



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RICARDO PUCETTI

A TRAVESSIA DO PALHAÇO – A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA

CAMPINAS 2017

RICARDO PUCETTI

A TRAVESSIA DO PALHAÇO – A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RICARDO
PUCETTI, E ORIENTADA PELO PROF. DR. RENATO
FERRACINI

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P961t Puccetti, Ricardo, 1964-
A travessia do palhaço - a busca de uma pedagogia / Ricardo Puccetti. –
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Renato Ferracini.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Palhaços. 2. Corpo. 3. Comicidade. 4. Atores - Treinamento. 5. Riso. I.
Ferracini, Renato, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The journey of the clown - in search of a pedagogy

Palavras-chave em inglês:

Clowns

Body

The comic

Actors - Training

Laughter

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Renato Ferracini [Orientador]

Eduardo Okamoto

Ermínia Silva

Data de defesa: 10-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RICARDO PUCETTI

ORIENTADOR(A): PROF. DR. RENATO FERRACINI

MEMBROS:

1. PROF. DR. RENATO FERRACINI
2. PROF(A). DR(A). EDUARDO OKAMOTO
3. PROF(A). DR(A). ERMINIA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 10.02.2017

Dedico este trabalho aos meus mestres
Luís Otávio Burnier e Nani Colombaioni,
aos queridos Laurel & Hardy, ao meu avô
Tônico.

AGRADECIMENTOS

A meus parceiros no Lume Teatro: Cris, Jesser, Naomi, Raquel, Renato e Simi e a toda equipe técnica e administrativa,

A Naomi Silman, companheira no teatro e na vida, e um olhar sempre presente no meu trabalho,

Ao Carlos Simioni, parceiro de dupla de palhaço e de Lume Teatro por tantos anos,

Aos mestres Beth Lopes, Philippe Gaulier, Sue Morrison e Ismael Aprac,

Ao Leris Colombaioni, pelos ensinamentos e amizade,

À Ermínia Silva, por abrir as portas dos escritos sobre o circo e o palhaço tradicional,

À minha mãe Maria Helena Viegas Puccetti pelo constante apoio,

Ao Renato Ferracini, parceiro de longa data e orientador dessa dissertação,

A Mônica Sucupira, pelos primeiros passos no teatro,

A todos os meus alunos que muito me ensinaram,

A todos os palhaços que tive o privilégio de ver atuando.

RESUMO

O presente texto navega pela busca pessoal de possibilidades pedagógicas para a construção do palhaço, levando em conta seus fazeres técnicos e criativos, desde a iniciação que abre as portas de acesso ao estado do palhaço, bem como o treinamento para a descoberta de um “corpo que brinca” até a criação da ação cênica. Tomou-se como base os exercícios e procedimentos pedagógicos desenvolvidos e aplicados desde 1988 pelo autor, em sua carreira como palhaço e condutor de aprendizes e enquanto membro fundador do corpo de pesquisadores do Lume Teatro.

Palavras-chave: palhaço, corpo, comicidade, treinamento, riso.

ABSTRACT

The project navigates through the creation of possible pedagogies for the construction of the clown, presenting both creative and technical aspects - from the moment of initiation that opens the doors to the state of the clown, as well as the training to help discover a "body that plays", to the building of scenic action. The basis of the work comes from the exercises and pedagogical procedures developed and applied by the author since 1988, throughout his extensive career as a clown and coach of apprentices and founding member of Lume Teatro.

Key words: Clown, body, The comic, training, laughter

SUMÁRIO

1	Pinhal e meu início no mundo do teatro.....	10
2	A cidade grande	13
3	A rua e o palhaço: o embrião das saídas de rua.....	15
4	O Lume Teatro – encontro que mostrou as diversas possibilidades para a arte do ator e do palhaço.	16
5	O Retiro	17
6	O início das elaborações pedagógicas	18
INTRODUÇÃO.....		20
CAPÍTULO I - RETIRO PARA ESTUDO DO PALHAÇO E DO SENTIDO CÔMICO DO CORPO: A INICIAÇÃO E O ESTADO DO PALHAÇO.....		24
1	As origens do Retiro de palhaço do Lume	25
2	O Picadeiro.....	27
3	Desenrolando o fio condutor do Retiro	29
4	Não se mente nunca.....	34
5	O “Picadeirão”	35
6	Mudando o olhar.....	36
7	Encontrando o corpo do palhaço	43
8	A Troca de pele: figurino e figura.....	45
9	A finalização	49
10	Tópicos gerais de trabalho do Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo (retirados dos cadernos de autor)	49
11	Estranhamento da volta.....	53
CAPÍTULO II - O ENCONTRO COM OS MESTRES: FARÓIS AO LONGO DA JORNADA		54
1	ELIZABETH PEREIRA LOPES (1989)	56
2	PHILIPPE GAULIER (1996).....	59
2.1	Picadeiros lúdicos	60
2.2	O Corpo	62
2.3	Tentar ser algo.....	63
2.4	Gestos em fuga / impulsos.....	64
2.5	Não fazer demais.....	65
2.6	Como fazer	65
2.7	Olhar o público.....	66
2.8	O erro / o problema	67
2.9	A boa ideia.....	67
2.10	Tempo	68
2.11	Figurino e figura.....	69
2.12	Repetição	70

2.13	Imitar os colegas / repertório.....	70
2.14	Ponto fixo.....	71
2.15	O som e a língua do palhaço	71
2.16	Duplas	72
2.17	Puxar o tapete	73
2.18	Finalização.....	74
3	NANI COLOMBAIONI (1997 e 1998).....	74
4	SUE MORRISON (1999)	82
4.1	O “Clown através da máscara”: uma descrição metodológica.....	83
5	HOTXUÁS (2005).....	93
5.1	O riso dos Hotxuás.....	93
5.2	O palhaço encontra a tribo e os hotxuás	98
CAPÍTULO III – A SINGULAR BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PLURAL.....		103
	Pensamentos flutuantes sobre o treinamento do palhaço.....	106
1	Treinamento Corporal.....	108
1.1	Energéticos.....	108
1.2	Dança livre ou Dança estranha	109
1.3	Coleta de material.....	109
1.4	Treinamento energético e dança livre com códigos.....	109
1.5	Treinamento técnico.....	109
2	Ações físicas técnicas	111
2.1	Descobrir ações concretas que levem aos problemas	111
3	Jogos infantis	112
4	De olhos fechados.....	112
5	Corpo e variação de dinâmicas a partir de estímulos.....	113
6	Entradas no Picadeiro	114
7	Situações.....	116
8	Foco	116
9	A Dupla.....	118
10	Saídas de rua: solitário, em dupla ou grupos maiores	120
11	Trabalho e relação com objetos.....	120
12	A construção da figura.....	121
13	A construção da cena.....	121
CONCLUSÃO		123
BIBLIOGRAFIA.....		127

Os palhaços terão uma parte no mundo vindouro, porque quando eles vêm pessoas com mentes aflitas ou pesarosas com seus problemas, eles as fazem rir; e quando os palhaços encontram pessoas em conflito, eles fazem a paz entre elas. (TALMUDE)¹

APRESENTAÇÃO – os primeiros passos

1 Pinhal e meu início no mundo do teatro

Comecei a fazer teatro em Pinhal, cidade onde nasci, na escola onde estudava. Participava de todas as comemorações do calendário escolar, sempre com apresentações de teatro ou música. A cidade era muito pequena, e de diferente nada tinha além do cinema e da chegada de um circo.

E desde pequeno sempre tive uma grande fascinação pelo circo, e principalmente, pelo palhaço. Eu me lembro de que quando chegava o circo na cidade era um acontecimento, algo que movia todo mundo. O circo era o pedaço de um outro mundo, que vinha de fora, diferente, colorido, trazendo uma outra lógica de vida e quebrando a rotina do cotidiano. Era um encantamento e as crianças ficavam alucinadas com aquela novidade. E o palhaço era o ser que mais sintetizava o encantamento desse outro mundo. Outro motivo de festa eram os circos-rodeio: uma pequena arena cercada, onde se soltavam touros e cavalos, e que também incluía um tipo peculiar de espetáculo circense, no qual o palhaço que fazia o contraponto cômico, correndo dos bois, caindo e pulando...

E também não posso me esquecer do fascinante mundo descortinado pelo cinema e dos geniais palhaços da tela: o Gordo e o Magro (Laurel & Hardy), meus preferidos; o Chaplin; e também o Mazzaropi, cuja figura do caipira tinha muita relação com a cidade e nosso dia a dia. Na televisão, havia o Jerry Lewis; os Três Patetas; os Trapalhões; o Ronald Golias e todos os comediantes da Praça da Alegria e da Família Trapo, nomes que não cito aqui por falta de espaço, mas cujas figuras ainda hoje estão na minha memória.

E o meu avô Tônico, Antônio Alves Viegas (sim, também teve um avô...) me levava a todos os circos, a todos os rodeios, bem mais simplórios que os de hoje

¹ O Talmude é uma obra central do judaísmo, que contém o registro de discussões rabínicas ao longo de muitos séculos, sobre as leis judaicas, a ética, os costumes e a história do judaísmo.

em dia e ao cinema. Minhas memórias relacionadas ao palhaço são assim, muito afetivas.

E voltando à escola, aos 15 anos de idade, meu primeiro espetáculo mais “sério” foi o “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna (1975) e meu personagem era João Grilo, que não deixa de ser um palhaço. E foi nessa peça, numa apresentação única, diante de uma escola lotada, que eu decidi que queria fazer teatro na vida.

Havia uma cena em que João Grilo discutia com o Diabo. Nesta cena, o Diabo (meu colega de classe), para acentuar sua irritação com João Grilo, sempre batia com o seu tridente no chão em determinado ponto de nossa discussão. Era sempre igual ensaio após ensaio, o Diabo dizia uma frase e batia com o tridente no chão. Mas no dia da apresentação, quando o Diabo falou sua frase e foi bater o tridente, eu me aproximei um pouco mais para que o tridente pegasse de cheio no meu pé. Foi uma sensação estranha; juntos, ideia e pé encurtaram o espaço para que a ação do Diabo me atingisse. Corpo e mente trabalhando em conjunto. Foi um improviso só, primeiro pelo susto que o Diabo tomou, depois pela dor real que João Grilo sentiu enquanto pulava e tentava ir adiante com o diálogo. E enquanto a plateia vinha abaixo gargalhando, ainda espantado com minha ação, tive uma sensação incrível de plenitude e uma certeza esquisita de que eu queria fazer aquilo na minha vida. Foi minha primeira compreensão, ainda que intuitiva, do “pensar com o corpo”, da possibilidade de ser tomado por um impulso de modo que o pensamento (a “ideia”), o corpo e a ação aconteçam simultâneos no tempo e no espaço. Estar inteiro na brincadeira e no jogo. Esse acontecimento também marcou muito minha maneira de trabalhar, onde a improvisação tem papel fundamental.

Logo em seguida, em 1979, minha escola foi participar de um programa de gincanas na TV Cultura chamado “É Proibido Colar” e uma das provas era realizar uma apresentação cênica ao vivo. Para essa gincana na TV, construímos (eu e mais sete colegas de classe) um trabalho com poesias, dirigido por Mônica Sucupira, uma atriz e diretora de Pinhal, que se chamava “Cinco minutos²”, utilizando o tempo limite da prova. A partir desse trabalho fundamos (eu e meus

² Interpretação de Ricardo Puccetti e outros colegas da mesma escola, direção de Mônica Sucupira. Cena resultante de uma gincana do programa da TV Cultura “É Proibido Colar”, 1979.

colegas de escola) o Grupo Garatuja de Teatro e partimos para a empreitada de fazer teatro fora da escola. A “coisa” estava ficando séria.

Em 1981, o Grupo Garatuja de Teatro montou um espetáculo, o “Trem sem Trilhos³”, também dirigido por Mônica Sucupira, que era uma viagem pela “Semana de Arte Moderna”, através da poesia e todo contextualizado dentro de Pinhal. Trabalhamos com os tipos locais, com o fato da cidade ser uma região cafeeira e com as poesias da “Semana”. Chegamos a ir para o “1º Festival Internacional das Mulheres nas Artes⁴”, realizado em São Paulo, onde nos apresentamos no Circo Mal-me-Quer, na Praça Roosevelt. Era o ano de 1982 e o espetáculo foi muito bem recebido. Foi o primeiro de todos os festivais que venho participando até hoje.

Nesse Festival tive o prazer de assistir ao espetáculo de clowns “Os Reis Vagabundos⁵”, do Grupo Tear⁶, de Porto Alegre, RS, dirigido por Maria Helena Lopes⁷. “Os Reis Vagabundos” era um espetáculo belíssimo, muito engraçado e de grande poesia visual. Os palhaços conseguiam levar o público para o mundo duro

³ Interpretação de Ricardo Puccetti e outros atores, direção de Mônica Sucupira. Espectáculo resultante do trabalho do Grupo Garatuja de Teatro, 1981.

⁴ Festival Internacional organizado pela atriz e produtora Ruth Escobar, cuja programação era totalmente voltada para a produção teatral realizada por mulheres.

⁵ “Os Reis Vagabundos” é um espetáculo do Grupo Tear (Porto Alegre, RS) que estreou em 1982. Esse espetáculo explora o universo dos catadores de lixo narrado pela linguagem do clown. Com ele, o Grupo Tear participou com destaque do 1º Festival Nacional das Mulheres nas Artes em 1982, promovido por Ruth Escobar em São Paulo e, no ano seguinte, circulou com sucesso pelo Brasil no Projeto Mambembão/1983. A direção é de Maria Helena Lopes e o elenco era formado pelos atores: Ângela Gonzaga, Clarissa Malheiros, Marco Fronchetti, Nazaré Cavalcanti, Pedro Wayne, Sergio Lulkin e Sonia Coppini.

⁶ O Grupo Tear formou-se em 1980, em Porto Alegre (RS), sob a direção de Maria Helena Lopes, com a intenção de criar espetáculos com base na investigação de linguagens e estilos de interpretação. Simultaneamente, investe na preparação dos atores e tem a improvisação como fundamento para a criação e a formação continuada. Os integrantes da formação original são: Pedro Wayne, Nazaré Cavalcanti, Ângela Gonzaga, Marco Fronchetti, Clarissa Malheiros, Sergio Lulkin e Sonia Coppini. A partir de 1983, integram o grupo por vários anos Eleonora Prado e Marcos Carbonell.

⁷ Diretora teatral gaúcha, que formou, no início dos anos 80, o Grupo TEAR, com o qual montou diversos espetáculos premiados entre os quais “Os Reis Vagabundos”, “Crônica de uma cidade pequena” e “Império da Cobiça”. Seu processo de encenação caracteriza-se pela criação através de improvisações com os atores. Recebeu também diversos prêmios de Melhor Direção. Foi professora de interpretação, improvisação e expressão corporal no Departamento de Arte Dramática/UFRGS entre 1967 e 1994. Estudou na Escola de Jacques Lecoq, tendo como professores Philippe Gaulier e Monika Pagneux.

dos catadores de lixo, de um modo lúdico e, para o meu espanto, sem usar nenhuma palavra.

Foi a primeira vez que eu vi palhaços sendo chamados de clowns, e fiquei extremamente encantado com aqueles palhaços do teatro, tão diferentes daqueles do circo que eu conhecia. Sem dúvida alguma, “Os Reis Vagabundos” me abriu uma nova maneira de ver o palhaço e me marcou profundamente, a ponto de me emocionar ainda hoje quando lembro daquele momento.

Eram lindos esses primeiros trabalhos em Pinhal, ingênuos ao extremo, jovens atores com 16 para 17 anos. “Trem sem Trilhos” tinha uma estrutura cuja primeira parte se passava numa sala de aula, e dali os alunos saíam para uma viagem rumo à “Semana de Arte Moderna”, no “Trem sem Trilhos” da imaginação! Essa primeira parte possuía um diálogo construído por nós mesclado com poesias dos autores modernistas, mas havia também uma parte improvisada, muito solta! Novamente, como o aluno bagunceiro, eu fazia o “bobo”, assim como tinha sido com o João Grilo de Suassuna. Eu ficava dentro e fora do roteiro, experimentando essa minha característica, tão presente hoje no meu trabalho de palhaço, o escapar da estrutura pré-determinada e tentar encontrar os meios de voltar para ela!

Como ouvi Tortell Poltrona⁸ falar em uma apresentação de seu espetáculo “Post – Clássic”, durante o Festival Anjos do Picadeiro, no Sesc Rio Preto, em 1998: “todos os meus colegas se prepararam para ser engenheiros, médicos, professores...eu a vida toda me dediquei a ser o bobo (Informação verbal)”. Também eu iniciava meu caminho para dominar o ofício de ser o bobo, o palhaço que consegue ver o mundo de cabeça para baixo, liberando o riso contido nos pontos de vista menos previsíveis.

2 A cidade grande

Depois deixei Pinhal para fazer teatro em Campinas, em 1983, onde ingressei no curso de teatro do Conservatório Musical Carlos Gomes. No Conservatório tive um professor chamado Jonas Lemos, um ícone do teatro

⁸ Palhaço catalão, fundador da organização dos Payasos sin Fronteras e do Circ Crac de Barcelona.

campineiro, que havia sido colega no mesmo curso do Luís Otávio Burnier ⁹, meu primeiro mestre e sobre quem falarei com mais detalhes no decorrer do texto.

Jonas Lemos era um “louco varrido”, no melhor dos sentidos, um diretor criativo e inquieto que pegava textos de Shakespeare ou algo do teatro do absurdo, jogava na mão daqueles aprendizes de atores e falava: “Façam!” E, na ausência de qualquer parâmetro, fazíamos qualquer coisa e de certo modo fugíamos das obviedades. Usufruindo dessa “desencanação” e do prazer de não saber e não ter filtros, estado para o qual você quer voltar à medida que se profissionaliza, e vai caindo nos riscos da cristalização e dos rótulos que cola em si mesmo. E trabalhar a partir desse território do “não saber” a priori, ou do “esquecer que sabe”, é parte fundamental da técnica do palhaço.

Também tive aulas de balé clássico e achava tudo muito interessante. E eu tentava de verdade e não me apertava com as dificuldades, com os problemas. Mesmo não tendo coordenação nenhuma para fazer aquilo! No alongamento, o professor colocava você com um pé em cada cadeira e depois afastava as cadeiras, para esticar a musculatura. Um horror!

Ainda esse ano e até 1990, comecei a trabalhar com um grupo, O Coralatéx, em Campinas, grupo criado e dirigido por Marcelo Onofri e posteriormente por José Gramani, cujo trabalho era todo calcado na relação direta com a plateia e onde cada membro se utilizava de personagens diferentes a cada apresentação. Era um coral que juntava música, cena e muita improvisação e que dava bastante espaço para cada ator/cantor propor o seu material, colocar em cena as suas loucuras e inquietações.

O Coralatéx tinha uma maneira de ser muito anarquista, caótica; mantínhamos um mesmo roteiro e variávamos os personagens de apresentação para apresentação. Você nunca sabia a priori quais personagens iriam aparecer nas apresentações. Por exemplo, em um roteiro que trabalhava com o tema do casamento, em determinada apresentação o noivo poderia ser um garçom, a noiva

⁹ Ator e diretor campineiro, criador do Lume Teatro, teve sua formação teatral na França, onde foi discípulo e assistente de Etienne Decroux. Estudou e trabalhou com grandes mestres do teatro como: Grotowski, Barba, Maurice Bejar, Yves Lebreton e mestres de teatro Noh, Kabuki e Katakali. Voltou ao Brasil para criar o Lume Teatro em 1985 na UNICAMP.

uma freira e o oficiante um traficante. Era uma surpresa sempre, uma espécie de carrossel de parque de diversões.

Com o tempo e o estudo entendi que todos aqueles personagens eram muito clownescos, e que tinham uma relação muito estreita com o ator que os escolhia, tendo assim uma ponte direta com o palhaço. Vários elementos trabalhados por mim nessa época, apareceram e foram utilizados quando da minha iniciação no I Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo, em 1989, no Lume Teatro. Na continuidade do texto falarei com mais detalhes sobre esse grupo do qual faço parte até hoje.

Em 1996, de maio a agosto, estudei com Gaulier na École Philippe Gaulier em Londres. Nesse período fiz os cursos de "Clown", "Bouffon" e "Tchecov e Shakespeare". Em algumas partes do texto a seguir, vou utilizar trechos de meu caderno de trabalho referentes a esses cursos para ilustrar minha linha de pensamento.

