu havia esquecido. As pessoas foram participando, e só não fui o último porque a Camila me empurrou para ir antes dela. Quando estava me preparando para entrar, ou seja, colocando a máscara atrás da parede do palco do SESC de Uberlândia, que para nós funcionou como biombo, um calor atingiu o meu rosto e achei estranho. Como eu tenho a mania de justificar tudo, mesmo que seja de um jeito meio esotérico, dei uma chacoalhada no corpo, falando pra mim mesmo que aquilo era alguma energia

acumulada no local. Quando me senti preparado, entrei. Fiz a entrada exigida, cumprimentei a plateia, olhei em todos os olhos, e quando fui apresentar o meu objeto, ao tirá-lo da bolsa que o guardava, uma emoção começou a me tomar. Olhava para aquele par de botas e apesar de ter imaginado como seria a minha fala, não conseguia falar. Olhava para as botas, para a plateia, e senti que meus olhos queimavam e a voz não saía, tentei remexer o corpo para aquela sensação de choro passar, mas toda vez que tentava falar, a emoção me calava e pouco a pouco as lágrimas começaram a rolar. Quando comecei a chorar, e chorava gritando, eu não podia acreditar no que estava acontecendo e tentava rir da situação, acabava chorando mais. Fui chorando e rindo sem conseguir parar. Meus colegas ficaram surpresos comigo, eles até comentaram depois que foi esquisito me ver chorar, pois eu tinha sempre uma atitude racional perante os fatos e aquela reação foi surpreendente também para eles. Catando palavras entre os soluços que me dominavam, fui contando a história do meu objeto. As pessoas riam do meu descontrole, alguns até choraram juntos comigo, inclusive a Rose. Sei que finalizei a minha fala tentando calçar as botas que também não entravam mais. Saí agradecendo e tropeçando com os pés parcialmente calçados. A história do meu objeto nem é tão relevante, escolhi o objeto no dia anterior meio de improviso, quis levar a coisa mais antiga que eu possuía aqui na cidade (sou de Goiás). No fim, estava tão aliviado que parecia que eu tinha chorado para uma vida inteira. O dia tinha sido tão difícil, que sentir isso no final deu uma relaxada.

O terceiro dia foi muito cansativo. Já estávamos esgotados, e desde os primeiros exercícios começamos a nos distanciar novamente. Quando repetimos o jogo de passar o bastão em oito tempos, fui justificar o meu erro e o Ésio pediu que eu prestasse mais atenção em mim do que nos outros. Fiquei pensando como que falar do meu erro podia ter sido falar do outro. Como estava esgotado, fiz os exercícios concentrando para não errar. Para não dar mais razões para a crítica. Esse esgotamento que sentia era mais emocional do que físico, e qualquer observação me deixava ressentido. Foi o dia que mostramos os exames trabalhados no hospital, e minha dupla naquela época era a palhaça Kate Costa. Havíamos combinado no dia anterior como seria a nossa entrada e qual exame faríamos. A atividade foi feita após o almoço, e as atividades que já tínhamos feito tinham me colocado na defensiva. Senti que a plateia (quando digo plateia estou

me referindo aos outros participantes) estava cansada quando entramos e fui perdendo a vontade de estar lá, logo depois que entrei.

A Kate tinha esquecido um detalhe que combinamos na entrada, e como o Pierre tinha que se desculpar pela entrada ofensiva, o detalhe que ela esqueceu foi justamente a deixa para isso. Fiquei atormentado pela vontade de que nossa interação acabasse logo. Sei que saímos e eu estava tão desgostoso com o que tinha feito, que nem me despedi da plateia, nem agradeci ao ir embora.

O Ésio fez suas considerações sobre as cenas. Tudo que ele falou da nossa entrada, o que havíamos feito errado, ou que podíamos melhorar, eu já tinha percebido e não quis me explicar, porque trabalhamos com a ideia de não justificar. Estava muito cansado e queria que aquele dia acabasse logo. Acredito que ele percebeu que estávamos mexidos e fez um último jogo para nos descontrair.

