

A atuação de clowns no teatro

MARCELO BATISTA GOMES

■ 20

Marcelo Batista Gomes é ator, clown, diretor e professor de teatro. Faz parte do Grupo Anjos da Alegria desde 2003. É professor de teatro na Escola Municipal Prof. Josiany França, é aluno no Curso de Mestrado em Artes UFU, orientado pelo prof. dr. Paulo Ricardo Merísio, com projeto intitulado *A Adaptação do Branco: pesquisa sobre a adaptação do clown Branco na cena teatral brasileira, com estudo do Grupo Seres de Luz Teatro*. E-mail: marcelobriotto@hotmail.com

■ RESUMO

Esse estudo trata da relação presente no jogo entre a dupla cômica tradicional, observando as funções e a necessidade do Palhaço Branco para a cena, apontando prováveis adaptações e mesclagem entre os papéis.

■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, *clown*, circo.

■ ABSTRACT

This study treat the present relation in the play between the traditional comic couple, keep under observation the functions and the need of the White Clown, thinking about probably adaptations and blend between the roles.

■ KEYWORDS

Theatre. Clown. Circus.

Introdução: *Clown* ou Palhaço

Atualmente, as complicações em se tratar de palhaço no Brasil começam já na escolha do termo pelo qual se opta ao referi-lo. Muitos pensadores e artistas envolvidos com o tema convergem entre a nomenclatura *clown* e palhaço. Em um rápido resumo desse entrave, alguns acreditam que o termo palhaço está diretamente ligado ao circo, ao palhaço de picadeiro, e aquele cuja origem é de alguma manifestação popular. Embora tenha surgido antes da sua adoção pelo teatro no Brasil, o termo *clown* seria o nome que se dá ao palhaço de Teatro, cuja formação técnica advém das influências europeias. E com um olhar mais apurado, percebe-se que a questão não poderia ser tão simples. Segundo Roberto Ruiz, em sua pesquisa sobre o circo no Brasil, os termos são explicados focando uma provável origem e referem-se ao tipo circense:

A palavra *clown* vem de clod, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês 'camponês' e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro 'colchão' ambulante, protegendo-o das constantes quedas (RUIZ, 1987).¹

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

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.

¹ RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Inacen, Minc, Rio de Janeiro: 1987.

'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 (FERRACINI, 2003 apud BURNIER, 1994, p. 248).²

As referências não solucionam a questão, no entanto, apresentam algumas perspectivas sobre o assunto. Outras designações poderiam ser citadas para percebermos a amplitude de discordâncias, porém, as duas escolhidas resumem a nossa discussão. Nesse texto as duas formas serão usadas, mas para evitar maiores discussões e justificativas, o tratamento ao tipo executado em circos, treinamentos e manifestações populares será palhaço, e *clown* para o tipo executado no teatro, e possivelmente em treinamentos.³

Outra complicação, com certeza menos prazerosa e muito ligada a anterior, é a escassez de publicações referentes à pesquisa *clownesca* no Brasil. Considerando que o tema palhaço/*clowns* se tornou um ponto de atração nos últimos tempos, e que, sempre houve publicações referentes por praticantes e estudiosos voltados para essa linguagem, podemos pensar que a colocação que inicia esse parágrafo não faz sentido. Porém, o que precisa estar claro é que apesar desse recente crescimento e do histórico da pesquisa sobre o assunto, as informações ainda não abarcaram a 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, certos questionamentos permanecem inexplorados. O campo é vasto e a pesquisa sobre o tema convida novas reflexões.

■ 22

O Palhaço Branco/O *clown*

Para deixar mais evidente o universo a que essa pesquisa se circunscreve, vejamos as duas faces do palhaço classificadas por Burnier:

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 Arlequin 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 (FERRACINI, 2001).⁴

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 falamos. É comum, quando se fala em *clowns*,

² FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

³ Não quer dizer com isso que o autor do presente texto concorde com tais definições, mas é uma forma de não adentrar em uma discussão que não a do objetivo do texto.

⁴ FERRACINI, Renato. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

evidenciar as características que seriam consideradas do Augusto. As especificidades de um Palhaço Branco ficam, a certo modo, renegadas. “Quando digo o *clown*, penso no augusto”,⁵ esse é o início do comentário que Federico Fellini fez a televisão sobre o seu filme “I Clowns” lançado em 1971. 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.