Em 1988, paralelamente ao meu trabalho no Coralatéx, entro para o curso de Artes Cênicas da Unicamp. Também em 1988, início de modo mais vertical meu processo de formação enquanto palhaço, estabelecendo um procedimento/hábito de realizar saídas de rua no centro de Campinas todos os sábados por pelo menos três anos. No Depto de Artes Cênicas encontro meu mestre Luís Otávio Burnier que me mostrou os caminhos que ainda hoje percorro enquanto palhaço e ator. Sobre esse período de construção do palhaço pelas ruas de Campinas, meu encontro com Burnier e minha entrada no Lume Teatro discorrerei mais detalhadamente a seguir.

3 A rua e o palhaço: o embrião das saídas de rua

Eram incursões improvisadas ou com material preparado *a priori* para explorar o espaço da rua com todas as suas possibilidades de relações espaciais e humanas.

Em 1987, criei um procedimento/hábito de sair para a rua como palhaço, todos os sábados pela manhã, por quase três anos. De modo livre, me vestia de palhaço e saía de minha casa no Bairro Cambuí em direção à Praça Carlos Gomes (centro de Campinas) e depois voltava, cobrindo um percurso de aproximadamente três quilômetros. Caminhava e interagia com os elementos da arquitetura do espaço, explorando as ações concretas do trajeto: atravessar as ruas, apoiar em um poste, cruzar uma feira livre, subir em um banco, fugir de um cachorro; observava as

peças e também me deixava ver por elas. Como se o palhaço saísse para passear, livre, sem preocupação de apresentar nada, tudo muito intuitivo. No início, não permitia que se formassem rodas, pois não queria me colocar em situação de apresentação. Não queria fazer graça e nem mostrar um número. Não sabia o quê fazer e apenas jogava com ações cotidianas, como atravessar uma rua. Não me preocupava se tinha gente olhando, tentando estar inteiro no momento presente e na ação que realizava. Um dia enquanto brincava de atravessar uma rua, levantei o olhar e vi que do outro lado tinha uma pessoa olhando e também se divertindo.

Nesse momento, comecei a ter noção do outro, desse encontro de olhares e percepções, o palhaço levanta o nariz e se abre para o mundo. Este é um dos princípios fundamentais do palhaço: o estar sempre em diálogo. Percebi como se podia construir algo a partir do mínimo, de uma ideia ou ação simples. Comecei a ter consciência do foco de atenção e da percepção do outro, aquele que vê. Um pequeno repertório surgiu com a utilização da repetição de ações, jogos e situações realizadas na semana anterior. Comecei a ficar no centro de uma roda improvisando com elementos do espaço, com alguns objetos que trazia, com pequenas estruturas que construía a partir de situações já vivenciadas. Era o início da noção de número e espetáculo, e as pessoas já paravam para assistir a algo minimamente elaborado. Meu sistema de trabalho ficou claro para mim mesmo e vi que construía uma série de procedimentos, descobertos e testados na improvisação da rua, mas que eram retomados e aprofundados em sala. Quando começo a trabalhar com Burnier, a sala que era o espaço de tentar apreender o que aconteceu na rua, ganha uma outra dimensão, a de criação de material oriundo, por exemplo, da improvisação com objetos ou com um parceiro.

4 O Lume Teatro – encontro que mostrou as diversas possibilidades para a arte do ator e do palhaço.

Neste ponto de meu trabalho como aprendiz de palhaço, muitos caminhos se abriram e se aprofundaram simultaneamente: as saídas de rua que continuavam; os projetos acadêmicos e de pesquisa teórico-práticos; os Retiros para Estudo do

Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo; meu primeiro espetáculo de palhaço, o “Valef Ormos¹⁰”, o início das Assessorias Continuadas para Estudo do Palhaço.

Em 1989, um ano após minha entrada no LUME Teatro e já como aluno do Depto de Artes Cênicas (Unicamp), tive um projeto teórico – prático de pesquisa aprovado pelo SAE (Serviço de Apoio ao Estudante – Unicamp), com orientação de Luís Otávio Burnier.

O projeto “O Circo e o Clown” tinha por objetivo: o estudo do cômico na figura do palhaço no circo mundial; o estudo das peculiaridades do palhaço nos circos brasileiros; o estudo dos processos individuais de construção do palhaço pelos artistas circenses brasileiros; continuar a construção de meu próprio palhaço; formar parceria com outro palhaço, para trabalhar a relação da dupla; criação de cenas e gags com base em minha própria comicidade (só ou em dupla) e levá-las a público.

Esse projeto foi uma continuidade do processo prático e intuitivo de elaboração de meu trabalho enquanto palhaço. Além das saídas de rua que continuavam em paralelo, o contato pessoal com grandes palhaços brasileiros como Arrelia, Torresmo, Pimentinha e Picolino, e o mergulho na bibliografia específica (fornecida pela historiadora e circense Ermínia Silva) me trouxeram amplo material para reflexão e elementos que ecoaram no trabalho prático.

5 O Retiro

A partir da transformação de um exercício utilizado por Philippe Gaulier¹¹, conhecido como “picadeiro”, Burnier, também em 1989, criou os Retiros para iniciação de palhaços. Esses retiros aconteciam durante um período de 10 dias de intenso trabalho, com sessões práticas de até 12 horas diárias, somente com a presença dos aprendizes e orientadores. No “picadeiro” o aprendiz de palhaço entra para pedir emprego ao “Monsieur Loyal”, o dono do circo, e tem que fazer tudo o que

¹⁰ Primeiro espetáculo de palhaço do Lume Teatro, dirigido por Burnier e com atuação de Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti.

¹¹ Philippe Gaulier, aluno e assistente de Jacques Lecoq, criou uma metodologia própria para formação do palhaço, bufão e também para o ator. A École Philippe Gaulier, atualmente em Paris, forma ao longo dos anos gerações de artistas oriundos de diversas partes do mundo, e seus métodos e princípios são referências neste campo de atuação.

ele manda. Essa regra básica do exercício cria inúmeros obstáculos e coloca o palhaço em diversas situações de desconforto. Afundando-se em problemas e buscando soluções, o aprendiz vivencia uma situação de grande exposição e é conduzido a entrar em contato com seu próprio ridículo. Pouco a pouco os aprendizes tomam consciência de uma série de corporeidades, lógicas de pensar e utilizar o corpo, e um esboço da figura do palhaço surge. Ao todo foram realizados 8 Retiros para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo, dos quais participei como palhaço aprendiz e também como orientador. A reflexão sobre os Retiros e suas dinâmicas pedagógicas para o palhaço será feita no capítulo correspondente.

Em 1990, o projeto de pesquisa “Os Clowns do Cinema” foi aprovado pelo Serviço de Assistência ao Estudante - Unicamp, com orientação de Burnier. Era um levantamento inicial da obra dos palhaços do cinema (Laurel & Hardy, Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tatit, Harold Lloyd, Jerry Lewis, Irmãos Marx, Peter Sellers, os Três Patetas, Mazzaropi, Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves e outros). Buscou-se material em vídeo - locadoras e na Cinemateca Brasileira. O contato com a riqueza dessa fonte ampliou ainda mais minhas referências sobre o palhaço e enriqueceu a pesquisa prática.

Em 1991 o Lume Teatro teve o projeto de pesquisa “O Clown e o Sentido Cômico”, escrito por mim e com orientação de Burnier, para estudo do palhaço e montagem de espetáculo. O projeto foi financiado pela Secretaria Municipal de Cultura de Campinas e dele resultou nosso primeiro espetáculo de palhaço, “Valef Ormos”, dirigido por Luís Otávio Burnier, e com a participação dos três membros do LUME Teatro na época (Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti). A construção de “Valef Ormos”, assim como suas apresentações públicas até o final de 1994 (quando da morte de Burnier), trouxe grande aprofundamento no meu desenvolvimento como palhaço: a elaboração de repertório próprio (só, em dupla e em trio); a criação de cenas; a relação entre parceiros; a relação com o público a partir de uma estrutura mais codificada e o espaço para o improviso; como manter vivo um material que se repete a cada apresentação, etc.

6 O início das elaborações pedagógicas

Neste ponto já havia um imenso acúmulo de experiências práticas advindas do trabalho na rua e em sala, a vivência fortíssima dos Retiros de 1989 e 1990 e ainda toda a reflexão alimentada pelo contato com os palhaços brasileiros e

os do cinema. E o espetáculo “Valef Ormos” foi uma excelente oportunidade para a solidificação desse processo prático, mostrando que o contato com a plateia abre uma nova etapa de aprendizagem, na qual o público passa a ser o mestre e o parâmetro que vai nortear o crescimento do palhaço.

Em 1989, iniciam-se as Assessorias Continuadas para Estudo do Palhaço com coordenação de Luís Otávio Burnier. Em 1991, passo a ser assistente de Burnier na condução dessas assessorias e a partir de 1992 assumo a coordenação.

As Assessorias Continuadas conduzem o aprendiz na descoberta e composição de sua figura de palhaço até a descoberta de seu repertório pessoal e a criação de números e também espetáculos. Das Assessorias Continuadas saiu “Mixórdia em Marcha Ré Menor” dirigido por mim em 1995, com a participação de alunos de um estágio de formação de palhaço com duração de quatro anos, voltado para aprendizes que tinham sido iniciados nos Retiros anteriores (1989, 1991 e 1992) em conjunto com atores do Lume.

Em 1993, inicio a experimentação e o desenvolvimento de procedimentos pedagógicos para construção do palhaço no formato de cursos, voltado para pessoas que não haviam participado dos Retiros, ou seja, que não possuíam um contato anterior com o Lume Teatro.

Assumir a coordenação da pesquisa do palhaço dentro do Lume, tanto no meu trabalho pessoal como também nos aspectos pedagógicos, acabou se tornando um fato sem volta a partir da trágica e inesperada morte de Luís Otávio Burnier em 1995. Sua presença perpassava toda a nossa pesquisa, como idealizador do Lume e por ter sido um verdadeiro mestre. A continuidade do trabalho teria que percorrer caminhos paradoxais: ser fiel à origem e aos elementos que eram a identidade do nosso trabalho e, ao mesmo tempo, continuar buscando um fazer teatral que ainda não sabíamos muito bem o que era, mas que queria colocar o ator no centro da cena. O peso de ter que ir em frente não poderia matar a possibilidade do que o Lume poderia vir a ser. Então, a morte do Burnier se tornou uma ausência que também deu frutos, pois novas possibilidades se abriram. A perda do mestre acelerou a conquista de nossa independência (minha e de Carlos Simioni) e nos forçou a crescer.

Ainda hoje tenho a sensação de ouvi-lo dizer: “O que vão fazer com esses dez anos de vida que vocês enfiaram numa sala de trabalho e colocaram na minha mão? Agora é com vocês. Façam!” (Informação verbal) ¹²

E aqui estamos, 32 anos depois, ainda fazendo e buscando.

INTRODUÇÃO

Quando se pensa no ofício do palhaço e em possíveis pedagogias, uma importante questão se apresenta: seria possível na prática ensinar alguém a ser palhaço? Graças à minha experiência na orientação de diversos aprendizes ao longo dos anos, sei que essa é uma pergunta que incomoda muita gente, principalmente para quem se inicia na difícil arte de fazer rir.

Quando penso no palhaço, alguns conceitos me ocorrem: arte, ofício, aprendizagem, técnica e vida, aquilo que em mim faz rir, etc. Essas ideias me remetem à imagem de um caminho aberto, sem fim e com constantes mudanças de direção. E também não posso deixar de pensar no meu próprio processo de aprendizagem, muitas vezes solitário, mas com a ajuda preciosa de diversos mestres.

Mestres de diferentes tradições que, ao longo dos anos, me propiciaram percursos distintos, mas que me levavam a um mesmo ponto: o entendimento de como um ser vulnerável em sua humanidade, diante de outro ser que o observa, pode provocar o riso nas suas mais sutis gradações. Um diálogo vida a vida que também se repete na relação de aprendizagem entre mestre e aprendiz.

Acredito que é inerente à comicidade a ideia de abrangência, do ser plural e a capacidade de abraçar o que é diverso e diferente. E muitos elementos criam o potencial de mutação da comicidade: as identidades e diferenças culturais; as distintas visões de mundo; a diversidade dos corpos; os inúmeros tipos de espaços e públicos; as diferenças individuais de humor, etc. Sabemos que o que é cômico para um japonês não é necessariamente engraçado para um nativo da Terra do Fogo!

¹² Fala de Luís Otávio Burnier durante nossos trabalhos no Lume Teatro em 1994.

Entretanto, o território do riso também é o espaço-tempo onde quase tudo cabe e onde o encontro é uma possibilidade. E os palhaços, nas suas mais variadas formas, e como representantes maiores desse território onde quase tudo é possível e quase nada é fixo, têm olhos para ver e aceitar o diferente. Ou pelo menos deveriam ter. Agora, se pensarmos sob outro ângulo, a comicidade também guarda no interior de sua diversidade um arcabouço que é comum a suas distintas manifestações.

Para mim não é possível pensar o cômico sem um “corpo que brinca”; o jogo com o público; as ideias e contextos contidos em cada tipo de humor; os procedimentos técnicos; os “porquês” de cada ação realizada (a lógica do palhaço) e a necessidade íntima que move cada palhaço a fazer (ou dizer) o que faz ou diz. Na tradição da arte do palhaço encontramos uma estrutura do riso, que chamo de “esqueleto do riso”, os princípios técnicos fundamentais que regem o cômico independentemente de sua forma: palhaço de circo, de teatro ou de rua, ator de farsas, contador de piadas, bufão, etc. O que diferencia um do outro é o estilo, a linguagem estética, os espaços utilizados, a distância que o liga à tradição e os contextos trabalhados.

Na tradição, o palhaço adquire uma estrutura, com maior ou menor grau de codificação, para que num segundo momento coloque nela o seu caráter, sua personalidade e o seu ritmo pessoal. O que Nani Colombaioni¹³ chamava de comicidade pessoal, ou seja, um modo particular de cada palhaço executar a *gag*¹⁴ ou a cena cômica aprendida. E a comicidade pessoal é a resultante da tensão entre o que é pessoal, o caráter individual que é único, e aquilo que o palhaço vai fazer em cena, que pode ser aprendido ou inventado. Assim, essa busca de uma maneira própria de criar o seu material requer do aprendiz um conhecimento tanto das possibilidades encontradas na tradição do riso como também um entendimento de sua lógica e tipo de humor.

¹³ Famoso palhaço italiano, patriarca de uma família que há seis gerações – desde a Commedia dell’Arte – vem se dedicando à comicidade em suas mais variadas formas.

¹⁴ Pequeno acidente cômico ou estrutura cômica com começo, meio e fim, e que pode fazer parte do repertório do palhaço ou de uma cena maior.

É no choque dos elementos adquiridos na sabedoria tradicional com o material gerado pelo aprendiz, que se abrem pequenos espaços em branco entre o que é codificado e a improvisação, e de onde o novo pode surgir. A tradição pode ser, então, a árvore a partir da qual novos ramos podem crescer. Em minha experiência didática percebi que é fundamental e necessário que o aprendiz dê esse passo em direção à elaboração de seu próprio material: *gags*, números e espetáculos.

Não se deve esquecer também a importância do público, mestre maior, que é quem mostra se o que o palhaço faz causa o riso ou não, se provoca, se emociona, e se é, de alguma forma, transformador. É o outro lado da moeda: o público ajuda o palhaço a aprender consigo mesmo, e sem esse aprendizado ninguém se torna um palhaço.

Assim, acredito que o ofício do palhaço pode sim ser aprendido, obviamente com muita dedicação e trabalho. E a elaboração de caminhos pedagógicos, há anos desenvolvidos por mim dentro do LUME Teatro, é não apenas possível, como se faz necessária, na busca por fazeres e soluções que possam responder à pergunta colocada no início.

Como palhaço eu acredito em certos princípios e procedimentos e a busca deles impulsiona meu trabalho. Também penso que essa é apenas uma maneira de se ver a arte do palhaço e que cada um deve encontrar o seu próprio modo de fazer. Como orientador também me norteio por esses mesmos princípios e através de minha experiência tento levar cada aprendiz a um vislumbre de seu próprio caminho. É através do fazer, refletir, fazer novamente e encontrar o público, que o ato de ensinar se constrói. Um momento de encontro, onde os saberes particulares de cada um se mesclam com os saberes coletivos do universo do cômico. Sem ter, no entanto, a pretensão de construir um método fechado, pois “receitas” não funcionam na prática. Na verdade é o aprendiz quem vai ter que percorrer esse trajeto.

O que é o palhaço? Ou o que é o "estado de palhaço"?

Cada um vai responder a essas questões de um modo muito pessoal. Para mim, o estado de palhaço é o resultado de uma experiência no “picadeiro”

(mais à frente discorrerei sobre esse tema), onde o aprendiz tem a vivência de "sentir-se exposto", de "ser visto", de "revelar" algo íntimo para o público. Experimenta a vivência do "não-fazer" ou "fazer" a partir de um impulso real no momento em que ele se relaciona com o público e não com a ação que resulta de uma decisão *a priori*. Mas o "estado de palhaço" é mais abrangente e amplo do que esse "primeiro estado de revelação". Ele pressupõe o "jogo" entre palhaço e público, a capacidade do palhaço interagir com "cada indivíduo" da plateia, usando seu repertório de ações, de gags e de ideias. E o riso surge como conseqüência desse encontro /troca.

E o "corpo que brinca" é o instrumento com o qual o palhaço estabelece sua conversa com o público, utilizando sua lógica, seu repertório, seus procedimentos técnicos e o jogo.

Um corpo que é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Impulsos que se concretizam obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de "pensar" (o agir e reagir com o corpo); o diálogo com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. "Jogo" sendo as pequenas ideias, micro-situações e relações criadas entre palhaço e público pela interação de seu repertório com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço "traga" o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação. Essa conexão tão íntima com a corporeidade individual faz com que cada palhaço seja único, amplo demais para ser fixado em um tipo ou em apenas uma única maneira de se comportar.

Três questões fundamentais se colocam quando tento passar minha experiência para outros palhaços mais jovens: como o aprendiz desenvolve e revela um "estado de presença" no momento em que atua, o "quê" ele faz em cena, e como sua atuação se torna cômica?

Sejam quais forem as possíveis respostas a essas questões, acredito que elas possam ser encontradas no trabalho corpóreo e no jogo com o "outro", aquele que observa e ao mesmo tempo age e reage como conseqüência da atuação do palhaço. O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço tem suas reações afetivas e emotivas, todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento

transbordam pelo corpo. Ele “dança” enquanto atua. Para deixar mais claro minhas linhas de trabalho, farei algumas separações, mas na prática tudo acontece ao mesmo tempo. Tentarei agora conduzir o leitor pelos meandros da construção do ofício do palhaço, segundo minha visão. Que o caminho, muitas vezes caótico e labiríntico, seja leve e divertido. Boa viagem!

CAPÍTULO I - RETIRO PARA ESTUDO DO PALHAÇO E DO SENTIDO CÔMICO DO CORPO: A INICIAÇÃO E O ESTADO DO PALHAÇO

Mais adiante no texto, existe um capítulo que faz uma reflexão sobre todos os mestres com os quais trabalhei e de como suas metodologias pedagógicas influenciaram meu trabalho como palhaço e como orientador. Luís Otávio Burnier, mestre maior, não é analisado diretamente neste capítulo. A visão e a prática de Burnier perpassam meu texto do início ao fim e está presente como a pedra fundamental sobre a qual estão as bases de meu trabalho enquanto artista e orientador. O presente capítulo, que trata do “Retiro para Estudo do Palhaço” e do “Sentido Cômico do Corpo”, é onde se percebe mais claramente a visão de Burnier e sua influência em meu trabalho.

O “Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo” é o alicerce de meu trabalho como palhaço e também de minha experiência na orientação daqueles que se iniciam nessa difícil e maravilhosa arte. Mesmo com todos os obstáculos e dificuldades, o Retiro só contribuiu para aumentar minha paixão por esse ofício tão complexo e lançou os princípios básicos de meus procedimentos pedagógicos.

Como aprendiz de palhaço participei de 2 Retiros (em 1989 e 1990), ambos coordenados por Burnier e Elizabeth Pereira Lopes, em Louveira, SP. Em 1992, fui assistente de Burnier no Retiro realizado em Sabará, MG. E em 1995 e 1996, em parceria com Carlos Simioni, coordenei 4 Retiros para “Estudo do

Palhaço” e do Sentido Cômico do Corpo”, em Barão Geraldo, SP. Em 1999, fizemos nosso último Retiro, em Salvador, BA.