Finalizamos a oficina avaliando os nossos três dias. Quando foi a minha vez de falar, expliquei sobre o meu estado de espírito, pedi desculpas aos amigos pelo humor alterado, mencionei os aspectos que tinha achado positivos, e revelei o meu descontentamento sobre o final daquele encontro. A oficina estava acabando e deixando em mim um gosto amargo do fracasso, como se tivesse apenas revelado as minhas dificuldades.

Eu sentia que três dias tinham sido pouco tempo para o nosso processo. Eu não falei isso no dia, mas no fundo eu percebia que aquele era o meio do oficina, aquele momento onde você descobre o que tem que ser melhorado para enfim resolver, e que não podia ser o fim. Estava acabando com a impressão que tinha ficado algo para mostrar, para falar ou solucionar. Apesar de cansado naquele dia, eu queria continuar e ver, junto com meu professor e colegas, as soluções que viriam. Nem sempre a vida possibilita tal coisa, principalmente, o lado profissional da vida. Agora, eu ia resolver as minhas questões sem condução, sem a consulta possibilitada naqueles três dias.

Após essa oficina, o grupo resolveu várias questões internas. Essa experiência mexeu com todos os integrantes e nosso processo de trabalho estava modificado. Começamos o exercício de escutar o outro, de resolver nossos

problemas quando surgiam, de não repetir os erros. Nossos palhaços tinham retomado olhar para a técnica que o curso veio nos lembrar. Decidimos que tínhamos que sair do nosso lugar, que tínhamos que nos profissionalizar cada vez mais, e não nos acomodar novamente.

Entusiasmados pela experiência do curso, decidimos trazer outro grupo para nova oficina. Queríamos alguém, ou algum grupo que tivesse uma proposta diferente de trabalho do que do curso anterior, para variar e ampliar o nosso conhecimento. Assim, chegamos ao “Seres de Luz Teatro”. Sabíamos que eles tinham uma vivência aproximada com o “Grupo Lume”, e que tinham trabalhado com Nani Colombaioni. As pessoas que os conheciam eram apaixonados por seus *clowns* e também por suas pessoas.

O Grupo “Seres de Luz Teatro” foi contratado no final de 2009, e o curso aconteceu em novembro daquele mesmo ano. Camila e eu ficamos responsáveis por conduzi-los pela cidade nos dias que ficariam aqui. Tinha em mente fazer uma entrevista com eles, a princípio para colocar em nosso site, mais tarde, pensando em usar o material no meu próprio projeto de mestrado (o que acabou não sendo possível, pela perda do material).

Nosso primeiro dia de oficina começou com apresentações pessoais, conversas a respeito de nossos interesses no curso, enfim, o itinerário normal da maioria das oficinas. Alongamos individualmente e depois passamos a fazer exercícios para despertar a força do “guerreiro”. Eram sequências que movimentavam as extremidades do corpo, tanto a parte inferior quanto superior. Porém a força era bastante executada na parte inferior, com pisadas, chutes e varridas com o pé. Estávamos despertando as energias dos chacras. Por fim, fizemos um exercício de concentração de energia que consistia em ficar com os pés paralelos e flexionar os joelhos, curvando o tronco um pouco para frente, com os braços juntos do corpo até os cotovelos e com os antebraços apontando para frente, com os dedos indicadores e médios em riste. Em seguida, fazíamos toda a força para tensionar os músculos do corpo. Essa tensão durava o tempo de uma respiração, e a sensação que sentimos foi capaz de deixar o nosso corpo frioso, mas cheio de energia; ainda mais, após fazer a sequência do guerreiro. Hoje em dia, quando temos que entrar em cena e temos pouco tempo para aquecer ou

concentrar, fazemos essa tensão três vezes para acordar nosso corpo e energizá-lo rapidamente. O certo não é isso, mas é um mecanismo que nos salva quando precisamos.