Sem querer praticar um juízo crítico, esse pensamento levanta vários questionamentos: A) Será que essa situação acontece porque não existe a atuação real de *clown* branco no Brasil? B) Será que os dois personagens estão fundidos, e, podemos distinguir um personagem do outro por características na personalidade desenvolvida pelo palhaço de cada ator? C) É a necessidade que a cena coloca que faz essa definição entre os parceiros?

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

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 palhaço 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.

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. Mesmo que ele atue seguindo a vertente augusto, o branco surgirá, seja na relação que estabelece com a platéia ou até consigo mesmo. Se o palhaço é branco e está na mesma situação, o espectador poderá ser o seu augusto. 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 traça tópicos constantes em treinamentos desenvolvidos para Palhaços, neles 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 (BARBOSA, 2001).⁶

Em grande parte das apresentações teatrais com *clowns* brasileiros percebe-se que em alguns momentos as características dos dois personagens se confundem. 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 bra-

⁵ **Fellini por Fellini.** Tradução: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1974.

⁶ BARBOZA, Juliana Jardim. **O ator transparente:** O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada. Dissertação (Mestrado) ECA-USP, São Paulo, 2001.

sileiros não encontrou nenhum *Clown* Branco. As suas funções foram absorvidas pelo apresentador (mestre de pista) ou por um segundo palhaço, também Augusto, chamado de escada ou crom” (BOLOGNESI, 2003, p. 91). Aquelas características do *clown* branco vestes pomposas, brilhantes, rosto branco, chapéu em formato de cone, atitudes elegantes e a busca pelo riso através de uma extravagância estética, um glamour, que reflita comando, ordem, luxo e exatidão, e não através do erro, que é o caminho traçado pelo Augusto parecem ter sido transformadas no Brasil. 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 residual e/ou a adaptação

O palhaço não foge a regra no que concerne a representação viva de seu tempo. Pois é evidente que o termo adaptação, usado para definir o lugar do *clown* branco no teatro atual, também deve ser considerado como um processo vivido por esse tipo 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 brasilidade. 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 comico 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 improvisado 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).⁷

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 histriônicos 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.⁸

⁷ DE CASTRO, A. V. **O elogio da bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34. p. 56-57.

A trajetória desse tipo na cena brasileira foi traçada de acordo com as possibilidades e seguiu um fluxo descontínuo entre os altos e baixos do circo no país. A sua adequação ao teatro tem muito a ver com o declínio do circo e das manifestações artístico-culturais de rua. Se no século XIV na Europa o palhaço estava proibido de falar e tocar um instrumento musical da mesma forma que um profissional da música fazia, quase quatro séculos depois no Brasil, foi por meio 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 deixa de ser também um reflexo de suas origens.

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).⁹

No teatro feito na atualidade, onde o palhaço foi redescoberto com entusiasmo, ele comumente é chamado de “*Clown*”, embora, segundo Tristan Rémy, 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 se referindo apenas ao *clown* Branco, logo, é notável que esse *clown* (o branco) parece ter sido aquele que mais sentiu as adaptações ocasionadas pelo reconhecimento da plateia com seu parceiro, o Augusto.

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).¹⁰

Nessa fala, Raymond Williams está introduzindo a sua discussão entre os elementos: Dominante, Residual e Emergente. A sua discussão trata da cultura de um ponto de vista social e das transformações de classes, e como essas variações afetam a produção cultural, principalmente a literária. Podemos traçar um paralelo com as transformações percebidas em outros setores de uma cultura, com 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*, com todo aquele esplendor representavam as figuras que detinham o poder na sociedade: padres, bispos e juizes, no Brasil eles não conseguiam se firmar com a mesma possibilidade de identificação. Não que aqui não houvesse os representantes do poder a quem se

⁹ DE CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. p. 103-104.

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 124.

retratar, mas o jeito brasileiro admitiu mais a figura do tolo, do ingênuo, do brincante, do escapista, ou do malandro. Tipos que se identificam muito com o ambiente do palhaço augusto.