Devo acrescentar ainda que os Retiros são um marco na história da arte do palhaço brasileiro, pois a partir deles o trabalho do Lume Teatro nesse campo se desenvolveu e solidificou, levando o ofício a uma outra dimensão. Além do evidente papel multiplicador com a formação de inúmeros aprendizes que hoje estão entre os mais importantes palhaços do país. O distrito de Barão Geraldo, Campinas (SP), se tornou um grande pólo de formação e também de criação de tendências nesta arte, a partir do trabalho desenvolvido pelo Lume Teatro. E tenho grande satisfação em pensar que meu impulso de me dedicar à arte do palhaço contribuiu em muito para isso.

Também posso afirmar que a criação dos Retiros e suas conseqüências estavam inseridas em um movimento mais amplo desse período, do qual faziam parte outros artistas e grupos que também foram catalizadores neste processo de recriação da arte do palhaço, a partir de sua vertente mais teatral. Posso citar alguns com os quais tive e tenho algum tipo de proximidade: o Grupo Tear e sua diretora Maria Helena Lopes (já citados anteriormente) de Porto Alegre, RS; Luiz Carlos Vasconcelos¹⁵ de João Pessoa, PB e Cristiane Paoli Quito¹⁶, de São Paulo, capital.

7 As origens do Retiro de palhaço do Lume

Como já mencionei, entrei no Lume interessado primeiramente no trabalho do palhaço. Eu já me aventurava nesse universo com minhas constantes saídas improvisadas pelas ruas e praças de Campinas, mas estava no momento de

¹⁵ Ator, palhaço e diretor teatral da Paraíba. O teatro e principalmente o circo sempre foram as grandes paixões de Vasconcelos, que em 1978, junto com outros artistas, fundou em João Pessoa a Escola Piolim, nome dado em homenagem a um velho palhaço paraibano. O complexo, além de ser sede do grupo teatral, desenvolve um forte trabalho de educação popular. Ainda em 1978, Luiz Carlos Vasconcelos cria o personagem que iria acompanhá-lo pela vida afora, o palhaço Xuxu, “um palhaço cidadão”, nas palavras de seu criador, por ser uma presença constante nas comunidades carentes.

¹⁶ Diretora teatral que em 1989, estuda técnicas de jogo e máscaras na França e na Inglaterra com Philippe Gaulier. Projeta-se na cena teatral paulista nos anos 1990, através de seus espetáculos recheados de técnicas e referências da Commedia Dell’arte e do clown. Na segunda metade da década, volta-se para a dança, e desenvolve linguagem própria, voltada para a pesquisa sobre a dramaturgia do intérprete em improvisação.

buscar uma orientação, um rumo. Sabia que Luís Otávio Burnier, meu professor no Depto de Artes Cênicas (Unicamp), tinha estudado palhaço com Philippe Gaulier na França e então propus iniciar uma pesquisa com esse foco sob sua orientação. Nesses primórdios do Lume, Burnier tinha como princípio trabalhar cada ator a partir de seu mais forte impulso, de sua necessidade mais premente.

Está bem, vamos trabalhar o palhaço, se esse é o seu desejo. Mas para iniciar você nessa arte, você não pode estar sozinho, não funciona! De nada adianta apenas eu e você, precisamos de mais pessoas para que você se sinta em desconforto frente aos olhares de uma plateia (Informação verbal)¹⁷ - disse ele.

E então inventou um retiro para iniciação de palhaços!

Em 1989, Burnier radicalizou um exercício elaborado por Philippe Gaulier, o “picadeiro”, do qual trataremos a seguir, e o transformou em uma situação de retiro de trabalho, o “Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo”.

Burnier propôs um procedimento de iniciação de palhaços que ocorreria num intenso período de 10 dias, num local privado, onde apenas os aprendizes e os orientadores tinham acesso. Assim, os aprendizes de palhaço ficavam imersos em sessões de trabalho prático que poderiam durar até 12 horas diárias, sendo que mesmo nos intervalos e períodos de descanso, o olhar dos orientadores (nos dois primeiros Retiros foram Luis Otávio Burnier e Elizabeth Pereira Lopes) nunca relaxava. Até mesmo nos momentos de sono se podia dizer que o aprendizado continuava, pois havia relatos cotidianos de sonhos muito marcantes e de alguma maneira relacionados ao trabalho.

O princípio fundamental que permeava a condução do Retiro, e que permanece até hoje em minha prática de orientação, é entender o palhaço como a pessoa “virada do avesso”, revelando o que ela não mostra na relação social do dia a dia, ou mostra pouco, ou camufla. Criava-se um território onde os aprendizes podiam se dedicar à iniciação e construção do palhaço em tempo integral, sempre disponíveis para o trabalho e sendo observados e provocados o tempo todo. Essa situação abria um espaço interno que dava ao aprendiz a oportunidade de se abandonar a esse “virar do avesso”, sem a preocupação de que em duas horas o trabalho iria terminar e ele voltaria para casa. Como é possível que alguém, “virado do avesso”, voltasse para casa e para uma vida social cotidiana? O Retiro foi uma

¹⁷ Fala de Luís Otávio Burnier durante reunião de trabalho no Lume Teatro, em 1989.

grande ideia pedagógica para a iniciação do palhaço - todos no mesmo espaço e sem nenhum contato com o mundo de fora - com todo o tempo para confrontar-se consigo mesmo e para a troca com os colegas. Um momento para se ir verdadeiramente a fundo.

8 O Picadeiro

Partindo, então, do pressuposto de que o palhaço é a dilatação de algo pessoal, portanto único, e que pede um estado de revelação diante do olhar do outro (aquele que vê), os Retiros de Iniciação (ou “Retiros para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo”) levaram ao extremo a situação do “picadeiro” de Gaulier. Os exercícios de “picadeiro” têm como base a situação de exposição, às vezes até de constrangimento, que surge quando o palhaço está frente a um público, pressionado pela necessidade de estabelecer um diálogo de mão dupla, onde o riso é a ferramenta que vai construir a conexão. Por exemplo, no primeiro momento do curso de palhaço de Gaulier, do qual participei anos depois, cada aprendiz tinha que dizer o seu nome.

Gaulier, então, imitava o som de cada nome, o modo como cada um falava, o acento tônico, a dificuldade com a língua, pois sua escola ficava na Inglaterra e o curso era em inglês e 99% dos alunos eram estrangeiros. Aqui, uma primeira situação de desconforto se criava, porém bem lúdica e leve.

Tomando como referência a estrutura do universo circense, Phillippe Gaulier e Luís Otávio Burnier emprestaram para a sua didática a figura do dono do circo, que Gaulier chamava de Monsieur Marcel e Burnier de Monsieur Loyal. Esse personagem fundamental, o “Monsieur Loyal”, o dono do circo, conduz e dá as diretrizes no “picadeiro”. Monsieur Loyal vai formar uma dupla com o palhaço, personificando todos os obstáculos que dificultam sua passagem pelo “picadeiro”. O seguinte jogo se apresenta: o palhaço entra para pedir emprego ao “Monsieur Loyal” e é obrigado a fazer tudo o que ele manda. A vontade do Monsieur Loyal deve ser acatada e obedecida sem discussão, quer o palhaço goste ou não. As provocações do Monsieur Loyal têm o sentido de ajudar o aprendiz na construção de seu palhaço a partir de um sentido de inadequação, como alguém que chega a uma festa à fantasia sendo o único convidado fantasiado. Monsieur Loyal é um espelho para o aprendiz e reflete todas as suas particularidades e reações que ele tem ao longo de

sua passagem pela cena diante do público: “Bonita essa sua dancinha, hein?” – dizia Monsieur Loyal. Então, ao redor do palhaço tudo é movediço, passível de mudança, e o Monsieur Loyal simboliza o “poder” e a “verdade absoluta”.

Por outro lado, o palhaço só existe no “picadeiro”, pois sua única realidade possível é estar em constante diálogo com seu corpo e suas sensações/pensamentos e, ao mesmo tempo, com aqueles que o vêem. Um conflito, bem concreto, se estabelece: o choque entre um “poder” cristalizado que defende uma “verdade” monolítica (o desejo do Monsieur Loyal), com o palhaço, esse ser que existe para viver a possibilidade de um outro olhar sobre o mundo, em busca de uma constante transformação. “Palhaço, que lindo este seu paletó verde.” – diz Monsieur Loyal. “Mas o meu paletó é vermelho!” – responde o palhaço. “Não! É verde!” – retruca o dono do circo.

E aqui o paradoxo, elemento fundamental do ofício do palhaço, se instaura. Se o Monsieur Loyal não gosta do aprendiz e o manda sair do picadeiro, ele “tem” que obedecer e ao mesmo tempo “não pode” e “não quer” sair, pois o espaço do picadeiro equivale para o palhaço ao que a água é para o peixe.

A relação entre o Monsieur Loyal e o palhaço torna-se muito concreta, criando, porém, um mundo de ficção que passa a existir como realidade paralela. O palhaço é como a criança, que ao brincar, em momento algum duvida de sua brincadeira. Ou como dizia Oliver Hardy, da inesquecível dupla Laurel e Hardy (o Gordo e o Magro) – “no teatro os atores fazem de conta, nós, os palhaços fazemos as coisas de verdade” (ETAIX, 1982, p. 162, tradução nossa).

Pouco a pouco uma situação de constrangimento máximo se estabelece, os aprendizes se vêem sem a possibilidade de decidir por si só, chocando-se com uma série de variáveis e obstáculos que o levam a ter outro tempo de ação e reação. Um “ralentar” dos impulsos que põe o palhaço em contato com o que se passa no seu íntimo. Como a sensação de ver o mundo em câmara lenta no momento de um acidente de carro. Esse outro tempo permite ao palhaço ser afetado por estímulos que vêm de fora: um olhar reprovador ou outro que o acolhe, uma gargalhada, um comentário, um som lá de fora, um gesto atrapalhado, uma confusão no raciocínio. Ele começa a perceber e receber os elementos externos, e esses penetram nele. Seu corpo amolece e deixa de ser uma “parede” que tudo rebate. Sua ação vai nascer dessa receptividade. É “engolir” o que vem de fora,

aceitar as situações de dificuldade e impotência, “deglutir” no interior de seu corpo, tocando os próprios sentimentos, para depois retrabalhar e agir.

A ação brota dessa abertura, dessa disponibilidade. Um fluxo contínuo de se deixar afetar, que faz o corpo e o pensamento dançarem a ação, sempre em conexão com o momento presente e o diálogo cheio de cumplicidade com aqueles que observam o palhaço e ao mesmo atuam junto, o público.

Um emaranhado de impulsos começa a borbulhar dentro do aprendiz e a sair pelos poros e articulações de seu corpo, muitas vezes de modo desconexo e instintivo, tentando resolver seus problemas, mas quase sempre, tropeçando em outros ainda maiores.

A iniciação se torna um sério jogo de revelar e desvestir-se do já conhecido e cristalizado, entre lágrimas e gargalhadas, e pela constatação do imenso prazer que é estar frente a um grupo de indivíduos que riem de sua singularidade.

Pouco a pouco, o aprendiz desenvolve a percepção de quando atua a partir de uma espécie de caricatura de si mesmo, com os estereótipos comandando a ação, e de quando ele está presente no agora, disponível e limpo como uma folha de papel em branco, permitindo que seus impulsos ajam no espaço e no tempo sem uma racionalização anterior. Na relação com o Monsieur Loyal os aprendizes são “desmontados”, vivenciando princípios técnicos e descobrindo suas peculiaridades através de trabalhos físicos e jogos práticos (sobre os quais falaremos mais adiante), sem brechas para que um “psicologismo” fácil se instalasse e servisse como uma forma de camuflagem do que acontecia no momento presente. Além desse estado de revelação, o aprendiz percebe o quanto o prazer do jogo e do estar em cena são fundamentais para a ponte que conecta palhaço e público. O prazer de brincar mesmo na dificuldade, quando a única solução possível é se abandonar ao fluxo dos impulsos e à cumplicidade da relação com o público.

9 Desenrolando o fio condutor do Retiro

O ofício do palhaço, bem como sua formação, muitas vezes escapa dos padrões do que é politicamente correto, de valores sociais e morais estabelecidos, pedindo uma abertura para novos modos de relação e uma busca de outro

entendimento do ser humano. O riso é livre e libertador, mas exige outro olhar sobre si mesmo e o mundo, o que pressupõe disponibilidade, generosidade e coragem.

Existem caminhos metodológicos muito precisos para a condução do Retiro e tudo começa a partir de uma relação de extrema confiança entre aprendizes e orientador. Por mais que existam linhas de trabalho a seguir tudo é muito vivo e dinâmico e se constrói a cada momento. O orientador, aquele que atua como Monsieur Loyal, precisa estar no mesmo estado de abertura que o aprendiz, com um olhar generoso que o permita ver o outro. O Monsieur Loyal ensina o aspirante a palhaço a aprender consigo mesmo. Discorrerei agora sobre os meandros do Retiro tentando mostrar o fio condutor que o perspassa sem, no entanto, me deter em descrições detalhadas e talvez cansativas. O início do Retiro é bem simples, com o orientador apenas brincando com os aprendizes. A relação do Monsieur Loyal vai realmente ficando séria mais adiante conforme essa confiança é solidificada. Situações embaraçosas surgem com muita leveza, de maneira lúdica, como simples brincadeiras. “Ah! Acordou tarde hoje?”; “Ouvi falar que você ronca. Ah! Ronca sim, já estou sabendo!”; “Bonito esse seu cabelo quando você acorda. Parece um repolho!”; “Como você come, é um saco sem fundo!”, etc.

Logo no primeiro ou segundo dia de Retiro, quando ninguém ainda se conhece, todos já ficam sabendo que fulano ronca e que o outro é um comilão. Fica claro que o Monsieur Loyal sabe tudo o que acontece e isso instala uma espécie de tensão prazerosa, como quando brincamos de assustar uma criança. Ela sabe que é brincadeira, mas ao mesmo tempo em que sente muito medo, também se diverte com isso. Como a criança, o palhaço é capaz de transitar ludicamente entre a tênue linha que separa a fantasia da realidade. Uma intensificação dessa exposição, por exemplo, é a etapa dos apelidos. É comum o ser humano se ver de um modo que, na verdade, é um pouco distante de como ele se mostra e é visto pelos outros. Temos uma auto-imagem que às vezes não reflete o como somos vistos. Partindo de exercícios físicos bem básicos como experimentar andares diferentes, do andar normal até maneiras muito estranhas e inusitadas de se locomover, os aprendizes são observados. Essa ação simples, o andar, mostra algumas das defesas que carregamos no dia a dia. E como se percebe isto? É o peito que funciona como um escudo; ou é o pescoço tenso para frente; ou são os olhos que nunca olham de frente, sempre de lado; a testa constantemente franzida; o queixo travado para

frente; ou a fala que comenta o tempo todo querendo criar uma cortina de fumaça. O corpo revela o que está por trás das máscaras sociais.

Depois do exercício dos andares, um a um, cada aprendiz vai para o centro da roda e os colegas simplesmente dizem o que vêem, sem filtros nem julgamentos. Eles olham para quem está no foco e não pensam, vão atirando! Uma saraivada que traz à tona as imagens primeiras que retratam o modo como essa pessoa se deixa ver naquele momento e assim são dados os apelidos: “Bolo Fofó”, “Jerico de Oro”, “Miolo Mole”, “Dona Nada”, “Depois nós vemos”, “Simulado”, “Cabide”, “Lobo”, “Tristânia”, “Come Quietó”, etc. Quem está no centro, sob tantos olhares, sente concretamente o que é estar transparente diante de todos e as primeiras ações instintivas (que mais tarde podem fazer parte do comportamento físico do palhaço) vão aparecendo. São as “ações em fuga” que fazemos sem pensar. Quando digo “sem pensar” não é ignorar o pensamento racional, mas é uma tentativa de trabalhar o corpo de uma maneira instintiva, que diminua o lapso de tempo entre um impulso e a ação que o concretiza no espaço. Aqui, começa o aprendizado de não rebater, “engolir a bola” e “aceitar momento”, para só depois reagir.

Essas práticas são ferramentas que tentam levar o aprendiz a um maior contato com o seu íntimo, sublinhando a vivência de ser e estar presente e disponível para o momento; do existir na cena sem a preocupação de representar, mostrar ou atuar a partir do já construído a priori.

Um elemento importante trabalhado no Retiro é uma qualidade de olhar “que vê e se deixa ver”, ou como conhecemos na sabedoria popular: “os olhos são o espelho da alma”. Como base partimos do andar normal, por onde os aprendizes se conectam com seu interior, tentando expressar com os olhos, sem expressão facial, o sentimento ou a sensação mais forte presente naquele momento. Permitindo que o colega “veja” quando os olhares se encontram ao acaso. Aos poucos, a troca de olhares pode ser mais demorada e também se pode escolher para quem direcionar o olhar, mantendo-se fiel àquilo que sente. A expressão facial também entra como possibilidade de expressão do íntimo e depois o toque ou um abraço, conforme o impulso de cada um. Finalmente, de olhos fechados, o grupo se junta como se fosse um único organismo e cada um produz um som baixo e ao mesmo tempo ouve o todo. Dessa massa sonora harmônica uma música coletiva surge.

Mais tarde, buscando o oposto a essa conexão íntima do indivíduo com o coletivo, o grupo é colocado numa situação onde o artificialismo se potencializa: uma festa de sociedade. Todos passam a se comportar como tal.

O orientador joga estímulos buscando exagerar ao máximo a artificialidade: os convidados da festa detestam aquele local, aquelas pessoas, mas tentam mostrar que está tudo bem. Os aprendizes extrapolam o comportamento afetado e exageram os trejeitos e gestos caricatos. Esse simples exercício de vivenciar situações tão díspares, a conexão íntima consigo e com o coletivo em contraponto ao extrapolar da superficialidade, deixa evidente o quanto somos habituados a nos camuflar em nossa vida cotidiana.

Em seguida o Retiro envereda pelo trabalho de bufão, um ancestral do palhaço, como busca de outro caminho para chegar ao estado de revelação. O bufão, que ao longo da história se manifesta de diversas formas, como o bobo da corte, os gigantes, os anões, o ser cômico que satirizava e parodiava a igreja e a nobreza, é um ser marginal e marginalizado.

Gaulier, em seu curso sobre bufão define:

O Bufão é filho do diabo e não gosta de Deus, seu universo é o dos demônios. Ele é muito feio e foi abandonado na floresta, onde se juntou a outros filhos do diabo. Para trabalhar o bufão é preciso descobrir o prazer blasfemo. O bufão não é falso, hipócrita, ele é livre e sua liberdade assusta. O bufão é muito inteligente, ao contrário do palhaço que é estúpido. Ele é um marginal e está presente em todas as culturas.” (Informação verbal)¹⁸

Como o palhaço, o bufão existe para expor o humano, só que de uma maneira muito mais exagerada, escancarando nosso lado mais grotesco, mais animalesco. O palhaço também faz isso, porém de forma mais sutil. Entretanto, para conseguir a sutileza do palhaço é importante passar pela grandiosidade do bufão. O corpo deformado do bufão reflete as deformações interiores do ser humano, o exagero grotesco dos sentimentos. Seu comportamento é agressivamente crítico e jocoso, e propositadamente chocante. Sem nenhum pudor, o bufão escancara seus instintos mais básicos, suas necessidades fisiológicas, e também suas emoções e pensamentos. O privado é exposto provocativamente na esfera pública.

¹⁸ Trecho do meu caderno de trabalho durante o curso “Bouffon”, em 1996, com comentário de Philippe Gaulier sobre os bufões.

O bufão tem um poder arrasador de crítica à sociedade e serve como um espelho impiedoso que mostra as mazelas do comportamento e das relações humanas. Sem nenhum psicologismo, a lógica de atuação do bufão é corpórea, assim como a do palhaço. Ambas as figuras, bufão e palhaço, têm a expressão do seu íntimo, os sentimentos, pensamentos e ideias, gravada nas distintas partes do corpo.