A força do guerreiro, que eles exercitavam, tinha haver com a experiência que viveram na América Central. Envolveram Xamanismo e rituais para descoberta do palhaço, baseados na cultura daquele lugar. O palhaço, desta forma, na sua ligação espiritual com a cura, tem movimentos de dança com qualidades que trabalham tanta a força, quanto o equilíbrio. Fazendo dele um ser que funciona como ponte entre o mundo espiritual e terrestre. Os movimentos liberam “energias” que não são ativadas cotidianamente. Libertando as “forças” do participante da batalha, guerreiro entre dois mundos. Os exercícios, eram resultado da apropriação dessa vivência, com a experiência de trabalho com o grupo Lume, com seu treinamento energético, a dança pessoal, “dança das energias”, enfim

O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação – reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é *ouvir-se*, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potencias que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer, de dar forma à vida (BURNIER, 2009, p. 140).

Os jogos que seguiram, pude perceber, não tinham aquele caráter puramente técnico da oficina anterior, baseados em jogos teatrais, e jogos de improvisação; trabalhavam com “energias” do palhaço. Serviam, entre outras coisas, para acordar nossos *clowns* e deixá-los prontos para relacionar-se. Eram feitos não só para aquecimento inicial, eram aplicados em diversos momentos durante o dia. Mesclava-se a isso, os jogos de roda, de lançamento de objetos, e quando necessário, tínhamos que pagar prendas (quando errávamos) para mantermo-nos nos exercícios. Era uma forma de mostrar o que podíamos fazer e o quão determinados estávamos para agradar nossos mestres. Nas oficinas de *clowns*, é comum que o oficineiro ocupe a posição de dono do circo, exigindo que nossos trabalhos tenham a qualidade exigida pelo circo que hipoteticamente vai nos contratar. Abel Saavedra e Lily Curcio eram nossos *Mounsiers*, assim como eles haviam passado por tal tradição, agora era a nossa vez de agradar os nossos chefes.

As relações trabalhadas nos jogos não tinham a finalidade de ferir ou vencer. Éramos estimulados a encontrar a relação verdadeira ao nos tocar, olhar e sentir. Também éramos lembrados a todo instante, e isso pode parecer surreal, a respirar. A respiração foi um dado importante da oficina. Ela foi trabalhada exaustivamente nos aquecimentos, nos jogos e nas cenas. Devíamos encontrar, através dela, o nosso tempo, e o tempo certo da cena. Respirar com uma máscara no nariz não é tarefa fácil, e muitas vezes me sentia sufocado, no calor do jogo ou movimento me esquecia de respirar. Quando respiramos bem, nossos olhos ficam mais abertos, o que é muito bom para o palhaço.

No segundo dia, fizemos um exercício que estimulou bastante a nossa capacidade de ver e olhar. De arregalar os olhos e expandir a nossa visão. Olhos são ferramentas importantíssimas para um *clown*. Eles têm que ficar abertos o bastante para serem vistos e também ver. O exercício consistia em andar pelo espaço buscando variadas formas de andar, alargando as possibilidades de estar no mundo dos nossos palhaços, estávamos com as máscaras. Lily ou Abel diziam um número que correspondia a um lugar da sala, e devíamos parar imediatamente e olhar para ele. Devíamos olhar com a “tríade visão”, os olhos, a ponta do nariz e o peito. Éramos lembrados que o interesse do *clown* é despertado na ponta de seu nariz, é ele que nos conduz para o que queremos ver, ao mesmo tempo em que o peito ajuda a identificar, para quem nos observa, o que estamos olhando. Quando algum de nós errava o ponto indicado, criava uma situação engraçada justamente por não ser intencional, e o *clown* ficava como um tonto procurando o ponto que havia perdido.