A adaptação do *Clown* foi um processo gradual, baseado também no instinto e na percepção da plateia. Falo instinto porque o artista nem sempre tem a clareza do seu processo de criação, ou seja, não é difícil acreditar que rapidamente o artista estrangeiro tenha percebido qual era o interesse e as identificações do público. Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que esse modelo, dito “original”,¹¹ tenha sido experimentado por aqui. Embora saibamos, através dos escassos registros, que houve palhaços com maquiagem e roupas semelhantes ao do *clown* Branco europeu nos circos do século XIX no Brasil, isso não comprova que as características desses palhaços sejam as mesmas do original. Mesmo um *clown* com características semelhantes, que é o mais provável, passaria por esse processo de mudança.

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).¹²

■ 26

Assim como no processo de criação artística, houve um senso norteador dessa recriação temperada com uma certa pitada de intuição. É nas suas funções que percebemos melhor a transformação do *clown* branco. O *clown* brasileiro pode basear-se no erro para atingir o riso, ele às vezes apanha, sofre quedas, tem 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).¹³

O fato de ainda termos como referência a função do palhaço branco na cena, 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. 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”:

¹¹ Original é uma alusão direta ao tratamento que Bolognesi dá a questão.

¹² SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998. p. 88.

¹³ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 125.

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).¹⁴

Assim, de acordo com Bolognesi, nos circos brasileiros a palavra *crom* designa o palhaço secundário, esse que no teatro brasileiro chamamos de branco. 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 em cena e das transformações sugeridas, os dois personagens complementam a personalidade um do outro.

As características, nesse caso, estão extremamente ligadas às funções. É difícil no Brasil travar debates sobre funções de um *clown* na cena. Qual seria o perfil de um *Clown Branco* ou Augusto? O que ele pode fazer ou ser? Mesmo que seja do universo do *clown* a repetição – pois é através dela que o artista se aproxima da perfeição nos números – ou, de um código que lhe dê a identidade que pode tornar o seu palhaço original, estabelecer as tais funções, justamente por essa liberdade que a cena proporciona, por essa constante reformulação em que o teatro se organiza e se desorganiza, parece uma tentativa inviável. Entretanto, para esclarecer ou preencher certas lacunas, ela se faz extremamente necessária. Se tomarmos como referência as características “originais” de um *clown Branco*, por exemplo, e confrontamos com a prática e com o que está se pensando a respeito na atualidade, podemos encontrar um fio condutor que nos deixaria mais próximos de um esclarecimento.

Seres de Luz Teatro

Em Campinas, São Paulo, existe o grupo *Seres de Luz Teatro*. 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 Brasil. Teve como um de seus principais mestres Nani Colombaioni, 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 Phelippe Genty, além de terem sido iniciados nessa linguagem pelo Grupo Lume de Campinas. Eles apresentaram seus trabalhos em festivais pelo Brasil e também na Noruega, República Tcheca, Itália, México, Colômbia, Peru, Taiwan e Equador. Atualmente, o grupo foi dirigido por Leris Colombaioni na peça *Spaghetti*, cena que era

¹⁴ BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Edunesp, 2003. p. 62.

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 parceira, sugestivamente agosto, Jasmin, a atriz Lily Curcio. Porém, em recente entrevista dada ao pesquisador deste projeto, a dupla de atores não quis definir o papel que cada um desempenhava na cena. Na peça “*A.la.pi.pe.tuá!!*” Tanguito é desmascarado em seus números pela sua parceira Jasmin, que revela o segredo de seus truques. Recorrente situação vista nas relações entre agosto e branco, em que o agosto ridiculariza (no sentido cômico) a perfeição desempenhada pelo branco. O público é levado ao riso pela ingenuidade do agosto e pelo patético lugar em que o branco é colocado. Quando há sintonia perfeita, os dois estabelecem a comicidade. Em vários momentos percebemos que a construção dessa relação em cena nos aponta o lugar que cada um ocupa dentro dessa perspectiva de dupla cômica. No entanto, algumas ações quebram essa lógica e, novamente nos deparamos com a bifurcação dos papéis. Parece que existe uma contínua inversão de lugares entre o branco e o agosto, aquele que comanda e o que se deixa comandar. Não é somente uma impressão que de que há um troca de funções entre os atores, ocorre uma mesclagem no comando da cena. Desempenhada, na maioria das vezes, por um dos lados (o branco), no entanto, o agosto adquiriu também a possibilidade de comandar. É o jogo estabelecido em cena que evidencia essa complicada definição. Seria inútil tentar enquadrar os palhaços nas definições de um terceiro, até porque o *clown* também se resolve na própria prática, e assim como o teatro, tem a movência como componente de seu alicerce.