É importante que nesse ponto da iniciação, o aprendiz possa vivenciar de modo prático essa ligação ancestral entre bufão e palhaço. Com sua capacidade de ver o mundo sob outros ângulos, o palhaço também vive à margem e faz o necessário papel de espelho para a sociedade, função muito além do que mero entretenimento. O palhaço é um bufão mais refinado, cuja maior diferença está na qualidade do riso e do olhar. Enquanto o bufão ri e escarnece “do” público, o palhaço ri “com” o público, sem, no entanto, deixar de ser um reflexo desse mesmo público. O olhar do bufão questiona e acusa, como um dedo em riste; ele seduz para no momento seguinte cuspir na face do público.

Enquanto que o olhar do palhaço acolhe, mesmo quando critica ou satiriza. O palhaço faz o público rir de si mesmo pensando que ri do palhaço. Por sua vez, as deformidades do palhaço se revelam em seu comportamento inadequado, sua lógica ao avesso e em sua aparência física: o nariz, a maquiagem e o figurino.

O universo do bufão serve como ferramenta para continuar escavando em busca do “avesso” do aprendiz e, de modo jocoso e despudorado, trazer à superfície facetas do ridículo de cada um.

Aqui um pequeno trecho de meu diário de trabalho do II Retiro, em 1991, relatando um momento do trabalho de bufão:

Iniciamos o trabalho com uma seqüência de treinamento físico baseada em elementos técnicos do Lume, o treinamento energético¹⁹. No auge dessa “dança livre”, estranha e louca, Luís Otávio pediu para que cada um se vestisse como bufão. Depois os bufões foram se misturando e formando as “bandas” (grupos de bufões). A “banda” é como um único organismo, cada membro a

¹⁹ Trabalho físico que leva a um expurgo das energias primeiras e ao contato com fontes mais profundas e potentes. É uma dança livre, que pela exaustão física, permite ao ator codificar distintas qualidades de energia. A conexão ação física – energia potencial do ator traz organicidade para as ações físicas e vocais, fazendo com que a técnica se torne uma “técnica em vida”.

protege, e quando um bufão se desgarra da banda corre perigo de ser atacado.

Para mim, o início da “dança livre” foi muito forte e sofrido. Sentia como se fosse um bicho assustado, com medo, mas ao mesmo tempo agressivo e violento. Com o corpo e o rosto todo retorcido (um olho fechado e o outro vesgo), andava num nível baixo, com um ritmo rápido e quebrado (com paradas súbitas - próprias da minha dança). As mãos eram como garras, os joelhos fechados e os pés que pisavam pelo lado de dentro ou em ponta. Veio uma vontade grande de chorar. Sem saber o porquê, chorei.

Já vestido, o trabalho de interação com outros bufões foi muito gostoso. Fiquei impressionado com o que saía de mim, sem censura, até com prazer. Maldade, cinismo, violência, atacando quando ameaçado, mesmo que de modo traiçoeiro. Maneiras de rir (alto e baixo), sons como grunhidos de animais, jeito de olhar, maneira de enxugar o nariz com as costas da mão. Encontrei minha banda, todos muito expansivos como eu. Respirávamos juntos, facilmente nos achávamos e um defendia o outro. Nada passava despercebido para nós, tudo tinha uma reação contrária, um comentário. Um corpo expandido, exagerado e grotesco, foi construído a partir das sensações do bufão.

10 Não se mente nunca

O “picadeiro” então se radicaliza, uma brincadeira muito séria como também é o ofício do palhaço. Os aprendizes são confrontados com demandas que exigem uma maior entrega no sentido de se escancarar perante os outros. “Os gordos vão para o canto da sala, os outros fiquem onde estão!” - exige o Monsieur Loyal. E, como numa brincadeira de criança, um improvável desfile de representantes dos magrelos, dos mentirosos, dos carecas, dos feios, dos vaidosos, dos tímidos, dos “tarados”, etc, se desenrola frente aos olhos incrédulos dos aprendizes, que experimentam a coragem de olharem para si mesmos e rirem do que vêem.

Assim, por mais difícil que a situação possa ser, é hilário, porque há pessoas que pesam cem quilos e não vão para o canto, pois não se vêem assim ou não querem assumir. E, com muito tato, o Monsieur “descasca” o aprendiz à vista de todos, conduzindo-o a um olhar mais generoso sobre ele mesmo. As diferenças passam a ter valor, e o fundamental é o que é único e singular. A sensação de incômodo dá lugar a um “rir-se de si mesmo” e essa metamorfose ganha corpo e vira dança, vira gesto, vira um jeito de olhar. Mas, como uma pedra no sapato, aquele “incomodozinho” continua presente, como uma incessante possibilidade de dança e

de riso. As situações de desconforto se acentuam e estar no foco é cada vez mais difícil e cresce a exigência para que cada um se coloque.

11 O “Picadeirão”

Não, não é um filme de terror! Nesta nova fase, o Retiro caminha para uma etapa onde todos vão estar sentados (o público) e apenas um fica diante do grupo (o palhaço). É quando o Monsieur Loyal chega ao máximo de sua dureza e o aprendiz sente sua pele sendo arrancada. No “picadeirão”, todos ficam observando, enquanto você “engole” suas peculiaridades, seus pequenos ou grandes segredos, dando corpo ao que é visível e ao que está por detrás, o não dito. O aprendiz percebe que no mundo ao avesso dos palhaços, as fraquezas têm muita força, que o interessante é ser diferente. Aprende que a respiração é essencial porque permite a transformação, a metamorfose tão necessária aos palhaços, e que o riso faz o ar circular em nossos nervos e ossos, derretendo tudo que é arraigado e cristalizado. Cada aprendiz demora de 4 a 5 horas para passar por essa vivência. Como já comentei a regra básica do picadeiro é conseguir um emprego.

O circo precisa de um palhaço e o aprendiz vai fazer de tudo para ser contratado. Outra regra: depois que você entrou não sai mais do picadeiro. Por mais que o Monsieur Loyal o expulse, o aprendiz tem que encontrar uma maneira para ficar, tem que solucionar o problema. E ao mesmo tempo, o aprendiz precisa fazer tudo o que o dono do circo manda. Um a um, os aprendizes entram para mostrar o que sabem fazer. E na verdade, o que se busca é que, depois de horas nessa situação, a pessoa *simplesmente esteja* na sua frente, existindo no aqui e agora. Olhar para ela e vê-la transparente, sentir que ela não está colocando na frente do corpo nada que possa ser um disfarce, uma cobertura. Nem uma única ação desnecessária que a faça fugir desse estado de estar frente ao público, vendo e se deixando ver. E esse momento é único para cada aprendiz. Pode ser muito sofrido, como é para muitos, ou pode ser mais leve, como é para alguns. Pode tocar em detalhes muito pessoais ou nem tanto, mas cada um acaba revelando algo ali. O *picadeirão* é uma jornada onde não existem fórmulas, nem guias ou manuais, pode acontecer de tudo. Mas a experiência é muito intensa e ao final, a partir desse contato profundo com o universo próprio de cada um, os aprendizes conseguem se manter disponíveis, abertos aos estímulos, e olhando o público de frente. Elementos

que surgiram em outros trabalhos ao longo dos dias voltam a aparecer e as “ações em fuga”, material precioso que com o tempo vai formar a base do repertório físico do palhaço, como ele age e reage, surgem mais claramente.

Esse “picadeiro” final permite uma espécie de aproveitamento de tudo o que a pessoa descobriu, amarrando um pouco mais esse material para que o aprendiz saia, não apenas com a vivência do estado de revelação do palhaço, mas também com o início de um repertório, fundamental para a continuidade de seu caminhar.

Por mais dura que a cena descrita acima possa parecer, a condução do Monsieur Loyal evita a todo o custo que esse processo tenha um viés “psicológico”. Com muita precisão, estabelecendo um jogo de “gato e rato”, ele destaca toda e qualquer corporeidade que desponta e, aos poucos, o aprendiz encontra o prazer de fazer a ponte com o público através de suas fragilidades, e percebe que suas dores podem ser engraçadas ou tocar aqueles que observam. O palhaço aprende que todos nós somos risíveis, e que é possível rir de si mesmo e do outro. E, principalmente, o palhaço é capaz de criar um território de encontro e comunhão, onde todos riem juntos, a partir de ferramentas concretas presentes nesse seu repertório incipiente.

12 Mudando o olhar

Meu primeiro “picadeiro” foi muito forte, porque mexeu com uma estrutura já cristalizada que foi construída a partir das minhas saídas de palhaço pelas ruas de Campinas. Apesar da descoberta de muitos elementos que se tornaram a base de meu palhaço, essas saídas também me levaram a muitos estereótipos. Então minha primeira entrada no “picadeiro” transitou entre essas construções já estabelecidas e momentos de entrega e disponibilidade para o agora, descobrindo corporeidades ainda não conhecidas. Até hoje ouço a voz intensa de Burnier, Monsieur Loyal que atirava frases certeiras, martelando minha rigidez e a tentativa de burlar a desconstrução que acontecia no picadeiro:

Você representa o tempo todo. Tem um olhar de cima para baixo como se já soubesse de tudo. E essa cara sofrida de D. Quixote, de bebê chorão... eu não acredito nela! Relaxe a testa! Tem sempre uma névoa entre você e nós que me impede de ver quem você realmente é! Pare de “rebater”, você finge que “engole a bola”, mas

parece uma parede. Suas reações são muito rápidas, nada entra em você (Informação verbal)²⁰.

Como dizíamos no Retiro, Monsieur Loyal não pegou nada leve, o que já era de praxe. Depois de um tempo, ele resolveu mudar de tática e me mandou sair e ficar esperando na coxia. Era o que ele chamava de “ficar de molho”. Fiquei horas a fio esperando fora de cena, ouvindo e sentindo tudo o que meus colegas iam vivenciando no “picadeiro”. E indiretamente tudo me atingia e a cada novo colega que entrava era como se um novo “picadeiro” se iniciava para mim. Foi uma estratégia certa do Monsieur Loyal. Ao final dessa longa espera, fui chamado novamente e entrei “desmontado”. O “picadeiro” de cada colega ressoava em mim e minhas defesas ficaram arriadas atrás da coxia. Além de chorar eu não conseguia fazer mais nada. Meu tempo de ação e reação se estendeu tanto que eu não conseguia mais me mover. Por outro lado, internamente minhas emoções e sensações estavam em turbilhão.

Em certo momento surgiu um riso que tomava meu corpo todo, descendo pelo quadril, pelas pernas e terminava com o braço direito balançando. No final, toquei uma gaitinha de boca e surgiu uma melodia triste, que se construía no momento. Quando meu “picadeiro” acabou, Burnier deu um intervalo.

Agora segue um trecho de meu diário do I Retiro (1989), relatando o momento final do meu “picadeiro”:

Burnier me chamou de Teotônio, um ser simplório, ingênuo e caipira. Fiquei lá, parado, pesado, sem conseguir me mexer e deixar a sala de trabalho. Depois de um tempo, que me pareceu uma eternidade, saí e caminhei por uma estradinha do sítio. Andava como se flutuasse. Tudo estava lento. Os outros palhaços também estavam lá, mas eu não me relacionava com eles. Eu interagia com a natureza e dialogava com as árvores, com o vento e os pássaros. As cores eram vivas, brilhantes. Apenas recebia as imagens e sons do ambiente de fora, que me tocavam e mexiam por dentro. Não mais agia e reagia de forma mecânica. Sentia que estava completamente integrado com o momento e somente desfrutava. Teotônio existia neste tempo esticado e, como uma criança perdida, não sabia o que fazer.

A iniciação aumentou minha paixão e abriu um novo leque de possibilidades para minha vontade de mergulhar no universo do palhaço, agora por

²⁰ Fala de Luís Otávio Burnier, durante meu primeiro “picadeiro”, no I Retiro, em 1989, Louveira, SP.

caminhos mais concretos, tecnicamente mais claros do que aqueles que eu já vinha percorrendo. A iniciação também mudou minha vida, porque mostrou que ser palhaço é se permitir ver o mundo de cabeça para baixo, com um olhar diferente do costumeiro. Hoje olho para tudo e vejo o erro, o que não dá certo, o que não é usual nas situações e nas relações. Vejo o que é invisível para um não iniciado.

Percebo que nada no mundo é absoluto, nada é fixo, tudo tem um outro lado. Você pode sentar numa cadeira de outra maneira. Ou descobrir que uma cadeira não foi feita necessariamente para se sentar! A imensa e prazerosa curiosidade conduz o palhaço a uma infundável corrente de descobertas. O palhaço existe/age no seu em torno com outra lógica, uma lógica mais próxima da criança, com um corpo que se deixa afetar e com olhos que vêem e se deixam ver. Com um riso aberto que não julga, mas acolhe e ao mesmo tempo surpreende.

Uma história ilustra a força do estado do palhaço e as diferentes formas de iniciação. Quando Burnier estava escrevendo sua tese de Doutorado fomos visitar Waldemar Seyssel, o grande palhaço “Arrelia”, membro de uma tradicional família circense francesa, e cujo pai, tio e avô também foram renomados palhaços.

Foi uma honra e um momento de grande aprendizagem para nós do Lume. Ele era uma figura muito especial. Com mais de 80 anos, estudava filosofia e adorava contar suas histórias, riquíssima fonte de informação sobre o circo e o ofício do palhaço. Ele e a mulher eram uma clássica dupla de branco e augusto. Ela controlava tudo, até porque “Arrelia” nunca foi uma pessoa prática. Seu Waldemar dizia que “Arrelia”, o seu palhaço, era uma “egrégora”. Disse que podia estar velho e doente, mas quando se vestia como palhaço, a “egrégora” tomava conta e ele atuava e fazia o que precisasse. Quando terminava o espetáculo voltava a ser o Waldemar, e então ia sentir os efeitos da idade ou da doença. Esse relato sugere que o palhaço atua a partir de um estado de presença pleno de disponibilidade para o outro e para o jogo. O intenso contato com os potenciais internos do palhaço e o encontro/diálogo com o público geram um estado de brincadeira e comunhão capaz de elevar os dois lados a um nível de conexão e entrega bem superior ao do cotidiano. Waldemar Seyssel também narra em seu livro “Arrelia e o Circo” (SEYSSEL, 1977, p. 23,24 e 25) como foi o seu batismo e a sua iniciação:

Quando o trem partiu da cidade, meu tio veio até o vagão onde eu estava com a rapaziada do circo, zangado, disse: - Vamos ver qual é a encrenca que você vai arranjar na próxima cidade, “seu” arrelento! Vê se pára com essas arrelias, ouviu?

Daí para diante fiquei sendo o "Arrelia" da turma! Quanto mais furioso ficava, mais o apelido pegava.

... Numa das minhas vindas da escola para o circo, para passar as férias, encontrei meu pai cansado e meio adoentado. Ele estava procurando um substituto para ocupar seu lugar ...para ocupar o lugar do palhaço Pingapulha. Tinha colocado à prova todos os meus irmãos mais velhos, mas nenhum lhe agradara e nem ao público.

Cheguei...e foi a minha vez de ser posto à prova. Pintaram meu rosto, deram-me uma roupa grandalhona, umas calças muito largas e uns sapatos enormes. Eu não queria entrar, pois ninguém ensaiara nada comigo! Todavia, essa falta de ensaio também fazia parte da prova e do papel que eu ia representar; ia ser o improvisador da noite, o chamado "Tony da Soirée".

Numa algazarra danada, jogaram-me para dentro do picadeiro. Não sei se caí de mau jeito ou em cima de uma pedrinha... O que sei é que doeu! Levantei-me capengando e devo ter feito isso de forma muito engraçada, pois o público riu pra valer - talvez da minha roupa, talvez de minha expressão de dolorida atrapalhação, que sem dúvida devia parecer muito "autêntica".

Sem saber o que fazer, aproximei-me de um dos meus irmãos e, baixinho, perguntei: - O que é que eu faço agora?! Meu irmão sugeriu: - Vá lá e derruba o Benedito.

Benedito era um pretinho "amarra-cachorro", que estava enrolando um tapete, distraído e bem a jeito para colaborar no meu "improviso". Corri e empurrei o coitado, que caiu e se embolou com o tapete. Logo, porém, levantou-se e deu-me um empurrão... mas com tal força que eu - que não esperava - fui parar em cima de uma família sentada na fila de cadeiras bem em frente ao picadeiro. Derrubei a família inteira! Foi um bolo danado e o público a rir cada vez mais.

Levantei-me e pedi perdão ao chefe da família. Chamando-me de palhaço bobo, ele me empurrou; fui para trás, tropecei, bati as costas nas tábuas que rodeavam o picadeiro e levei um tombo. O machucado anterior voltou a doer. Voltei a mancar... e o povo rindo... Com muita raiva do pretinho "amarra cachorro", resolvi dar-lhe um daqueles tapas que nós, de circo, chamamos de "claque": o que dá a bofetada leva a mão no rosto do outro e este - fingindo receber o tapa - recua a cabeça para trás e dá uma palmada embaixo, com as próprias mãos. O efeito é o de uma verdadeira bofetada.

Dei o tal "claque" no pretinho. Ele, porém, não sabia que tinha que bater com as duas mãos, a fim de produzir o ruído da bofetada. Como ele não respondesse naquela primeira vez, eu, que já estava de mal-humor, dei-lhe uma segunda taponada...mas pra valer! ...com a força do golpe, ele caiu e olhou vesgo para mim. Recompôs-se do tombo e do tapa, pegou um pedaço de pau que estava ali por perto ...e veio com uma tal cara de ódio, que não tive outro meio, senão sair correndo ...e o pretinho atrás de mim ...e o povo rindo!

Meus irmãos também riam, pensando que aquilo era graça. Eu, porém, sabia que o caso não tinha graça nenhuma e que, se o pretinho me pegasse, iria levar a maior surra da paróquia! Corria por cima das bancadas do circo, pelo meio do povo e o danado atrás de mim, dizendo palavrões! O povo quase rebentava de tanto rir.

Felizmente, numa das correrias, pude chegar até perto de meu irmão mais velho, assustado e sem fôlego ...Foi aí que meus irmãos viram que não era graça ...O pretinho foi agarrado e levado para dentro, a muito custo, arfando de tanto exercício. O público ria e aplaudia a minha cena, que fora ...improvisada. Daí para diante fiquei sendo o palhaço Arrelia ...e o número ficou sendo uma das atrações das noites de estreia...

Essa foi a iniciação de Waldemar Seyssel, o Arrelia, improvisada, dolorida e cheia de surpresas.

Nani Colombaioni também passou por um “picadeiro” em sua vida pessoal. Nani era um jovem artista e como todo circense tinha habilidade para todas as disciplinas do circo, às quais se dedicava em seu ofício. Durante a Segunda Guerra Mundial, Nani serviu em combate pelo exército italiano e acabou ferido gravemente por estilhaços de granada. Esse ferimento deixou seqüelas graves principalmente para um jovem que dependia de seu corpo para exercer o seu ofício. Nani ficou manco de uma perna e perdeu o controle de um braço, ficando para sempre impossibilitado de executar as diversas habilidades técnicas do circo.

Ao voltar para o circo, Nani caiu em profunda depressão e se deixou ficar por muito tempo largado em uma cadeira de rodas. Não queria mais trabalhar nem fazer nada. Tinha perdido o gosto pela vida. Seu pai, aos poucos, com o rigor e com a dureza da gente do circo, começou a provocá-lo diariamente: “Você não é nada, está acabado! Um inútil que não vale a comida que come(Informação verbal)²¹!” E isso se repetiu por meses a fio. E aos poucos essa atitude do pai enfureceu Nani, dando forças para que ele tentasse novamente se levantar, caminhar e voltasse a ter uma vida normal. Nani descobriu que ainda podia trabalhar como palhaço e que seu corpo limitado, tinha ainda um grande potencial. Nani parou de sofrer e passou a rir-se de si mesmo. E o público adorou isso e Nani, com seu corpo incomum, desequilibrado e meio bizarro, tornou-se um dos mais geniais palhaços da história do circo, reconhecido internacionalmente e agraciado com o importante prêmio “Clown D’oro”²². É provável que o pai de Nani agiu seguindo sua intuição, mas ele foi

²¹ Fala de Leris Colombaioni fornecida durante os trabalhos com Nani Colombaioni , em 1996, na Itália.

²² O Clown D’oro é o prêmio outorgado ao melhor palhaço do mundo dentro do Festival Internacional do Circo de Montecarlo, em Mônaco. Esse é um dos mais importantes eventos do circo mundial e vem premiando os melhores artistas circenses do mundo desde 1974.

um importante Monsieur Loyal na vida do filho fazendo-o passar por um duro, porém fundamental, “picadeiro”.