O último exercício desse dia consistia em escolher uma roupa que estava jogada no chão e compor um figurino. Não estávamos com o nariz de palhaço. Não devíamos pegar nada que havíamos trazido, só peças trazidas pelos colegas. Andando pelo espaço, queria que a roupa me escolhesse, e andava por entre elas, tentando sentir uma inclinação diferente que incentivasse a minha escolha. Meus colegas ficaram na dúvida a princípio, mas de repente a maioria estava vestida; e eu, sem sentir nada sublime, optei por uma calça boca de sino. Não havia nada para usar na parte de cima, então peguei um vestido e escondi sua saia dentro da calça, formando uma composição desarrumada. Escolhi um chapéu e fim. Quando ficamos todos prontos, eles pediram que fizéssemos uma fila, ficássemos de

costas para eles e quando nos sentíssemos a vontade, colocássemos o nariz e virássemos. Estávamos virados, concentrando para o por o nariz, quando eles colocaram a música “*She*” cantada por Charles Aznavour. Nos primeiros sons da música no ambiente, comecei a chorar. Tão tranquilamente e com tanto amor quem não havia mais em meu corpo a intenção em me concentrar, mas sim em me deixar levar pelas imagens que foram sendo trazidas amorosamente pela canção. Lembrei-me de tantas pessoas queridas, senti-me invadido de amor e perdão. Cada frase correspondia a alguma situação de afeto, em relação às pessoas que amo, e em relação á máscara de *clown*, de tudo que ela conseguia despertar em mim. Coloquei a máscara sem grandes intenções, apenas deixei que ela fizesse parte de mim naquele momento, como se o ritual para colocá-la fosse o de uma naturalidade acrescida de compaixão. Foi um choro feliz e calmo, só eu sabia que estava chorando. Quando me virei, eles me olharam com um afeto gostoso, como se estivessem me esperando e só agora me viam. No desenvolver de tudo que havíamos trabalhado naquele dia, e com todas as sensações que os exercícios deixaram em meu corpo, só posso explicar essa reação como uma emoção que veio por ter entendido, subjetivamente, alguma coisa, mesmo que não soubesse organizar em palavras. Foi como se tivessem acionado um botão em mim e eu começava a funcionar. Mais do que pensar, eu sentia o que se devia fazer quando colocasse a máscara. Não importava mais só despertar o riso, mas sim o amor. Senti que meu *clown* tinha renascido e que estava colocando o nariz pela primeira vez.

No desenvolvimento dessa dinâmica, eles pediram que eu tirasse a calça, e quando fiquei só de vestido, meus colegas riram muito. Na verdade, estávamos todos transformados, e vestimos trajes que não tinham nada a ver com nosso figurino normal. Olhávamos uns para os outros com surpresa e alegria.

Nesses dois dias, tínhamos feito bastantes exercícios que nos desgastaram corporalmente, e em alguns momentos ficava difícil respirar. Muitas vezes senti vontade de desmaiar. Em vários momentos, o Abel ficou do meu lado lembrando que eu podia continuar, que eu podia mais, que não devia ter medo. Eles conseguiam perceber as nossas fraquezas e nos incentivavam a continuar e vencer nossos bloqueios. Quando fui embora para casa no segundo dia, minha respiração não tinha voltado ao normal, e tive que ficar deitado na varanda respirando

devagar e me acalmando com a brisa da noite. Pareci demasiado piegas nessa última frase? É que essa oficina mexeu potencialmente com minha sensibilidade, e mesmo agora, pensando sobre ela, certas sensações e energias são recuperadas. Naqueles dias, acontecimentos extraordinários me acompanhavam quando ia para casa no fim de cada encontro. Tinha sonhos com a oficina, com seres mágicos, com portais, resgatando lembranças esquecidas. A sensibilidade do meu corpo ficou alterada, e estava sentindo coisas que antes não percebia. Não convém revelar tanto nesse texto, até porque fica parecendo que se trata de uma parte pouco científica, mas para encerrar essa colocação, tenho que dizer que esse encontro gerou acontecimentos “mágicos” em minha vida e na vida do meu *clown*. Conseguí sentir o amor presente na máscara do *clown*, e estava agradecido por essa oportunidade.