A.la.pe.pi.tuá!! é uma peça de teatro, logo, possui uma estrutura teatral. O enredo, a história a ser contada, e ainda, a tênue relação entre personagem e “estado” de interpretação, todos esses fatores influenciam a construção dessa relação e as características originais da dupla. Pensando nisso, sabemos que a estrutura do espetáculo circense tradicional é predominantemente de *show*, e o palhaço um tipo que tem como principais características o virtuosismo, o histrionismo e a improvisação com a plateia. A maioria dos *clowns* de teatro, e os *Seres de Luz* participam desse pensamento, acreditam que o que fazem não pode ser encarado como personagem, seguem um roteiro ensaiado que se sobressai às intervenções diretas com o público, buscam o riso através do ridículo e da verdade da situação, na ideia que não se está interpretando, que “se é” em um estado interpretativo.

Outra característica do *clown* é que ele trabalha com um ‘estado orgânico’ que o leva a agir com uma ‘lógica própria’, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas que nascem a partir de sua relação com o espaço, com os objetos ao redor, com os outros *clowns*, com seu figurino e, principalmente, com o público. Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do *clown*: ‘relação real’, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluindo aí o público (FERRACINI, 2003, p. 218).¹⁵

¹⁵ FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 218.

Esse tratamento quanto a forma de atuação, estado orgânico, é uma relação que o Lume estabelece para o seu trabalho com *clowns*. Como esse grupo de Campinas acabou formando muitos artistas/*clowns* pelo Brasil, inclusive o grupo *Seres de Luz Teatro*, essa é a forma mais conhecida de se dizer quando um ator está com a máscara de *clown* trabalhando. Ou seja, o ator não está interpretando, ele está em “estado” de *clown*. Se existe uma “lógica própria” ele não pode ser tratado como um personagem. Como esse pensamento pode afetar a relação da dupla em cena, no sentido de estabelecer nesse jogo quem é quem na cena? Talvez seja essa uma das razões que tornaram o *clown* branco tão semelhante ao Augusto no teatro atual, a sugestão de uma des-tipificação dos papéis, em que se sobressai o ridículo do ator acima de sua função na cena.

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 posicionamento adequado para a visão da plateia, com uso dos elementos dados pelo público, enfim, com uma infinidade de questões que não são só ensaiadas como adquiridas pelo histórico do ator durante o seu ofício, e da mesma forma, o repertório particular de improviso. Essas questões fazem parte da mesma forma de espetáculo de *clowns*.

Artistas que trabalham com *clowns*, geralmente possuem formação e percurso de ator antes de se tornarem palhaços. Entendem, pelo menos o mínimo sobre métodos de atuação e recursos cênicos. O seu trabalho como *clowns* de teatro acaba afetado pela estrutura de cena construída através de personagem. Logo, acontece um fato bastante perturbador para os *clowns*, o confronto entre a crença de seu palhaço não ser um personagem, mas estar inserido nessa composição teatral baseada em história contada por personagens. É claro que o teatro é do mesmo modo um lugar próprio para experimentações, e que as influências da Performance Teatral abriram espaço para incontáveis formas de atuação e não-atuação, no entanto, a estrutura personagem *versus* persona (e aqui, de certa maneira, poderíamos alistar também os *clowns*) alimentam essa discussão. Não podemos esquecer que a primeira diferença entre o palhaço de circo e o *clown* de teatro é o lugar onde ele atua:

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

Diferentemente do teatro, a arena circular do circo, além de exigir uma atuação mais exagerada, permite certa descontração do ator, o que não acontece no teatro, pois a própria disposição do público diante do ator, a espera passiva e o desencadeamento da ação acabam por reter muitas das atitudes e expressões que poderiam ocorrer de uma forma mais livre (PANTANO, 2007).¹⁶