Posteriormente em minha trajetória, também percebi que a situação do “picadeiro” nunca deixava de estar presente e a qualquer momento podia tropeçar em um fracasso, avivando a lembrança de que o erro é parte integral do universo do palhaço.

Esses eternos “picadeiros” tinham a capacidade de me colocar em uma constante atitude de atenção e me traziam um grande prazer em lidar com o risco na tentativa de solucionar os problemas encontrados. Uma breve história ilustra muito bem essa afirmação.

Um dia, eu e Carlos Simioni (meu parceiro de Lume e de dupla de palhaço), estávamos no Festival Internacional de Clowns El Montacargas, no Teatro El Montacargas, em Madri, em 1997, com nosso espetáculo “Cravo, Lírio e Rosa²³”. A temporada estava indo muito bem, com o teatro lotado todo dia e o público adorando.

No quarto dia, o organizador do Festival soube que estava em Madri a dupla de palhaços Carlo Colombaioni e Alberto Vitalle, irmão e cunhado de Nani Colombaioni. Eles eram os Colombaioni mais famosos, os melhores do mundo. E o organizador do Festival, muito animado: “Ah, vamos trazer os Colombaioni para ver vocês .” E eu, já saboreando o sucesso: “Claro, que honra!”. E como temos muitos detalhes e sutilezas em nosso trabalho, por exemplo, às vezes o palhaço fica triste apenas pelo pé, nós falamos: “Coloque os Colombaioni bem na frente, na primeira fila, para eles verem os pezinhos”. Vieram os dois Colombaioni, que eram dois velhinhos, e também um palhaço russo do Circo de Moscou que dava aulas em Madri e sua mulher. E todos foram devidamente acomodados na primeira fila para “ver os pezinhos”. Também estava a Adelvane Néia²⁴, a palhaça Margarida, nossa amiga. Ninguém mais, teatro vazio! Bem no dia dos Colombaioni, o público não veio... Estávamos animados nos maquiando e pensando: “Nossa, os Colombaioni vão vir...”; não estávamos nem um pouco nervosos ou preocupados, nem um pouco. Sabia que eles iam estar lá, que ia estar lotado... mas não estava! O espetáculo

²³ Espetáculo de palhaço que Carlos Simioni e Ricardo Puccetti montaram após a morte de Luís Otávio Burnier.

²⁴ Palhaça iniciada no I Retiro do Lume, em 1989 e formada por mim nas assessorias de continuidade e aprofundamento.

começou e ficamos chocados com a ausência de público. Íamos fazendo e da plateia não vinha reação nenhuma. Nada, nem um sorriso. Os Colombaioni, assim como o Nani, já tinham visto todos os palhaços do mundo e o que eles faziam. Russo é russo! Não pisca, não mexe um músculo! A mulher do russo então, acho que odiava palhaço, porque o marido era palhaço, e ela devia estar de “saco cheio” de ver palhaçadas.

O espetáculo afundou no abismo, com seus dois apavorados palhaços e seus “expressivos pezinhos”. Quando chegou a cena em que eu sou uma bailarina e Simioni, uma diva, cena que é o auge do espetáculo, onde essas duas figuras dançam e paqueram as pessoas e que eu geralmente termino sentado no colo de alguém da plateia, não tínhamos força para olhar de frente o seletor público. Nesse dia terminei a cena no fundo do palco, que tinha 2m x 3m mais ou menos, bem pequenininho, encostado na parede, desesperado, torcendo para acabar porque nada acontecia. A mulher do russo, no meio do espetáculo, foi atender o celular, bem no meio da plateia, todo mundo ouvindo, “todo mundo” é um modo de dizer, porque não tinha ninguém. Uma catástrofe! E nesse dia nós falamos: “Nossa! Foi muita “egrégora” na plateia; a “egrégora” foi toda para lá e não ficou nada no palco, nem um pouquinho!” Quando acabou, fomos ao camarim, mas o teatro, que era bem pequenininho, não tinha saída pelos fundos. Para sair tinha que passar pela frente do teatro. E no andar de baixo era o bar, e como de hábito o público descia e ficava por ali bebericando. Mas quando vem um fracasso desses, que é bom que aconteça de vez em quando, o palhaço se desmonta todo. E eu não queria e nem tinha coragem de sair do camarim. Desesperado, procurei uma janela para que eu pudesse escapar pelos fundos. O Simi parado e eu bravo: “Putá que o pariu, que burrice! E ainda pedimos para por na primeira fila para ver o pezinho, vai ver o pezinho da avó!” E então chega a Adelvane toda saltitante: “Gente, corre que os Colombaioni estão lá em baixo esperando vocês.” “Como esperando?” – gritamos os dois. “Eu pedi para eles ficarem e falei que vocês estavam loucos para falar com eles...” Nós quase matamos a Adelvane! Eu não queria descer de jeito nenhum. Então o Simi, o branco, resolveu: “Eu vou na frente!” E foi descendo a escada, comigo bem atrás, escondido. E lá estavam os Colombaioni e o Russo que também tinha ficado. Eu e Simi chegamos quase juntos, e o branco, obviamente, se senta na última cadeira. E eu sobrei em pé: “Oi, Colombaioni...”, não sabendo onde “enfiar a

cara”. E o Simi, também muito envergonhado, puxou um banquinho, bem mais baixo do que a mesa: “Ah, senta aqui!” E eu me sentei e quase me enfiei debaixo da mesa de tanta vergonha. No fim de tudo, tanto os Colombaioni como o russo não estavam nem um pouco se importando com o nosso fracasso. Certamente eles também já haviam passado por situações semelhantes e queriam apenas conversar e conhecer os colegas brasileiros.

E, graças à Adelvane, nós temos a fotografia dessa inesquecível lição e desse encontro maravilhoso!

Hoje eu sei que o palhaço nunca vai ter o controle total do que acontece na cena, e de que o encontro com o público é dinâmico e real, e o diálogo entre esses dois pontos de vista tem mão dupla.

13 Encontrando o corpo do palhaço

Além do foco principal do Retiro, que é entrar em contato e ampliar as singularidades de cada um, também se busca a construção do corpo do palhaço. Para isso, distintos elementos técnicos e treinamentos físicos são trabalhados dia a dia, paralelamente aos diversos tipos de “picadeiros”.

Uma variedade grande de exercícios e treinamentos cria incontáveis situações de dificuldade e desconforto que provocam reações físicas intuitivas e não-rationais. Essas ações físicas que escapam instintivamente ao controle do racional e de nossas convenções sociais estereotipadas são os chamados “gestos em fuga”, que com o tempo vão fazer parte do comportamento físico do palhaço. E quero destacar os “pensamentos e ideias em fuga” que ao ganhar corpo, numa dinâmica de impulso - ação também são elementos a compor futuramente a lógica do palhaço. No Retiro, busca-se conhecer e aprofundar as potencialidades cômicas do corpo, através da amplificação de peculiaridades próprias de cada aprendiz: o ritmo pessoal, o modo de deslocamento do peso, características do andar, maneiras de olhar, posturas corporais, tipo e universo de humor, etc. Essa metodologia de iniciação traz grande densidade ao riso já que todo o trabalho do palhaço é ancorado numa conexão bem íntima com seu universo interior.

Estudam-se também elementos técnicos específicos do palhaço: sua corporeidade, o ritmo-tempo, a relação de dupla, a relação com o público, o trabalho com objetos, o foco da ação e da cena, a construção de cenas, o aprendizado do trabalho com o “erro” e o “problema”, o prazer de brincar e estar na cena, etc.

O palhaço tem suas emoções e pensamentos gravados em partes precisas de seu corpo e sua afetividade transborda pelo corpo. O palhaço não tem uma psicologia estruturada e preestabelecida; sua lógica é físico-corpórea: ele “pensa” com o corpo. O palhaço dança quando está em cena, e seu comportamento físico é cheio de dinâmicas variadas e qualidades de energias diversas. Na minha maneira de ver, o trabalho energético de exaustão, base do treinamento do Lume, é ferramenta essencial na elaboração do corpo do palhaço.

Através da exaustão, com o corpo trabalhando em um ritmo muito rápido, sem parar e por longo tempo, cria-se uma dinâmica caótica de movimento. O crivo do racional se afrouxa e surge uma dança livre calcada na diminuição do tempo entre impulso físico e sua concretização no espaço e no tempo. Essa dança livre permite que o palhaço comece a descobrir ações e reações, maneiras de utilizar o corpo que são diferentes daquelas do cotidiano. Essas novas ações físicas (e também ações vocais), aliadas aos “gestos em fuga” surgidos nos “picadeiros”, aos poucos delineam um comportamento físico para o palhaço e criando um corpo tridimensional, que explora todas as direções do espaço e é pleno de forças opostas.

O corpo do aprendiz fica sensível aos seus impulsos físicos mais profundos e consegue dar forma a eles. Aliado ao trabalho energético existe um treinamento técnico que visa articular as ações físicas, trabalhando sua forma, seu desenho preciso no tempo e no espaço, em conjunto com a presença e o estado de jogo, que é a capacidade de dialogar com o público através da dança livre do corpo do palhaço.

O treinamento físico intenso e constante cria uma grande disponibilidade corporal, essencial ao aprendiz nos exercícios do “picadeiro”, que pede um corpo presente e pronto para reagir impulsivamente. A combinação de trabalhos que constroem um corpo não cotidiano, com o repertório de ações básicas do dia a dia como andar, parar, olhar, mudar de direção, etc. compõe esse corpo cômico. Utilizar o corpo dilatado pela “dança estranha” na exploração de diferentes possibilidades de mover o corpo no espaço, rompe estereótipos físicos. Podemos, por exemplo, fazer um estudo prático do andar normal (aquele do dia a dia) de cada aprendiz. Inicialmente tenta-se destrinchar esse andar e perceber os elementos nele presentes: o modo de pisar, tamanho do passo, como o peso se desloca, ritmo, que

parte do corpo puxa o andar etc. Há pessoas que andam das maneiras mais esquisitas, deslocando o peso para um lado para outro, ou com o peso para frente, puxando o andar pelo quadril, pela barriga, pisando torto... Os aprendizes fazem uma investigação muito sensível dilatando e acentuando essas características. Entendem no próprio corpo como fazer o andar normal e sua versão ampliada. É um início da teatralização da corporeidade do palhaço. O aprendiz acentua suas peculiaridades, mas sem exagerar e estereotipar, para não perder o contato com a sutil sensação de seu andar cotidiano.

Ao longo do Retiro, muitos exercícios e situações específicas de palhaço são realizados como “Uma Cadeira e Dois Palhaços”, onde uma dupla disputa ferrenhamente o direito de se sentar, deixando o colega em pé. Quem se senta está bem, e o que ficou em pé, perdeu o jogo. Também se exercitam muito as entradas e saídas de cena, focando na maneira como o palhaço constrói sua primeira aparição, o impacto da apresentação de sua figura. Como ele prende a atenção de alguém da plateia e o que precisa fazer para estender essa conexão para o resto do público. Que estratégias e possibilidades de relação com o público existem, sempre tendo como princípio a relação individual entre palhaço e aquele que vê.

Outro ponto importante é o entendimento de que não importa tanto o “que” o palhaço faz, mas o “como” ele faz! A ação banal de comer uma banana, que em princípio não desperta nenhum interesse, pode ser um bom material para o palhaço. O aprendiz é incentivado a descobrir a sua própria maneira de executar e brincar com essa ação e descobre situações interessantes como, por exemplo, um striptease ao descascar a banana. A atuação com a máscara, no caso o nariz do palhaço, é outro ponto fundamental. Como aprender a direcionar o foco. O nariz é o olho do palhaço, é ele que indica para o público onde está o foco da ação e conduz o desenrolar a cena.

14 A Troca de pele: figurino e figura

Cadernos de trabalho (I Retiro 1989), com relato do início de trabalho com figurino do palhaço.

Manhã:

Treinamento pessoal - hoje foi mais um aquecimento físico pessoal deixando o corpo expressar como estava naquele momento.

Trabalho com bastão (pegar, lançar, sentir o peso). Deixar o peso entrar na coluna. Conseguir dar vida ao bastão, ou seja, seguindo sua dinâmica. Conversar com ele.

Raiz – trabalhar a base firme no chão.

Raiz / articulação (uma de cada vez)

Articulação (lançar e receber os impulsos pelas articulações). Reagir instantaneamente, como um animal. O ritmo foi aumentando até virar um "energético". Depois de um tempo passamos a fazer tudo em câmara lenta, com a mesma intensidade de energia e passeando as tensões pelo corpo. Cada um deixou sair a melodia que estava dentro estimulada pela dança livre. Aos poucos virou uma melodia coletiva.

Cantando essa melodia, todos se despiram, como se estivessem abrindo mão da própria pele, da própria vida. Como uma cobra que troca de pele. Depois cada um se dirige para os montes de roupa espalhados pelo chão e veste a roupa do palhaço, assumindo uma outra dimensão da vida. Que também é minha.

Então, os palhaços se deitam no chão, fecham os olhos como se dormissem um sono profundo.

Lentamente, o palhaço começa a se mexer e a produzir sons. Vai despertando e tomando contato com o mundo, com seu corpo, o corpo dos outros e aprendendo a falar. A respiração alterada e sons desconexos saem dele.

Vai vendo que pode se apoiar nos pés, se equilibrar, que quando cai, consegue se levantar. Só que o palhaço não vê.

A partir do momento em que o nariz é colocado nele, sua visão surge lentamente. É um choque. E também uma alegria imensa.

Depois Monsieur Loyal vai lançando estímulos e o palhaço reage. Suas reações são grandes, exageradas, sem limites.

O que existe por trás da janela? - Um dragão, ou o paraíso?

O palhaço, curioso, vai ver.

E por trás da porta?

Nossa! Ele percebe que pode sair para o mundo. Sai e, afoitamente, toma contato com tudo. Depois volta, mesmo não querendo.

Todos se deitam, retiram o nariz. E, de novo, o palhaço adormece.

Como se pode perceber, o encontro da teatralidade da figura tem um componente lúdico muito forte e uma visita ao universo imaginário e afetivo de cada palhaço.

“Vestir” esse corpo em estado de revelação, e encontrar os elementos que esbocem essa primeira etapa da teatralização da figura do palhaço, é uma pesquisa prazerosa e que deve ser feita com muito rigor. Encontrar a lógica pessoal do figurino de cada palhaço também é buscar aquilo que revela o corpo e as particularidades de cada um. É encontrar elementos que vestem o palhaço, ao

mesmo tempo em que o desnudam. Aqui, podemos mais uma vez nos recordar de Laurel e Hardy: o Gordo com seu corpanzil imenso vestido com um terno apertado e um pouco menor do que deveria e o Magro com suas roupas largas e grandes, deixando seu corpo solto dentro do terno. Também as corporeidades de cada um valorizavam essas diferenças na forma e no tamanho: utilizando ações sutis e delicadas, o Gordo ficava ainda maior e o Magro, com passos largos, braços balançando e muito relaxado, parecia ser miúdo e frágil. O resultado é o mesmo, a acentuação das características corporais de cada palhaço.

E assim como nos “picadeiros”, na busca pela lógica do figurino, o Monsieur Loyal estimula os aprendizes para que eles caiam em suas próprias armadilhas. “Peguem todos os elementos que vocês trouxeram (sacolas com roupas, chapéus, sapatos e objetos) e vistam-se livremente. Mostrem como o seu palhaço se veste?” - pedia Burnier quando trabalhava os figurinos nos Retiros. Normalmente, muitos acabam se tornando verdadeiras “árvores de natal”, cheios de acessórios desnecessários e com excesso de informação. Por quê? Primeiro para se esconder, tentando cobrir toda a exposição a que são submetidos; depois porque querem seguir o estereótipo do palhaço, aquele palhaço “genérico”, mesmo que seu caminho pessoal possa ser totalmente oposto.

Acontecem situações bem engraçadas e o Monsieur Loyal se diverte muito nessa maneira indireta de mostrar as tentativas de camuflagem. Ele vai “dando corda”, fazendo o aprendiz acreditar que está no caminho certo. “Muito bom este seu guarda-chuva colorido! Combina tanto com suas meias uma de cada cor! E você também fica ótimo com óculos sem lentes e com três gravatas!”

O aprendiz entende que não há espaço para a superficialidade de fazer graça a qualquer custo. O esboço da figura do palhaço, com sua roupa e elementos, usando o mínimo necessário, vem reafirmar a conexão com as descobertas de cada um durante o processo. Encontrar a teatralidade da figura do palhaço de modo a realçar a singularidade de cada um, a corporeidade própria e a lógica de relação com o mundo de fora, é um aprendizado de grande valia e um passo enorme rumo à construção do palhaço. Ainda hoje, no espetáculo “La Scarpetta – Spettàcolo Artístico”, sobre o qual falarei com mais detalhes no terceiro capítulo, dirigido por Nani Colombaioni, uso minha primeira calça descoberta em meu primeiro Retiro, em

1989. Uma calça apertada e curta, deixando em evidência minhas pernas magrelas e compridas. A seguir, quando o palhaço encontra minimamente um figurino, ele também vai começar a descobrir os tipos de jogos que essa roupa possibilita. Como a roupa, uma segunda pele, pode ser um canal por onde as emoções, o risível e toda a complexidade do universo do palhaço transparecem.

Na investigação sobre a maquiagem, o processo é o mesmo, acentuando os traços naturais do aprendiz de modo a dilatar o que o rosto “diz” ou mostra. Nada de bocas sorridentes enormes e traços marcados de expressões fixas. A mesma busca do simples e do que é único. Sempre a regra de “o menos é mais”.

Essa pesquisa do figurino e da maquiagem é um longo caminho, e as transformações acontecem com o passar do tempo, indo ao encontro do que é próprio. Se observarmos fotos de diferentes épocas do grande palhaço suíço Grock, vamos notar que sua máscara foi mudando, num trabalho quase artesanal, até chegar aos traços tão conhecidos deste que foi um dos gênios dessa arte. O mesmo aconteceu com Chaplin, que também foi desbastando a máscara facial de Carlitos até encontrar o característico chapéu coco, o rosto pálido com sobrelhas grossas e o bigodinho. No meu caso, o caminho foi o mesmo. Comecei pintando o rosto todo de branco, fazendo aquilo que chamo de uma máscara “genérica”, sem identidade.

Depois fui tirando o branco aos poucos até que ficou apenas uma estreita faixa no meio do rosto, realçando o rosto comprido e magro. Tinha encontrado o detalhe fundamental que tornava singular aquela máscara, o restante veio depois seguindo a mesma lógica e apoiado sobre aquela base. A busca sobre a figura teatralizada do palhaço é, então, a tentativa de encontrar uma lógica pessoal. Mais uma vez usando Laurel e Hardy como exemplos, para mim os maiores de todos, podemos observar que por mais que eles troquem de roupa de filme para filme, de situação para situação, a lógica sempre se mantém e eles serão eternamente o Gordo e o Magro. Essa composição pessoal da figura também é fundamental na primeira aparição do palhaço, quando ele faz sua entrada na cena e precisa, em pouquíssimo tempo, criar uma empatia com o público, trazendo-o para o seu mundo.

15 A finalização

Durante o Retiro, também há uma exposição comentada de vídeos e livros sobre os grandes palhaços do cinema e do circo. Vemos o Gordo e o Magro, Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, os Três Patetas, Peter Sellers, Jerry Lewis, Jacques Tati, Grock, Charles Rivel, George Karl, Monty Python, Engibarov, Popov, Joe Jackson Jr., e tantos outros. Grandes mestres dos mais variados estilos, que permitem perceber como cada um consegue conciliar na prática a relação entre o que é pessoal e singular com o que é teatralizado. Podemos ver as diferenças de tipos de humor, de corporeidades (um é grotesco, outro é mais sutil, e outro ainda é temperamental), de distintas lógicas e ritmos. Também percebemos as lógicas de figurino e maquiagem. São exemplos de caminhos que servem de estímulo para os aprendizes.

No último dia, o grupo faz uma intervenção na rua, numa feira ou praça, para ter um primeiro contato com uma plateia que não seja os outros aprendizes de palhaço; é o encontro com o olhar de pessoas que não passaram pela experiência do Retiro e uma oportunidade para jogar com as reações desse público. Essa intervenção, que chamamos de saída de palhaço, geralmente é composta de uma banda musical, algumas cenas simples e não muito elaboradas e momentos de improvisação livre que permitem ao aprendiz e seu “palhaço embrião” testarem o pequeno repertório que surgiu no Retiro.