Iniciamos o último dia com uma massagem conjunta. Um ficava no centro e o resto do grupo massageava com leves tapas o corpo dessa pessoa. Enquanto massageava meus colegas pensava coisas positivas, tentando transmitir energias boas. A medida que sentia o corpo dos meus colegas, parecia que minha energia entrava em contato com a energia do outro, e quando foi a minha vez de ir ao centro, comecei a chorar de novo como se tivesse repartindo algo que não estava dando conta de aguentar. Apesar de estar com os olhos fechados, e estar levando “tapas” de várias mãos diferentes, conseguia identificar de onde vinham. Certos toques doíam, outros relaxavam, outros transmitiam segurança, amor, carinho, repreensão, enfim. Comecei a pesar, e o Abel teve que me segurar para não cair. Fiquei envergonhado nesse momento, porque parecia que eu era um exagerado, que ia ficar chorando em todas as oficinas que fizéssemos. O Abel, como se entendesse o que se passava comigo, ficou me incentivando a aguentar, dizendo para, inclusive, aceitar a minha força.

Foi nítido para mim durante toda a oficina, que em todos os momentos que fraquejei, que iniciava alguma ação e parava por vergonha ou insegurança, meus dois mestres pediam que eu não tivesse vergonha de ser como eu era e continuasse. Eles tocaram em vários pontos importantes para um *clown*, coisas que sabemos, mas, que esquecemos muitas vezes. Falaram sobre a questão da fé, do acreditar em si mesmo, em não fazer nada sem acreditar, para que tudo seja verdade e doação. Que o *clown* deve ser trabalhado todo dia, em não ter vergonha

do que se é, para olhar o mundo com generosidade. Não “psicologizar”. Entregar-se totalmente ao momento e não pensar em mais nada, que o *clown* só será bom se você deixar que ele se revele. São coisas que ditas parecem muito simples de fazer, mas que na verdade são facilmente esquecidas e renegadas. Senti que estive em contato com o que realmente interessa nessa arte, com questões que eram transmitidas sem grandes pretensões, naturalmente e se mostravam de suma importância.

A oficina acabou deixando uma sensação de revelação em mim, de encontro; animado para continuar. Trouxe várias ferramentas para que acione em momentos necessários, e com um olhar mais doce para com a arte que venho praticando há mais de dez anos. Foi um alimento para minha alma de artista e *clown*.

Poderia colocar nesse relato, outras interações que ajudaram a formar o meu *clown*, tais como um encontro com uma integrante do grupo “Marias da Graça”, um workshop com Pepe Nuñes, uma vivência com Wellington Nogueira e os Doutores da Alegria, outro encontro com Ésio Guimarães na ocasião de uma montagem de peça, e tantas outras experiências relevantes. Entretanto, as colocadas aqui, acredito que já conseguem esboçar o quadro necessário para mostrar o traçado *clownesco* vivido, e como as questões pesquisados no projeto se misturam com essa trajetória.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drumond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2004, 271 p.

AUGUET, Roland. **Histoire et Légende du Cirque**. Paris: Flammarion, 1974. 110 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo – Brasília: Editora Hucitec/Universidade de Brasília, 1993. 419 p.

BARREYRE, Jean. **Charlatans, Nateleurs & Bonimenteurs**. Paris: Flames et Fumées, 1963. 96 p.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Carl Valentin: a cena cômica na república de Weimar**. São Paulo: Annablume, 2010, 150 p.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. 249 p.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 293 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**/Junito de Souza Brandão. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 120 p.

_____. **Mitologia grega, volume II.** 9^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 335 p.

BRONDANI, Joice Aglae. **VARDA CHE BAUCCO! TRANSCURSOS FLUVIAIS DE UMA PESQUISATRIZ: Bufão, Commedia Dell'arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras.** Tese de doutorado, orientação Prof^a Dr^a. Antônia Pereira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010, 314 f.