Sem entrar nesse mérito das diferenciações de plateia, já que seria uma discussão diferente da que está sendo focada aqui, a ideia do teatro ter um público elitista, letrado e de maior poder aquisitivo, enquanto o circo ter um caráter mais “popular”, o que se pode levar em questão é que a plateia também exerce um poder sobre a

¹⁶ PANTANO, A. A. **A personagem palhaço**. São Paulo: Edunesp, 2007.

condução do espetáculo e dos resultados que aparecerem a seguir. Paulo Merísio em sua tese sobre o modo melodramático de interpretação nos circos-teatro brasileiros, fala também do interesse dos realizadores em agradar a plateia. “No discurso de seus realizadores evidencia-se a intenção de satisfazer a platéia. Essa intenção reflete-se na própria estrutura das peças” (MERÍSIO, 2005). Ainda segundo ele, havia também uma preocupação com o investimento, se o público não gostasse, obviamente a peça não teria sucesso e a questão financeira acusaria isso. Nesse melodrama feito em circos brasileiros, o palhaço geralmente, desempenhava o tipo caricato, e ele conseguia medir o interesse dos espectadores principalmente através do riso. Existem inúmeros relatos de espetáculos que se modificaram de acordo com a resposta do público. Se pensarmos nas semelhanças em torno dessa resposta, mesmo considerando a questão tempo e espaço, podemos perceber as possibilidades de condução que a plateia exercita, mesmo que indiretamente.

Na avaliação do espetáculo o artista se adequa àquilo que obteve resposta positiva ou negativa, isso faz parte tanto da prática circense quanto teatral. Há *clowns* e palhaços que encontraram sua personalidade com o contato direto com a plateia, é o caso de Benjamim de Oliveira¹⁷ no circo e de Luis Carlos Vasconcelos¹⁸ no teatro, por exemplo.

Esse quadro de influências, e até de possibilidades levantados até aqui, dão margem a várias hipóteses dessa adaptação entre o tipos cômicos clássicos. Nesse desvendamento sobre o exercício *clownesco*, e com esse olhar sobre uma prática, podemos talvez enxergar com maior clareza quais características são essas que fazem um *clown* ser do tipo branco, e a que se deve as prováveis alterações. E mais pretensiosamente, na concepção de que há mesclagens entre os papéis, e que na atuação, pelo menos brasileira, os dois personagens finalmente podem ter se fundido. Na verdade, são essas as sugestões que movem a presente pesquisa e continuam reafirmando a necessidade de um estudo da prática, e de um olhar sobre essa questão do palhaço/*clowns* na cena teatral. Certas questões nunca serão respondidas, até porque a prática consegue ter o frescor e a rapidez que falta a pesquisa acadêmica. Lidamos com o que já aconteceu, e a eventualidade faz parte do teatro. Acompanhar e entender certos movimentos artísticos e suas estruturas, é o ponto de contribuição para com a nossa prática artística.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Hucitec/Universidade de Brasília, 1993.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Edunesp, 2003.

¹⁷ Palhaço de grande sucesso nos circos no Brasil do final do século XIX e início do século XX, era um espécie de pau para toda obra, e seu início como palhaço se deu quase que por acaso. Foi aprendendo o ofício observando, caindo e se levantando, mostra real de que aprendeu na prática, com uma estréia, segundo seu próprio relato, improvisada, quase que a força. Mais tarde, no circo Spinelli que Benjamin desenvolveu o formato de circo-teatro no Brasil, deixando de lado as pantomimas e lançando o teatro combinado com circo.

¹⁸ Ator e diretor de teatro, idealizador da Escola Piolini (1977), desenvolveu na prática das ruas o seu *clown* Xuxu. Tem um método para experimentar a descoberta do palhaço, que aproxima o *clown* dos palhaços de folgado e de circo.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

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

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

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

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Tradução: Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 410 p.

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

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-Universidade de São Paulo, 2001.

LIBAR, Márcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008. 143.

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

PANTANO, A. A. **A personagem palhaço**. São Paulo: Edunesp, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, Vláimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, Minc, 1987.

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

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

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

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro:

Família Bastos, 2005.

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

ENTREVISTA:

DIVERSOS. **Fellini por Fellini**. Tradução: José Antonio Pinheiro Machado et al. Porto Alegre: L&PM, 1983.