16 Tópicos gerais de trabalho do Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo (fragmentos dos cadernos do autor)

Esses tópicos são etapas ou temas de trabalho que os aprendizes realizam durante um retiro. Tudo acontece simultaneamente e a sequência em que os elementos aparecem no desenrolar do retiro é flexível, pois depende muito do grupo. A sistematização desses elementos eu fiz na prática, com auxílio de Burnier, e está descrito em seu livro.

1. Treinamento Corporal baseado nos elementos desenvolvidos pelo Lume e já descritos detalhadamente nos livros “A Arte de Ator: da técnica à representação” (BURNIER, 2001) e “A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator” (FERRACINI, 2001).

- a) Treinamento energético: trabalho de exaustão física que visa diminuir o lapso entre um impulso e sua concretização no espaço.
 - b) Treinamento técnico: trabalho com diversos elementos técnicos em busca de uma melhor articulação da ação física no espaço e no tempo, buscando a precisão e a manutenção da sensação/qualidade de energia que preenche a mesma. A saber: Raízes, Pantera, Samurai, Gueixa, Saltos, Quedas, Corridas, Stops, Lançamentos, Elementos Plásticos – dança das articulações e dos impulsos, Fora do Equilíbrio, Koshi, Bêbado.
 - c) Ações físicas concretas: andar, correr, saltar, sentar, girar, parar, olhar, deitar, apoiar-se, etc.
 - d) Trabalho artesanal sobre as ações físicas e elementos da corporeidade dos palhaços nascidos dos diversos exercícios. É um manuseio do repertório físico para desenvolver a precisão, sublinhar o desenho da ação no espaço, possibilidades de variações de ritmo, tamanho da ação (grande e pequeno), busca da tridimensionalidade do corpo, etc.
 - e) Treinamento energético com repertório: utilização dos elementos da corporeidade do palhaço que pouco a pouco vão se repetindo como códigos no trabalho de exaustão.
 - f) Dança livre: cada aprendiz de palhaço constrói diariamente uma “dança estranha” que é a expressão do seu aqui e agora, onde o importante é estar presente no que se faz e a conexão com as sensações internas que impulsionam a dança. A forma não é o foco principal, mas o fazer “sem pensar”, o prazer de “brincar” com o corpo, e variação de dinâmicas (distintos ritmos, tamanho da ação, variação de níveis, tridimensão, etc). No tópico Dança Livre, podemos ter inúmeras variações e distintos focos, como: dança dos saltos, dança dos impulsos, dança das articulações, dança de olhos fechados, etc.
2. Estados de espírito – descoberta da corporeidade dos sentimentos e emoções. É a “dança dos sentimentos” que explora e aprofunda as diversas possibilidades de se expressar as emoções humanas via corpo, de modo grandioso (exagerado) ou sutil (fotografia dos sentimentos).

3. Trabalho com objetos – bastão (peso) e tecido (ar) – visando desenvolver a capacidade do corpo de ser afetado pela dinâmica de movimento de cada objeto. Uso da imaginação na transformação do objeto.
4. Trabalho de bufão (já descrito)
5. Picadeiros – jogos e situações que colocam os aprendizes em situações de desconforto revelando fragilidades e detalhes de corporeidades que serão usadas na elaboração do comportamento físico do palhaço, bem como de sua lógica de utilização do corpo.
 - a) Apelidos
 - b) Divisão em grupo dos gordos, tímidos, *sexies*, bravos, etc.
 - c) Desfiles: o Mais Bonito, o Mais Idiota, o Mais Alegre, o Mais Triste, etc.
 - d) A primeira “vestida” do palhaço: coloca a roupa e passa pelo picadeiro em frente ao público.
 - e) Picadeirão (já descrito)
 - f) Notícia triste / Notícia alegre – o aprendiz conta uma situação ou acontecimento real de sua vida. Um triste e outro alegre. E vai colocando no corpo esse seu relato, dançando as sensações que aparecem e dividindo com o público.
 - g) Picadeiro de aproveitamento: resgate e coleta de ações, dinâmicas, ideias e situações surgidas no picadeiro, reforçando e aprofundando o que funciona para estabelecer um diálogo real e humano com o público.
6. Exercícios e jogos específicos de palhaço. Neste tópico existe uma variedade muito grande de possibilidades e vou citar apenas algumas.
 - a) Dupla de palhaços
 - Relação: descobrir as possibilidades de relação com os parceiros; com os objetos; com o espaço e com o público.
 - Entender o papel de cada parceiro no funcionamento da dupla, segundo a clássica dinâmica de Branco e Augusto.

- Triangulação: como trabalhar a passagem do foco entre os parceiros, os elementos da cena e o público.
 - Entender o fio condutor da cena e entrar no jogo do parceiro / acreditar no próprio jogo.
- b) Olha e sente: ao sinal do orientador o palhaço olha e estabelece uma relação com o colega mais próximo - a pessoa por quem você tem o Maior tesão, ódio, tristeza, amor, etc. Esse trabalho permite o treinamento da passagem automática de um sentimento para outro (sem “psicologismos”, vivenciando as dinâmicas físicas de cada sentimento).
- c) Criar “problemas” para o palhaço: a situação proposta, por exemplo, é um show de dança que é um fracasso, provocando inclusive a saída do público. O palhaço tem que continuar o show e ao mesmo tempo levar em conta o fiasco no qual está metido.
- d) Desfiles: situações que incentivam o palhaço a se mostrar para o público, porque tudo o que o palhaço faz é direcionado para alguém que vê. Por exemplo, o desfile do palhaço Mais Bonito do Mundo.
- e) Entradas e Saídas no picadeiro: pesquisar distintas maneiras próprias de entrar e sair de cena, descobrindo estratégias de prender o interesse do público e ao mesmo tempo apresentando a figura do palhaço.
- f) Jogo das Cadeiras: quando a música pára todos tem que sentar. Quem sobra está com “problema” e necessita fazer algo para escapar dele. Aqui são trabalhadas as etapas da ação do palhaço: perceber o problema, mostrar para o público a situação em que o palhaço se encontra, tentar a solução do problema e, finalmente, perceber a reação do público.
- g) Banana: o palhaço entra e come uma banana na frente do público. O interessante nesse exercício é explorar o “como fazer”. É muito importante que o público perceba e sinta o prazer com que o palhaço atua.

- h) Exploração das possibilidades de encontrar “problemas” na exploração do espaço físico: ações concretas a partir da arquitetura do espaço, que coloquem o palhaço em dificuldades e estimulem o seu “brincar”.
7. Dia Clown: “A jornada clown”, para que se tenha uma ideia, é um dia inteiro vivido com o nariz vermelho. Isto significa realizar todos os trabalhos e afazeres cotidianos, do treinamento físico até as refeições ou os momentos de folga, no estado do palhaço. É inimaginável o que pode acontecer num almoço com vinte palhaços juntos!

A partir do momento em que acorda de manhã, o palhaço coloca seu nariz vermelho e veste sua roupa. Todos vão vivenciar as atividades do dia a partir desse estado, trabalhando as infinitas possibilidades de se relacionar com o mundo, com os objetos e com os colegas: ir ao banheiro, café da manhã, passeio pelo jardim, olimpíadas, piscina com traje de banho, jantar de gala, etc.

8. Saída de Palhaço: o último dia é dedicado à formação de uma banda musical e à construção de pequenas cenas que podem ser apresentadas em uma comunidade próxima. É uma primeira experiência de contato com o público para testar o que foi conseguido no Retiro.

17 Estranhamento da volta

Nos últimos dois dias do Retiro, quando todos já passaram pelo “picadeirão”, o Monsieur Loyal começa a preparar os aprendizes para voltarem para o mundo de fora. No “picadeirão” você recebe o seu nome de palhaço, que não é necessariamente o seu apelido. Então, quando você está de nariz é chamado pelo nome do palhaço; quando tira o nariz, volta a ser o Jonas, o Alexandre, o João, a Lily, a Advane, a Sílvia, o Ricardo... É o treinamento para o retorno. Muito foi revelado e compartilhado nesse espaço privilegiado, porém de certa maneira, as máscaras sociais existem porque são necessárias. É necessário que o aprendiz vá se “vestindo” de novo, mas mantendo a chave que lhe dê acesso a esse estado de revelação. Todos saem, de certo modo, muito diferentes de como entraram. Pela

minha própria experiência e também pela prática enquanto orientador de ajudar outros a “regressarem” dessa profunda viagem pelos meandros do ser, digo que a sensação é bem esquisita. Como se habitássemos uma pele que não é mais nossa. Tudo parece estranho porque você passa a ver o mundo sob um novo olhar, e percebe que as pessoas e as relações nem sempre são transparentes. Nem todos tentam ser íntegros no que dizem ou naquilo que fazem como os palhaços são capazes. Nem todos têm a capacidade de se divertir com o mundo e suas mazelas mais íntimas.

CAPÍTULO II - O ENCONTRO COM OS MESTRES: FARÓIS AO LONGO DA JORNADA

Muitos palhaços (e atores), em sua formação, não tiveram a oportunidade de ter um mestre, porque na verdade não se encontram muitos por aí. No Lume sempre esteve presente a relação mestre – discípulo, o que acabou sendo bem peculiar, meio anacrônico, um pouco na contramão da maioria. Sempre falávamos dentro do Lume que estávamos em busca do antigo, uma volta ao que era no passado: um palhaço/ator mais velho ensinava outro mais jovem e assim a tradição e a passagem do conhecimento caminhava. Sem a preocupação de que o teatro que fazíamos trouxesse algo novo, no fundo queríamos que ele tivesse a nossa cara.

Como já mencionado, muito me marcaram os palhaços de circo que via quando criança em minha cidade (Espírito Santo do Pinhal, SP) e os tantos palhaços de rodeio (aqueles rodeios fuleiros e não as cópias dos rodeios do Texas de hoje em

dia), daqueles que fazem palhaçadas com os animais, com um trabalho físico muito forte e de grande risco. Uma de minhas mais fortes e inesquecíveis lembranças de infância era ir ao cinema com o meu avô assistir a um filme do Mazaropi e de quebra ver um episódio dos geniais palhaços do cinema.

Sinto-me privilegiado, porque nesse meu caminho tive a honra e a imensa sorte de ter encontrado alguns mestres, com os quais muito aprendi e que pude manter um diálogo prático que estruturou a espinha dorsal do meu trabalho. São eles:

– **Luís Otávio Burnier**: mestre primeiro e fundamental que direcionou toda a minha paixão pelo palhaço e que me ensinou a aprender. Como já mencionei anteriormente, não farei aqui uma reflexão específica sobre Burnier, pois seu trabalho é a base sobre a qual se assenta toda a minha pesquisa. Meu trabalho se desenvolveu com e a partir de todos os princípios aprendidos com Burnier. Então, novamente frisando o já dito em outro momento, o trabalho de Burnier através de meu olhar sobre o tema, já está o tempo todo em constante diálogo com os outros mestres. E a minha atuação como palhaço, ator, diretor e orientador, está ancorada nesse solo arado por ele. O que fiz posteriormente foi adubar e fazer um jardim segundo o meu gosto e visão pessoal. Mas retomando, digo que para Burnier era importante o princípio de que toda a comicidade nasce do corpo e de seus impulsos; que o palhaço não é um personagem no sentido clássico, mas uma dilatação das peculiaridades de cada um e da lógica pessoal com que cada um age e reage frente às situações da vida. A base do palhaço vem da lógica pessoal e do modo particular com que cada um utiliza o próprio corpo.

– **Elizabeth Pereira Lopes**: mestre na atuação com máscaras, com quem trabalhei durante a graduação no Departamento de Artes Cênicas – Unicamp. Fiz parte por três anos de um projeto de pesquisa coordenado por ela e me iniciei no uso da máscara neutra, expressiva e da Commedia dell’Arte.

– **Philippe Gaulier**: mestre francês com quem estudei em Londres e que me mostrou a importância fundamental do prazer, do brincar e do jogo na atuação do palhaço. Um palhaço deve brincar “de verdade” e fazer o público brincar com ele. Isso é transformador e cativante.

– **Nani (pai) e Lérís Colombaioni (filho)**: palhaços italianos com quem trabalhei em Roma e no Brasil e que me abriram as portas da tradição da palhaçaria.

Nani Colombaioni dirigiu meu espetáculo solo “La Scarpetta – Spettáculo Artístico”, que apresento desde 1997. Com a família Colombaioni, nos vários períodos em que trabalhei com eles (inclusive atuando juntos em espetáculos e criando cenas e números) o que ficou muito forte para mim, foi o papel da tradição, como fonte de um repertório e de uma lógica de construção do cômico. Os Colombaioni me fizeram compreender e apreender com meu corpo o “esqueleto” que está por debaixo do riso, a estrutura de criação da comicidade. Léis Colombaioni tem sido um parceiro até os dias de hoje.

– **Sue Morrison:** mestre canadense cuja metodologia do “Palhaço através da Máscara”, mescla a pedagogia de Jacques Lecoq com a tradição dos palhaços sagrados das tribos canadenses e americanas, e que me levou a um maior entendimento da relação sempre dinâmica entre pessoa e teatralidade.

– **Hotxuás:** xamãs do riso presentes na cultura dos índios Kraós que me mostraram a importância de uma reflexão constante sobre a função do palhaço em nossa sociedade. Com eles aprendi o poder transformador do riso e a importância da atuação dos palhaços neste mundo louco de hoje. O riso que coloca as coisas de cabeça para baixo, permitindo que novas possibilidades de vida e de se ver o mundo desabrochem.

Penso que em meu trabalho misturo todas essas influências: a lógica pessoal de ver o mundo; a lógica de construção do riso da tradição dos palhaços e a estética tradicional; o riso como elemento transformador e que permite o encontro e a comunhão entre as pessoas; a improvisação e a busca da comicidade pessoal; o corpo que brinca enquanto atua.

Este capítulo visa fazer uma reflexão sobre as diferenças e semelhanças das distintas pedagogias dos diversos mestres, que serviram de inspiração para o desenvolvimento e aprofundamento das abordagens pedagógicas criadas por mim no Lume Teatro durante no meu próprio desenvolvimento como palhaço.

18 ELIZABETH PEREIRA LOPES (1989)

É uma pessoa muito querida e extremamente importante no meu trabalho. Beth Lopes, “a louca”, como eu a chamo. Com ela trabalhei três anos e passei pelo

aprendizado de todas as máscaras. Beth também estava presente na minha iniciação como palhaço no I Retiro em 1989. Era a Madame Loyal! Por que para mim ela é tão importante? Primeiro, porque era muito competente e rigorosa. Conhecimentos sobre a máscara poucos tinham como ela. Era uma bruxa com as máscaras, que sabia o que estava fazendo e tinha uma certa loucura, que controlada é um componente importante para o ator, penso eu. Era interessante trabalhar por horas e ela, uma estátua de pedra na sua frente, só olhando! Você fazendo uma cena cômica da Commedia dell'Arte, e aquele ser à sua frente imóvel, sem esboçar a mínima reação. Então, de repente, ela soltava uma frase e você se desmontava. Era enorme o constrangimento dos “picadeiros” que fazíamos para trabalhar o palhaço. O tempo inteiro você ouvia: “Tá uma bosta! Tá uma bosta!”(Informação verbal)

Ela trabalhava com a pedagogia de via negativa, do “não”, da falta de saídas e de nunca ser suficiente. Os aprendizes não tinham outra possibilidade, além de buscar alternativas, e, desesperadamente, tentar novos caminhos; ou então desistir e ir embora para casa!

Como Beth vinha do mundo das máscaras, seus exercícios eram sempre muito técnicos, buscando a todo custo, a precisão e a limpeza das ações.

No trabalho com o nariz (a menor máscara) exigia que estivéssemos sempre atentos ao foco e clareza das ações. Buscava sempre as sutilezas e o fazer mínimo, pedindo que o palhaço atuasse na inação ou na ação interna. Com sua experiência no trabalho com as máscaras, deixava bem claro em suas propostas práticas, que a máscara ou o estado trazido por ela, é quem conduzia o trabalho do ator e do palhaço. O palhaço tinha que abrir um espaço interno de calma, de vazio, conectando-se à sua respiração, atento para seguir os impulsos provocados pelo estado advindo da máscara. Esse ouvir-se e, conseqüentemente perceber os estímulos de fora, traz para o palhaço uma grande capacidade de agir no momento correto e, posso dizer, com a ação necessária para aquele dado momento. Por outro lado, seus “picadeiros” eram aterrorizantes porque ela jogava com sua função de Madame Loyal com muita intensidade. Sua postura e atitude eram muito reais.

Trecho extraído de Caderno de trabalho

Exercício do picadeiro (fazer Madame Loyal rir)

É um grande aprendizado ver os colegas passarem pelo picadeiro. É impressionante como as pessoas ficam tensas por causa da grande exposição e acabam apelando para formas já prontas (piadas, estórias, personagens, gestual estereotipado). Tive o sangue frio de respirar e entrar. Procurei ir sem nada (inclusive sem o Teotônio), deixando o que eu estava sentindo no momento aflorar. Estava muito nervoso, com vontade de mijar, bocejando muito e lacrimejando também. Este estado permitiu que alguns "tiques" do Teotônio fossem aparecendo: o pé arrastando para frente e para trás; a postura; a cabeça inclinada na horizontal; as pernas bem juntinhas como quem tem vontade de mijar; a timidez; o desastrado. Em certo momento consegui fazer a Madame rir. De tão feliz, pulei para comemorar e me enrosquei todo nos fios do teto (do teto pendia uma trama de fios de lã que estava preparada para um ensaio que aconteceria na sala após nosso trabalho). A trama toda quase veio abaixo e eu fiquei emaranhado nos fios.

Começo a ter consciência de como me colocar em dificuldades. Meu tempo está melhorando. Acho que apenas umas duas vezes a Madame me pediu para "deixar entrar" ou para fazer "mais lento."

Anotações de um outro dia

Hoje tentei retomar as descobertas da aula passada. Estava elétrico, só que nada do que eu fazia resultava. Eu tentava repetir as mesmas ações e dinâmicas de meu incipiente repertório, mas a sensação era bem menor e eu acabava fazendo mecanicamente. Depois, percebi que precisava ter ouvido mais, ido "mais de leve". Acabei me estereotipando, fazendo mecanicamente. - "Vai de leve" – disse Madame Loyal muito séria.

Como fica claro nos trechos acima, o caminho era uma constante tentativa e erro, um passo a frente e, às vezes, dois para trás. Mas era necessário se agarrar às boas experiências e continuar tentando. Beth Lopes, a Madame Loyal, fazia muito bem o seu papel de colocar obstáculos para que os aprendizes de palhaço pudessem encontrar seu modo de ultrapassá-los. Posso afirmar que Luís Otávio assumia a figura do Monsieur Loyal no Retiro, mas Beth Lopes era a própria Madame Loyal, mesmo na vida cotidiana.

Certa vez, eu e Simioni íamos apresentar nosso dueto de palhaços "Cravo, Lírio e Rosa" na sede do Lume. E convidamos a nossa Madame Loyal para vir assistir logo na estreia. "Cravo, Lírio e Rosa" foi o espetáculo que montamos em substituição a "Valef Ormos" (onde atuávamos juntos, Burnier, Simioni e eu), após a morte de Luís Otávio. Ela veio com um chapéu enorme e uma bengala, era a própria "dona do circo", escancarando para quem quisesse ver o poder de "vida e morte" sobre os palhaços. Madame Loyal chegou e foi

recebida na bilheteria por Adelvane Néia. Ela, que como nós também havia sido iniciada pela “Madame”, só faltou estender um tapete vermelho para ela passar. “Madame” veio acompanhada de quatro alunos que estavam sendo iniciados no trabalho do palhaço por ela. Da sala de apresentações do Lume, eu e Simioni ouvíamos a “Madame Loyal” detonando os quatro aprendizes: “Vocês vão ver agora o que é um palhaço! Vocês vão ver o que é uma dupla, um augusto e um branco de verdade! Vocês vão ter uma aula! Porque vocês são fracos, vocês não são de nada!” Não sei o que aconteceu com aqueles iniciantes, espero que eles tenham conseguido dar a volta por cima e usado aquele “picadeiro” tão duro no aprendizado do ofício do palhaço. Eu e Simioni entramos para fazer o espetáculo como se estivéssemos entrando na arena do touro, esperando morrer a qualquer segundo, mas tão atentos e disponíveis para o momento que acabamos nos divertindo muito.