_____. **Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos “godô ” ,“trattoria” e “joguete”.** Dissertação de mestrado, orientação Prof^a Dr^a Antonia Pereira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006, 211 f.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna. Europa, 1500 – 1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 232 p.

BURNIER, L. O. **A Arte de Ator: da técnica a representação.** Campinas: Editora UNICAMP, 2009. 310 p.

CLANDININ, D.J.; CONNELLY, F.M. **Pesquisa narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa.** Tradução Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011. 250 p.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** Tradução de Álvaro Cabral. 1^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 223 p.

DE ABREU, Brício. **Benjamim de Oliveira.** In: **Esses populares tão desconhecidos.** Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963. 231 p.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; o esgotado.** Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010, 111 p.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa.** Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Editora Paulinas, 1989. 536 p.

FARNETI, Alessandra. **La maschera più piccola del mondo. Aspetti psicologici della clownerie.** Bologna: Alberto Perdisa Editore, 2004. 167 p.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 203 p.

_____. (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2006. 175 p.

GOMES, N.P.M.; PREIRA, E. A. **Do presépio a balança: representações sociais da vida religiosa.** Belo Horizonte: Mazza edições, 1995. 452 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik; trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 237 p.

JACOB, Pascal. **La grande parade du cirque.** Paris: Gallimard, Découvertes, s/d.

HORTA DUARTE, Regina. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.** Campinas: Editora da Unicamp, 1995. 167 p.

JARDIM BARBOZA, J. **O ator transparente. O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada.** (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2001.

LECOQ, Jacques. In: LECOQ, Jacques (Org.). **Le Théâtre du geste.** Paris: Ed. Bordas, 1987, p. 117. (Tradução de Roberto Malle.)

LIBAR, Márcio. **A nobre arte do palhaço.** Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008. 203 p.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaço – Cultura Popular e Lazer na Cidade.** São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1984. 187 p.

MERÍSIO, Paulo R. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais.** Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2005.

MERIZ, Paulo R. **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea.** Dissertação de Mestrado, orientação prof^a Dr^a Maria de Lourdes Rabetti – Mestrado em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

MILITELLO, Dirce Tangará. **Picadeiro.** São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas, 1978. 98 p.

_____. **Terceiro Sinal.** São Paulo: Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984. 110 p.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio.** São Paulo, SP: Editora UNESP, 2003. 231 p.

MORAIS FILHO, Mello. **Festas e Tradições Populares no Brasil.** Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979. 189 p.

PANTANO, A. A. **A personagem palhaço.** São Paulo: Editora UNESP, 2007. 137 p.

PROPP, Vlaímir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992. 321 p.

RÉMY, Tristan. **Entrées clownesques.** Paris: L'Arche, 1962. 213 p.

_____. **L'Evolution du costumes dês Clowns.** Sovilier (CH): Editions de la GArdine, 1991. 230 p.

_____. **Les Clowns, Préface de Bernard de Fallois.** 4. ed. rev. França: Paris, 2002. 487 p.

ROBINSON, David. **Chaplin: Uma biografia definitiva.** Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo século, 2011. 789 p.

ROMAIN, Hippolyte. **Histoire des Buffons, des Auguste et des Clowns.** France: Ed. Joelle Lsfeld, 1997. 243 p.

RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte an actor's handbook.** Londres: Routledge Inglaterra, 1994. 282 p.

RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INACEN, MINC, 1987. 184 p.

RYKNER, Arnaud. (Org.). **Pantomime et theatre du corps: transparence et opacité du hors – texte.** 1^a ed. Rennes: Univesiteries de Rennes, 2009. 245 p.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.

SERRAULT, M.; LEVY, P. R. **Trois clowns légendaires: Les Fratellini.** Paris: Actes sud, 197. 191 p.

SILMAN, Naomi. **25 anos Lume Teatro.** 1^a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 243 p.

SILVA, E. **O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de filosofia e ciências humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

_____. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007. 434 p.

TELLES, Narciso. **Ensino do teatro: Espaços e práticas.** Porto Alegre: 2008. 112 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões.** São Paulo: Editora 34, 2001. 223 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem. Palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. 245 p.

WALLON, Emmanuel. (Org.). **O circo no risco da arte.** Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 189 p. Título original: Le cirque au risque de l'art.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. 245 p.

_____. **Cultura.** Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra S. A., 1992. 239 p. Título original: Culture.

PROGRAMA (IMPRESSO)

SERES DE LUZ TEATRO – 15 ANOS, 2009, Campinas. Projeto gráfico Aida Cassiano, 6 páginas coloridas.

LUME RECEBE – LANÇAMENTO DO LIVRO: LUME TEATRO 25 ANOS, 2011, Campinas. Uma página em preto e branco.

ENTREVISTA

DIVERSOS. *Fellini por Fellini*. Trad. de José Antonio Pinheiro Machado & outros. Porto Alegre, L&PM Editores Ltda., 1983.

FILMES

I CLOWNS. Direção: Federico Fellini. Itália: RAI – Radiotelevisione Italiana, 1970. 1 filme (154 minutos), son., color.

DOCUMENTÁRIO: Eu sou um grande mentiroso, com Federico Fellini, Roberto Benigni e Donald Sutherland. França: Arte France et portrait & compagnie, 2002. 1 filme (100 minutos), son., color.

O CIRCO. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: Continental home vídeo, 1926. 1 filme (95 minutos), mudo, preto e branco.

CITAÇÕES INDIRETAS

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. S. Paulo, liv. Ed. Polis, 1979.

DICIONÁRIOS

BORBA, F. S. (Org.). **Dicionário UNESP do português contemporâneo.** 1^a ed. São Paulo: UNESP, 2004. 1470 p.

BUENO, F. S. **Grande dicionário etimológico – prosódico da língua portuguesa.** 2º vol. São Paulo: Editora Saraiva, 1964. 2567 p.

_____ . **Grande dicionário etimológico – prosódico da língua portuguesa.** 6º vol. São Paulo: Editora Saraiva, 1966. 2503 p.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** 23^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1999. 996 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 483 p.

QUINTAL, R. F. **New proficient dictionary.** 1^a ed. São Paulo: Companhia editora nacional, 2005. 575p.

SITES

Disponível em: <<http://www.atelierdesarts.com/maschere.htm>> acesso em: 14 março 2012.

Disponível em:
<<http://www2.correiodeuberlandia.com.br/texto/2009/12/10/42206/texto.html>>
acesso em: 28 abril 2012.

Disponível em: <<http://www.bravonline.abril.com.br/materia/misterio-nomuseu>> acesso em: 04 abril 2012.

Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html> acesso em: 26 outubro 2011.

Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17730/000723657.pdf?sequen se=1>> acesso em 06 junho 2011.

Disponível em: <<http://www.seresdeluzteatro.com.br>> acesso em 10 março 2010.

REVISTAS

Amor e comédia: O palhaço em cena. Separata de: Ouvir ou ver. Uberlândia, ano 2009, volume 5, p. 20 – 41, 2009.

E o palhaço, o que é? Separata de: Revista Bravo! São Paulo, ano 14/ nº 175, p. 21 -28, março 2012.

REVISTA INSTRUMENTAL DE METODOLOGIA

SILVA, A. M. (Org.). **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses.** 3^a imp. Uberlândia: EDUFU, 2009. 135 p.

GRAVAÇÕES

“Fellini por Fellini”, Tradução de Paulo Hecker Filho. L&PM Editores Ltda., Porto Alegre, 1974.

“Entrevista com Ricardo Puccetti”, por Marcelo Briotto. Arquivo pessoal, Campinas, 2011.

“Entrevista com Lily Curcio”, por Marcelo Briotto. Arquivo pessoal, Campinas, 2011.