“Madame Loyal” e o público também. Ufa!!!

19 PHILIPPE GAULIER (1996)

Gaulier também construiu sua pedagogia no que se convencionou chamar de via negativa, estratégia aprendida certamente na École Jacques Lecoq. Quando atuava como Monsieur Loyal não dava a mínima chance para os alunos, nada estava bom, tudo estava errado.

Entretanto, esse método não funcionava para todos, posso até dizer que quando estava trabalhando com Gaulier, percebi que ele só funcionava para aqueles que já tinham alguma noção do trabalho do palhaço. Esses conseguiam em algum momento vencer a “paralisia” vinda do desespero e finalmente encontravam saídas onde aparentemente só havia muros. Ao contrário, aqueles sem prévia experiência com o palhaço, acabavam se perdendo no emaranhado de obstáculos colocados pelo Monsieur Loyal e ficavam caminhando em círculos ou até mesmo congelados pela incapacidade de entender a lógica do trabalho e não conseguir se divertir no desespero causado pelas situações de desconforto.

Devo dizer que essa maneira de conduzir criava uma grande tensão, mas, talvez pela experiência anterior como palhaço ou mesmo nos treinamentos do Lume que trabalhavam exaustivamente o princípio de diminuir o lapso entre impulso e ação (“não pense, faça”), consegui aproveitar muito a maneira de Mr. Philippe conduzir os trabalhos. Entrava nos exercícios sem pensar nada *a priori* e me jogava

no trabalho a partir do impulso mais primário, ou seja, as ações surgiam do puro desespero. Outro “detalhe” que me ajudou bastante foi o fato de meu inglês ser pior do que o básico aceitável. No início, eu praticamente não entendia nada do que ele propunha ou pedia para mim. Então, literalmente eu “fazia o que dava na cabeça” e muitas vezes saiam coisas totalmente sem relação nenhuma com o que era proposto. Assim, tudo o que eu fazia funcionava muito e isso criou uma empatia entre eu e Gaulier que sempre comentava: - “Eu gosto deste brasileiro. Ele é muito estúpido!” Vindo dele era um grande elogio.

Mas como eu fui parar lá. Logo depois que o Luís morreu, fui trabalhar com o Philippe Gaulier em Londres. Era grande meu desejo de poder me encontrar com quem havia sido o mestre de Burnier ainda quando ele era estudante da École Jacques Lecoq. Ou seja, no caminho do palhaço era como se Gaulier fosse o meu avô! Quando Luís Otávio era vivo, eu tinha escrito uma carta endereçada a Philippe Gaulier e já haviam se passado dois anos e ele não traduzia e nem mandava a tal da carta. Um pouco como piada, mas talvez com certo receio verdadeiro, ele vivia brincando: “Ah, se o Ric for embora com o circo ele não volta mais!” De todo modo, ele não traduziu e eu fui para a École Philippe Gaulier conhecer meu avô sem a carta mesmo.

19.1 Picadeiros lúdicos

Seus exercícios eram picadeiros lúdicos, situações engraçadas e absurdas que davam muito material para os palhaços brincarem. Ele usava muito a “competição” nos exercícios, como acontece sempre nos jogos e brincadeiras de criança. Ele fazia a “seleção dos melhores”, dos “vencedores”, mas na dinâmica paradoxal e torta do palhaço, o melhor era o que mais fracassava, mas que independente disso atuava com prazer e se divertia na proposta. Gaulier funcionava como um espelho para nós aprendizes e muitas vezes não gostávamos da imagem refletida.

Gaulier, em sua maneira de conduzir os exercícios, podia ser muito engraçado ou muito duro. Era sempre rigoroso com os alunos que se apegavam aos estereótipos, ou “fingiam” que estavam fazendo algo ou ainda quando não demonstravam nenhum prazer em estar atuando. Com esses infelizes podia ser até mesmo cruel: “Suma da minha frente! Já para a câmara de gás!”

Ele gostava de, brincando, colocar as pessoas em situação de constrangimento, de modo bem leve. Era como se em muitos momentos, o Monsieur Loyal não se levasse tão a sério, e de certo modo ele também estava rindo de si mesmo. Essa é uma maneira de conduzir que eu gosto muito e que acabou sendo também meu jeito de atuar como Monsieur Loyal.

Aproveitando o fato de que em sua escola havia muitas pessoas de diferentes países, Gaulier gostava de imitar como as pessoas falavam e o som do nome de cada um (o acento tônico). Anos depois, quando tive a oportunidade de assistir uma aula de Jacques Lecoq em Paris, percebi que o sotaque carregado de Gaulier falando inglês era como uma imitação da maneira como seu mestre (Lecoq) falava. Assim, quando um aluno dizia uma frase na sua língua, todos os outros tinham que repetir.

Ele também tinha uma série de “castigos” estúpidos para “punir os piores” alunos. Em seus exercícios mais técnicos – por exemplo, correr / parar (ele conduzia tocando um pandeiro), se alguém se atrapalhasse ele se fazia de bravo e perguntava: “O que você prefere? Ficar num pé só ou dar três saltinhos?” E haviam diversas recompensas ou castigos como beijos e tapas nas costas. Ou quando ele dizia que ia trabalhar a “concentração” dos palhaços. Todos ficavam em círculo e Gaulier contava uma história longa e estúpida sobre um pingüim.

E ele muito bobo imitava o bicho e falava muitas bobagens com voz de pingüim. Brincava de andar como um pingüim e provocava um e outro, atacando com as asas curtinhas. Ninguém podia rir e quem não conseguisse e perdesse a “concentração” era expulso do jogo, não antes sem ser espinafado pelo pingüim. Ou ainda, em dupla, um aluno segura com a mão o queixo do colega e com a outra fica pronto para dar tapas no rosto, e outro faz o mesmo. Os dois se olham e aquele que ri leva tapas na cara até parar de rir. Ou em trio, um aluno no meio fazendo qualquer coisa (falando um texto, por exemplo) e as outras duas pessoas (uma de cada lado) beijando o rosto do palhaço que está fazendo o exercício. Ele tinha que continuar falando o texto, sem parar, mas usando a sensação do beijo e jogando com o desconforto da situação. Imagine um alemão recitando um poema enquanto duas moças, uma chinesa e outra boliviana, dão beijinhos no seu rosto.

São situações aparentemente idiotas, muito simples, mas que por si só e também com as provocações e cutucadas do Monsieur Loyal, acabavam deixando a

pessoa ridícula e constrangida. Brincar e atuar a partir desse ponto era o aprendizado a ser conseguido.

Com esses procedimentos, Gaulier fazia sair à tona a humanidade do palhaço.

19.2 O Corpo

Philippe Gaulier realçava, em cada momento, o prazer de brincar e estar em cena. Seus exercícios eram estruturados em jogos, competições bobas e “seleção dos melhores”. O importante era envolver o corpo todo na ação do palhaço, com organicidade e plenitude ao brincar com as situações. Porém o paradoxal, e ao mesmo tempo interessante, é que em sua maneira particular de trabalhar o palhaço, ele não tinha nenhum trabalho físico estruturado, nenhum tipo de “treinamento.” A não ser engajar o corpo, com todas as suas reações no momento da brincadeira. Entretanto, a cada dia, começávamos os trabalhos jogando... ping pong!!! Esse era o nosso aquecimento inicial. Muito inteligente esse Monsieur Philippe!

O que poderia ser mais eficiente para começar um trabalho de palhaço, do que um jogo de muito engajamento físico e regras bem claras e precisas, com grande conexão com o adversário, um trabalho bastante interessante sobre o tempo/ritmo e que, pela competição, colocava todos num estado de muita animação e prazer de estar jogando.

Assim iniciávamos nossos dias, uma grande algazarra enquanto cada um tentava ficar o mais tempo possível na mesa ou tentava vencer Monsieur Philippe. O que era raríssimo e que quando acontecia, o deixava furioso. Era como se o ping pong fosse um resumo preciso de tudo o que Gaulier pensava sobre o trabalho do palhaço.

Ele exigia que durante a cena ou exercícios, todas as sensações surgidas da ação do palhaço, das situações e da relação com o parceiro ou público deveriam ser expressas plenamente e de modo dilatado pelo corpo.

Dizia ele durante o curso:

O palhaço deve se concentrar. O palhaço se concentra, se prepara para fazer algo. Ele deve se concentrar com o corpo todo e não apenas mentalmente.

O palhaço come uma comida maravilhosa e, mastigando, deve cantar ao público toda sua sensação deliciosa (usando sons e palavras). Também aqui a sensação deve tomar conta do corpo todo e não apenas do rosto (Informação verbal).

Trecho do caderno de trabalho:

5 cadeiras espalhadas pela sala e 5 palhaços sentados. Mrs. Philippe vai de um em um e, ameaçadoramente, diz que não quer ouvir mais “palavrões”. Provoca, belisca, dá tapas, e xinga um por um e depois vai saindo.

Os palhaços lentamente, bem de leve, devem começar a dizer “palavrões”; no início como se falassem para si mesmos, depois para os parceiros e crescendo cada vez mais até direcionar para o público que assistia. Quando o palhaço diz um “palavrão” ele sente um prazer maravilhoso no corpo. Como uma criança brincando de xingar alguém, esse prazer deve se espalhar pelo corpo todo.

Como se o público visse no corpo do palhaço os pensamentos e emoções que estavam dentro dele. Mas sempre atento para não passar do ponto e atuar (fazer) demais ou exageradamente.

19.3 Tentar ser algo

Depois havia uma série enorme de exercícios onde os aprendizes estavam na situação de “brincar de ser”, tentar ser algo que não é, mas acreditando piamente nisso. Exatamente como uma criança que acredita ser um super-herói ou um macaco sem duvidar disso em nenhum momento.

Fazer o que vier à cabeça, mas trabalhando a situação de ter que se passar por algo que não é. O conflito de tentar fazer o público acreditar que ele é o “Zorro”, por exemplo, e não ser realmente, trazia uma qualidade muito interessante ao trabalho.

E trabalha pontos fundamentais, como a presença do palhaço e sua relação com o público: o palhaço tenta agradar o público, que é como sua família, e nos momentos de dificuldade pede ajuda à plateia.

“O palhaço entra e deve tentar ser algo: um médico, policial, rei, cantor, o King Kong. Mas, ele não é. Ele deve tentar a todo custo fazer o público acreditar que é.”– dizia ele.

Foi Gaulier quem reforçou em meu trabalho esse prazer infantil de brincar e a capacidade de acreditar “com o corpo” nas brincadeiras que vão surgindo pelo caminho, onde o essencial é encontrar o prazer de estar em cena. Gaulier dizia: “O

palhaço deve agir como uma criança, que tem muito prazer quando brinca e não como um ator atuando.”

Trechos de caderno de trabalho

O aprendiz dubla uma ópera. Num primeiro momento, quando a música pára, ele continua cantando. Depois, quando a música parava, o palhaço dizia para o público: “Veja, papai. Eu sou um cantor, aqui em Londres.

Tínhamos que fazer o som da catarata do Niágara (ou o som de sapos se acasalando), com a voz e também com o corpo. Mrs. Philippe julgava o prazer com que o aprendiz fazia a ação e se a tentativa de fazer o público acreditar naquilo tinha efeito ou não. Ele via um a um e dizia se a pessoa era ou não selecionada.

O palhaço é um cavaleiro, que desfila com seu cavalo. De cada grupo Monsieur Loyal escolhe os melhores. Esses fazem um desfile final para se escolher o the best, o maior de todos.

Durante a realização desses exercícios, Gaulier elogiava ou criticava cada aprendiz, sempre para embaraçá-lo, confundi-lo, ou também deixa-lo mais confiante. Para que a humanidade de cada um pudesse aparecer.

19.4 Gestos em fuga / impulsos

A cada proposta prática, Gaulier pontuava e pescava pequenas ações, dinâmicas ou reações que surgiam no corpo do palhaço que estava trabalhando. Seu olhar era atento em perceber esses detalhes, mas nem sempre ele apontava isso claramente. Ele se limitava a comentar mostrando que estava funcionando, que era “por aí”. Mas era o aluno, na maioria das vezes, quem tinha que descobrir por si só o que havia feito de interessante. E por outro lado, nunca se sabia se o Monsieur Loyal estava falando sério ou era apenas uma ironia, uma provocação. Vida dura!

Trecho de caderno de trabalho

Hoje, quando estava no picadeiro, encontrei algumas ações absurdas e sem sentido. Como o gesto de “cortar” de um maestro, seguido de um sorriso. Descobri também uma ação pequena de bater palmas, com as mãos na frente do estômago. Toda vez que eu fazia essas ações, o público ria.

Também funcionava quando eu cantava e parava subitamente, e apenas olhava para o público. Ou quando extrapolava o “gesto do maestro”, fazendo de várias maneiras diferentes (grande, pequeno, rápido, sutil), sempre me relacionando com o público.

Monsieur Philippe disse que o espírito do palhaço estava no meu trabalho; que eu tinha um trabalho sensível.

Falou que gostava desse meu caminho, de fazer ações e reações sem sentido, mas com humanidade e relação com o público. Disse

também que eu poderia ter ficado mais no picadeiro, pois o público estava gostando.

Um outro exercício propunha claramente seguir o impulso e agir, interferindo com precisão na cena que outros palhaços estavam fazendo.

Trecho de caderno de trabalho

Uma dupla ficava na cena brincando com uma situação. Um de cada vez, eles tentavam “salvar o espetáculo”. Quando o público não reagia (não ria), um dos dois chamava pelo telefone a “Emergency Clown”. Então, um palhaço entrava de fora para “salvar o espetáculo”. Quando o público risse, ele saía novamente. O palhaço que atendia a “emergência” tinha que ser bem profissional: entrava calmamente, sem pânico, fazia o público rir, resolvia o problema e saía. A “Emergency Clown” podia ser chamada quantas vezes fosse necessário. E se a “Emergency Clown” fosse chamada e não resolvesse o problema, ela também podia pedir ajuda pelo telefone.

Um treinamento fundamental de seguir o impulso e agir, encontrando a ação precisa para interferir na cena. E com essa ação provocar uma reviravolta, uma mudança de direção no que estava acontecendo (ou que não estava), conseguindo capturar o foco e o interesse do público. E fazer isso com calma e segurança. Um tipo de trabalho que possibilitava aos alunos entender suas estratégias e tomar conhecimento de seu repertório e de como usá-lo.

19.5 Não fazer demais

Philippe era enfático quando pedia que trabalhássemos sem “fazer” demais, atuando de modo exagerado e quase que compulsivamente. Pedia que não fizéssemos “força”, buscando atuar com prazer, sutilmente e com sensibilidade. Dizia que o palhaço deve saber respirar, e que a respiração é um elemento fundamental para o palhaço.

Alguns colegas foram até proibidos de se movimentar e obrigados a se relacionar com a plateia apenas com um sorriso ou pequenas ações.

19.6 Como fazer

Philippe Gaulier tocava em pontos fundamentais para sua visão de palhaço: o palhaço deve “acreditar” no que está fazendo, mesmo que não tenha certeza nenhuma de que está fazendo “bem” ou “certo”, se é que isto existe para o palhaço. Nada é um problema para o palhaço, tudo ele tenta resolver e encontrar

uma solução à sua maneira. Buscar o seu próprio modo de fazer as coisas, esse é um trabalho fundamental.

Trecho de caderno de trabalho:

Um palhaço de cada vez entra por uma porta e diz: Pum!!! E deve demonstrar muito prazer (ou alegria) por isto.

O foco não está apenas na maneira como você diz: Pum!!! O mais importante é como você quebra para o prazer e demonstra esse sentimento com o corpo (também se pode dizer: Pum!! E quebrar para outros sentimentos, por exemplo: raiva, etc).

Quando entrei para fazer o exercício, Monsieur Philippe pediu que eu dissesse Pum!!! com muita seriedade (sem rir), quase bravo. Depois eu quebrava para o Teotônio feliz com seu jeito de rir característico: Eu fiz uma abaixada até quase o chão com as duas pernas e depois uma esticada rápida para cima. Gaulier gostou bastante.

Nesse exercício do Pum!! Descobri várias ações com as luvas de boxe (colocá-la debaixo do braço, cruzar os braços, colocar as duas mãos sobre o sexo). Também apareceu uma mexida de boca (com os lábios fechados), movendo por dentro a casca da laranja.

Monsieur Philippe me pediu para trabalhar como boxeador e eu usava um pedaço de casca de laranja como proteção aos dentes.

Ou ainda:

Um grupo de palhaços dança enquanto toca a música e um deles tem uma bola. Quando esse palhaço passa a bola para um colega, a música pára. O que recebe a bola olha para a plateia, faz um som qualquer e reage.

É o mesmo tipo de trabalho do exercício do “Pum”, o palhaço faz algo e reage.

Gaulier pediu que fizéssemos som de elefante.

Mas, no fundo, não importava tanto o som (ou a ação do palhaço). Se era bonito, criativo, ou engraçado, mas a “quebra”, a reação após a ação e como acontecia a relação com o público. Gaulier sempre realçava o prazer com que o aprendiz atuava.

Esse exercício trabalha também a parte mecânica da triangulação: recebe a bola, olha para o público, faz uma ação e depois reage, olhando o público novamente.

19.7 Olhar o público

Dividir com a plateia, cada ação e reação que o palhaço faz. O público tem que ter acesso ao mundo do palhaço e é ele quem dá essa permissão.

O palhaço trabalha com símbolos que o público possa reconhecer. Não contar uma estória, mas viver a estória. Não mostrar um bêbado, por exemplo, mas ser o bêbado. Apenas contar uma estória, mesmo que engraçada, é ser um comediante e não um palhaço. O público tem que acreditar que o palhaço está vivendo a estória, “sendo” algo. E o público só vai ter interesse no palhaço, se ele se divertir na cena, como uma criança.

19.8 O erro / o problema

É maravilhoso para o palhaço quando ele está com problema. Quanto maior o problema melhor para ele. Gaulier dizia: - “O palhaço trabalha com a sensação de estar fazendo ‘a coisa errada’, com a estupidez, com tentar fazer e não conseguir, e com a humanidade do erro (Informação verbal).” Se o ator que está por trás do palhaço prevalecer (ou seja, atuar demais, apenas ter “boas ideias”, não ter a sensibilidade de revelar sua própria estupidez), ele será apenas um ator de boa técnica, mas não um palhaço. O palhaço trabalha com o humano que existe na estupidez e no erro. Gaulier afirmava que, geralmente, o palhaço sempre está tentando salvar o espetáculo; sempre tentando fazer o público acreditar que ele sabe o que está fazendo. Assim, ele sempre trabalha com a sensação do erro, do ser estúpido.

“O grande palhaço é aquele que assume a sua estupidez. Aquele que sabe que é estúpido, mas é feliz. O palhaço comum não aceita sua estupidez, e atua como se dissesse ao público: Veja como sou coitadinho porque sou estúpido (Informação verbal).” - como dizia Luís Otávio Burnier.

19.9 A boa ideia

Dizia Gaulier - “Para o palhaço basta uma boa ideia (ou uma ideia estúpida). Se ele tem duas ideias, não é um palhaço, é um intelectual.” (Informação verbal)

Ao palhaço basta apenas uma boa ideia e a maneira como ele a realiza e, através dela, revela para o público sua humanidade.

Ele continuava:

Para um bom número (que no circo deve ter entre 12 e 15 minutos) o palhaço deve ter um grande início e um grande final. O meio é fácil, porque ele se segura na relação com o público. Três minutos de um grande início e três minutos de um grande final, isso é o que basta, dizia Buster Keaton (Informação verbal).

A busca da simplicidade na forma e na quantidade de elementos usados na ação do palhaço é um aprendizado para toda a vida.

19.10 Tempo

Trecho de caderno:

O palhaço entra varrendo o picadeiro e de repente percebe o público e reage. Esse exercício é importantíssimo para se trabalhar o tempo da ação e reação. A ação de perceber o público tem um tempo exato para acontecer, senão perde a organicidade, o público não acredita nela. Mas, essa mesma ação pode ter variações quanto à dinâmica do tempo e do ritmo. Essas alterações trazem mudanças no sentido de como o público vê o que acontece. Por exemplo: o palhaço percebe o público rápido e vai olhando lentamente para o público. Ou percebe o público lentamente e olha rápido. Quando o palhaço acerta o tempo das coisas ele fica humano e toca o público.

Tempo e a ideia de “flop” tem uma relação muito estreita. “Flop” é o lapso de tempo em que o palhaço está em dificuldade ou cometendo um erro, o momento em que se percebe a estupidez. A noção dessa percepção é estreitamente ligada ao tempo.

Trecho de caderno:

Comentário de Monsieur Philippe a respeito do tempo:

- a) *o palhaço faz sua entrada no picadeiro*
- b) *a música pára (1º. Flop)*
- c) *o palhaço tenta salvar o espetáculo*
- d) *2º. Flop. E assim sucessivamente.*

Essa dinâmica mostra uma contagem que conduz toda a ação do palhaço: 1 – entrar no problema; 2 – perceber a situação e tentar “se salvar”; 3 – perceber a reação do público e reagir. E a contagem recomeça.

Trecho de caderno:

Dança das cadeiras:

Um grupo de palhaços fica dançando em volta das cadeiras, enquanto a música toca. Seguem o estímulo da música e deixam o corpo fazer o que quiser. Quando a música pára, todos têm que sentar na cadeira. Um fica em pé (não consegue sentar). A contagem começa:

1. *O palhaço percebe que ficou sem cadeira e reage a seu modo, dividindo com o público.*
2. *Ele vai tentar “salvar o espetáculo”. Tem que fazer o público acreditar que é algo ou alguém, fazer o que vier à cabeça (algumas vezes Gaulier já dava o que era para ser feito, como o Tarzan, por exemplo).*
3. *O palhaço faz o “Tarzan” e pára. Percebe qual a reação do público a seu “Tarzã”. Gostou, não gostou. Devo repetir o “Tarzan” ou fazer outra coisa? Essa sensação dava o estímulo para o palhaço recomeçar a contagem.*

Gaulier ficava julgando se o palhaço conseguia convencer ou não, aumentando o desconforto. E os reprovados saíam e tiravam uma cadeira.”

Então a noção de tempo está intimamente ligada à percepção do que acontece ao palhaço e de como a plateia reage a isso. Essa dinâmica coloca palhaço e público numa íntima relação de diálogo, onde um lado influencia o outro. Por isso digo que o palhaço não existe sem o público, seu interlocutor maior.

19.11 Figurino e figura

Gaulier usa o exercício de entrar varrendo o picadeiro e perceber o público (descrito acima) para entender o que palhaço revela nessa simples ação. Cada um dos palhaços passa por essa situação e Gaulier sugere um figurino, por ex: policial, bebê, Obelix, Frankenstein. Para mim, ele sugeriu um lutador de boxe. Segundo ele, eu precisava de uma roupa que deixasse meu corpo à mostra. Construí meu boxeador com um calção preto grande, sem camisa, um capacete de ciclista, um pedaço de casca de laranja como protetor dos dentes e meus enormes sapatos de palhaço. Assim como os figurinos bem justos e curtos que eu já usava, esse figurino de boxeador expunha o corpo muito magro e comprido. Essa era minha lógica de figurino, e à sua maneira, Gaulier vinha confirmá-la.

Gaulier estava sempre atento a como os aprendizes estavam atuando com e a partir dos figurinos:

Você está fazendo demais. Não tente criar um personagem (dando tanto valor ao “tipo” que está vestido). Não tente ser demasiadamente o que a roupa mostra. O palhaço não é o menino de rua, o Obelix, etc, ele só está vestido como tal (Informação verbal).

Ele também dizia: “O palhaço ama seus objetos e sua roupa. Eles são como parte do seu corpo. Ele sempre atua com muito cuidado com esses elementos.”

Essa maneira de se entender a lógica do figurino a partir de uma ação simples (varrer o picadeiro) realçava uma vez mais a relação entre a ação do palhaço, sua percepção do público e a percepção que o público tinha dele. E a figura teatralizada do palhaço (o boxeador, por exemplo) era resultante desse diálogo de percepções entre palhaço e plateia.

19.12 Repetição

Além da repetição natural das ações que surgiam, aquelas que o palhaço descobria quase acidentalmente nas situações de desconforto, Gaulier também apontava elementos que funcionavam ou não. E ele pedia que tentássemos repetir esses elementos em outros contextos. Era o início de um repertório de corporeidades e de pequenos “jogos” com o qual o palhaço podia tentar estabelecer um diálogo com a plateia.

Para ele quando algo funcionava para o público era um sinal de que o palhaço tinha encontrado um bom material (uma ação, uma dança, um caminhar, um som, um ideia). Esse material deveria, então, ser fixado e repetido sempre que o palhaço estivesse se apresentando. Essa é a noção de repertório.

Trecho de caderno

Monsieur Philippe disse que para saber se um palhaço era realmente grande ele tinha que passar pelo teste das quatro tentativas: ele tem uma ideia estúpida (uma única ideia) e vai repeti-la; se ele conseguir tirar risos do público após a quarta repetição é porque ele é grande, como Grock ou Charlie Rivel, por exemplo. Comentando sobre meu trabalho a essa altura do curso, ele disse que eu já conseguia que o público risse três vezes. Na quarta vez o público achava que eu tinha passado do ponto.

19.13 Imitar os colegas / repertório

Gaulier tinha também uma outra maneira de trabalhar com o repertório e de mostrar para os palhaços a importância de se ter um. Neste início, era muitas vezes bem difícil para os aprendizes ter consciência do próprio repertório e de como jogar com ele. A maioria perdia um tempo precioso tentando achar “o que fazer” e

não se divertia na cena. Então, certamente ouvia: “Fora! Já para a câmara de gás!” Para ajudar nesse problema, Gaulier fazia o exercício das imitações.

Trecho de caderno

Entramos para imitar os colegas. Trocamos os figurinos e fomos um a um para o picadeiro para imitar as ações e o “jeito” dos colegas. Era interessante notar que boa parte dos palhaços, quando tinham o repertório de ações dos colegas e sabiam o que fazer em cena, “jogavam” melhor com o público e ficavam mais à vontade no picadeiro.

Esse trabalho colocava novamente os palhaços na situação de “brincar de ser”, mas com ações concretas (aquelas dos colegas) e todos brincavam mais, se divertiam mais e a cena ficava muito mais interessante para a plateia.

19.14 Ponto fixo

Philippe frisava a importância de dar um ponto final, fazer um ponto fixo, em determinado momento da ação do palhaço está fazendo. Segurar seu estado em suspensão e depois relaxar (com um sorriso, por exemplo). O palhaço está fazendo algo, envolvido com um problema, e no ápice faz um stop: tudo pára, os movimentos, a expressão do rosto... Apenas olhando para o público, o palhaço sustenta essa pausa e depois respira e relaxa.

É um momento importantíssimo para o público poder ver/entender/sentir onde está o palhaço, não só no ponto da ação, mas também interiormente. É quando o público mais tem oportunidade de acessar e entrar no universo do palhaço. Sem o ponto fixo, é como se o palhaço falasse sozinho e não escutasse o que o público tem a dizer, ou seja, não se pode estabelecer um diálogo. E o ponto fixo não é uma parada mecânica, onde tudo se congela. O palhaço mantém interiormente suas sensações e impulsos, ele realiza uma dança interna. Gaulier dizia que deveríamos observar os bêbados tentando segurar o balanço e desequilíbrio do corpo, olhando-nos com intensidade para conseguir dizer algo. O desequilíbrio continua dançando dentro do bêbado. Isso sim é ponto fixo!

19.15 O som e a língua do palhaço

Philippe Gaulier falava que o palhaço deve ter sons que podem ser usados para expressar sentimentos e que sua fala também deve ser esquisita, como se fosse uma mistura de línguas que se fala em um circo ou de alguém que chega de lugar nenhum. O público deve entender algumas palavras e pensar: “Ah! Isto é

francês!” Mas o que importa é o prazer com que o palhaço trata o som, como ele mastiga as palavras com sua face e boca. E como ele, ao mesmo tempo, também consegue expressar os sons com seu corpo.

Quando trabalhei com Nani, ele também me pedia que fizesse sons, articulasse palavras ou frases, ou que conversasse com os objetos da cena. Mesmo que o público não entendesse nada, essa linguagem estranha seria um outro nível do universo do palhaço, um outro canal de expressão que criaria uma estranheza e também um interesse. Era como se os pensamentos caóticos do palhaço saíssem por essa sonoridade esquisita.

19.16 Duplas

Gaulier trabalhou muito as situações e exercícios de dupla. A relação da dupla permite que cada palhaço entenda seu próprio material, suas estratégias de jogo com o outro (parceiro e público), além de ser um eficiente caminho para o aprendizado da capacidade de ouvir. O parceiro se torna uma espécie de espelho para o colega de dupla e na diferença cada um pode se reconhecer melhor. Mesmo que os dois estejam em dificuldade, não podem deixar “a peteca cair”, devem agir como se estivessem seguros da situação, sem deixar o público perceber a dificuldade. E o jogo de esconder mostrando para o público é muito engraçado.

A cumplicidade entre os parceiros de dupla é fundamental e um tem que “alimentar” o jogo do outro.

Trecho de caderno

Entrada em dupla com música. Quando a música pára, um dos palhaços propõe um jogo, por exemplo, comer uma banana. Cada um tem um banana e eles vão competir para ver qual banana é a mais maravilhosa, a mais gostosa. Esta é a situação, a regra do jogo e os dois devem se relacionar sem se esquecer disso, mas sem perder o prazer que o gosto da banana traz. Eles têm que agir como se fossem profundos conhecedores de banana, como se tivessem uma técnica especial de comer banana.

Eu fiz esse trabalho com a Emma (uma inglesa que foi minha dupla durante o curso; ela estava vestida como a mulher do Asterix). Eu comecei a descascar minha banana e ela ficou olhando minha dificuldade por causa das luvas de boxe. Quando acabei ela tirou uma banana que estava em um dos chifres do seu chapéu e começou a descascar. Eu fiquei um tempo olhando com cara de estúpido, o buraco do chapéu, depois olhei para o público e, com uma quebra, comecei a comer minha banana com muito gosto.

Cada um comia com a banana com muito prazer, e pouco a pouco íamos aumentando o ritmo e o prazer. Eu tinha dificuldades para

morder e mastigar por causa do protetor de dentes (a casca de laranja) e tinha que fazer esforços. Quando os dois acabaram, Emma tirou uma outra banana do vestido, descascou e começou a comer. Fiquei um tempo olhando para ela com cara de estúpido e decepcionado e depois olhei para o público. Percebi a casca da banana na minha mão, olhei meio sem acreditar, dei uma pequena mordida e gostei. Comecei a comer a casca com o mesmo prazer com que comi a banana. O público riu muito todo o tempo, principalmente quando comi a casca. Gaulier comentou que cada palhaço deve agir à sua maneira, sem imitar o outro, sem perder a individualidade. Ele disse que Emma jamais poderia comer a casca como eu, porque ela não é tão estúpida como eu. Ela poderia ir tirando bananas de seu figurino e ir dando as cascas para mim. Segundo ele, esse era um quadro praticamente pronto e só faltava um final.

Essa descrição do exercício mostra como o palhaço tem que “escutar” o parceiro para entender o que está acontecendo e perceber o fio condutor do jogo. E também ficar muito ligado na plateia e em todas as suas reações. Mesmo que não entenda o que o parceiro está propondo, jogue a partir do seu “não entendimento”.

19.17 Puxar o tapete

Como mostrei algumas vezes pelos trechos dos cadernos de trabalho, eu e Gaulier tivemos uma boa empatia e em muitos momentos ele me elogiou. Algumas vezes ele disse que eu era muito bom palhaço, e que ele gostava muito do meu trabalho e que também o público gostava de me ver atuar. Como esses comentários eram raros no dia a dia do curso, eles acabavam de certo modo exagerando a autoconfiança. E como diz o ditado popular: “quanto mais alto o galho, maior o tombo.”

Trecho de caderno de trabalho:

Hoje Monsieur Philippe não me selecionou para nada. Ele puxou o meu tapete, porque eu já estava confiante demais, já estava tentando “ser engraçado” e isto não é bom. O palhaço não pode perder a sensação concreta de que está fazendo algo errado, algo que não sabe e não consegue fazer. Tem que atuar com prazer e tentar fazer o público acreditar que ele sabe o que está fazendo. Foi muito importante para mim a chacoalhada para recuperar a vida e a disponibilidade na cena. Sem isso você começa a atuar mecanicamente, sem ouvir o que está realmente acontecendo.

Os eternos picadeiros sempre retornam e te colocam novamente em desequilíbrio e em alerta. Sem eles o trabalho do palhaço certamente se cristalizaria. Aprender como reagir às “escorregadas” que aparecem pelo caminho é

fundamental, como também é importante o próprio palhaço aprender como “puxar o seu próprio tapete.”

19.18 Finalização

Todos os exercícios Gaulier, esse incrível Monsieur Loyal, são um tipo de picadeiro lúdico, mesmo que em alguns momentos ele pudesse ser duríssimo, e servem para trabalhar a humanidade do palhaço e seu prazer de existir. Ele dizia durante o seu curso:

O palhaço deve agir como uma criança, que tem imenso prazer enquanto brinca, e não como um ator que atua. E ele deve se relacionar com o público como se ali na sua frente estivesse a sua família, encorajando-o mesmo nas piores e mais embaraçosas situações.

Para encerrar gostaria de, mais uma vez, citar Philippe Gaulier em um de seus comentários no curso, destacando a profunda poesia com que ele entende o palhaço:

Pessoas com sotaque, possuem um mistério incomparável. De onde elas vêm? Será que elas viram Vladivostok? Shengai? Machu Pichu? Será que caminharam por Vasórvia? Será que elas foram amadas? Será que choraram pelas ruas de Jerusalém? O palhaço vem de muito longe, como o “judeu errante” ou os ciganos. Ele fala uma língua nunca ouvida antes. Ele vem de nenhum lugar exatamente. Ele traz com ele a liberdade de alguém que, porque é sem raízes, ri melhor.

20 NANI COLOMBAIONI (1997 e 1998)

Quando conheci o palhaço Nani Colombaioni ele tinha de 78 anos. Nani era de uma das mais antigas e tradicionais famílias circenses da Itália, descendente de uma importante linhagem de comédicos que vinha da época da Commedia dell'Arte. Sua bisavó era uma Taravaglia, uma trupe de saltimbancos que andava de corte em corte. Sua avó casou-se com um Dell' Acqua, tradicional família de palhaços italianos.

Desse casamento nasceu a mãe de Nani, que casou-se com Alberto Colombaioni, componente de uma trupe de palhaços acrobatas. Assim, Nani e seus

irmãos são os herdeiros de um repertório cômico que descende em linha direta dos cômicos da Commedia dell' Arte do século XVIII.

Do século XVIII até hoje, são várias gerações de Colombaioni trabalhando com o cômico e com outras modalidades circenses. No século XX, os Colombaioni ganharam grande reputação como palhaços de circo, teatro e cinema. Foram inclusive considerados por Fellini os melhores palhaços do mundo e por isso atuaram em muito dos seus filmes: "I Clowns", "La Dolce Vida" , "La Strada" (FELLINI, 1971, 1960, 1954). Nani também foi o consultor de Federico Fellini para temas ligados ao circo.

Nani Colombaioni foi a figura mais representativa da família, vencedor de vários festivais internacionais de palhaços e criador da maior parte do repertório clownesco da família Colombaioni. Além dos muitos filmes em que atuou, também percorreu o mundo trabalhando em teatros e nos maiores e mais famosos circos.

Também seus irmãos, filhos e netos trabalharam e trabalham como palhaços, dos quais Nani foi o mestre, mantendo assim a tradição da família. Nani faleceu em 1999, após sua passagem pelo Il Anjos do Picadeiro²⁵. Atualmente, seu filho Lérís Colombaioni, grande palhaço e mestre, vem continuando a tradição da família.

A possibilidade de trabalhar com Nani Colombaioni foi uma oportunidade rara e fundamental no meu caminhar enquanto palhaço.

Nosso primeiro encontro de trabalho foi em 1997 e teve continuidade em 1998, na Itália. Esse intercâmbio prático com a família Colombaioni resultou na montagem do espetáculo "La Scarpetta – Spettácolo Artistico", dirigido pelo próprio Nani. Faço aqui uma reflexão desse aprendizado.

O que primeiro chamou a atenção foi que o modo de ensinar de Nani é totalmente diferente do usado atualmente no aprendizado da palhaçaria. Seu sistema didático é o mesmo das antigas famílias da Commedia dell'Arte e das famílias circenses.

A principal característica desse procedimento pedagógico é o fato de que o aprendiz é incorporado à família, passando a compartilhar o mesmo cotidiano e as mesmas experiências. Do aprendizado fazem parte não apenas as técnicas

²⁵ Tradicional encontro internacional de palhaços organizado pelo grupo Teatro de Anônimo, produzido desde 1996, no Rio de Janeiro.

circenses em geral e do palhaço especificamente, mas também as tarefas cotidianas que o aprendiz realiza, como: ajudar no conserto de algo quebrado, na construção de um equipamento circense, cortar grama, tratar de animais, etc. A convivência humana que se desenvolve com a família é fundamental no aprendizado. Essa pedagogia contempla distintas dimensões do ensinar, pois além do conteúdo técnico específico (o trabalho do palhaço), o aprendiz é inserido num sistema de valores muito bem estruturado, com regras bem delineadas, que permite o contato com os princípios éticos que regem o ofício do palhaço, do artista circense e, porque não, do artista em geral. A importância da disciplina, do rigor com o próprio trabalho, do respeito para com os colegas, da valorização da arte como algo fundamental, são alguns dos elementos que podem ser apreendidos de maneira quase natural, pois tudo isso faz parte da atitude perante a vida dessas pessoas simples e sábias.

Esse tipo de postura, no cenário atual das artes cênicas, praticamente só é encontrado no trabalho de grupos de teatro. O fato do grupo de teatro ter um projeto de continuidade permite que seja criada uma cultura própria, oriunda de princípios éticos que norteiam o trabalho. Pontos como o rigor, a busca de precisão técnica, a disciplina, o respeito humano, etc; comuns tanto a pessoas ligadas à tradição, como os Colombaioni, quanto aos que buscam a criação de uma tradição própria como os grupos de teatro, levam a um redimensionamento da arte.

A arte enquanto ofício busca um equilíbrio entre criação e técnica como partes essenciais do fazer artístico. A redescoberta do caráter “artesanal” da arte reaproxima atores, músicos e palhaços dos sapateiros, lavradores, pintores, etc.

Outra contribuição importante dessa pedagogia é o uso de tarefas cotidianas para se chegar na lógica dos palhaços com quem Nani trabalhava.

Nani me pedia para executar muitas tarefas para executar, num ritmo tão maluco que eu não conseguia pensar. Então, o aprendiz fica confuso e agindo como palhaço. E assim, Nani ia estudando o tipo de raciocínio, a lógica de ação e reação, o tempo/ritmo do aprendiz, tudo a partir de tarefas cotidianas concretas e, com essas observações, ele orientava o palhaço.

Um segundo tópico abordado no encontro foi o resgate da tradição. Nani Colombaioni e sua família detêm a tradição viva da arte do palhaço, transmitida há gerações, com as adaptações necessárias a cada época.

Nani conhece e domina a estrutura do riso, o que chamo de “esqueleto” do riso, os princípios técnicos fundamentais do cômico. Ele tem um repertório de cenas e de *gags* codificado nos mínimos detalhes, passado de pai para filho e também recriado e ampliado a cada nova geração, que consiste em verdadeiras partituras físicas. Perceber isso foi redescobrir e redimensionar a arte do palhaço, enquanto uma técnica codificada, extra-cotidiana, como a técnica dos grandes teatros clássicos do Oriente (Noh e Kabuki do Japão, Katakali da Índia, as danças de Bali, etc), bem como aos do Ocidente (o balet clássico e a mímica corporal de Etienne Decroux²⁶).

Nani era um dicionário do repertório clownesco. Ele tinha centenas de maneiras de entrar em cena e para cada uma, centenas de finais. Se o chapéu caía também tinha inúmeras soluções para resolver o problema. Ele via o seu número e dava várias possibilidades que poderiam melhorá-lo.

Nani me ensinou um número com uma cadeira, com o qual ganhou o prêmio “Clown D’Oro”, de melhor palhaço do mundo. Ele disse: “Se você fizer esse número e com o tempo perceber que não o transformou em algo seu, esqueça! Não faça mais. Desista, porque vai ser uma cópia minha e uma cópia apenas, não é bom.” Era uma outra maneira de dizer que se você não é você, algo está errado do ponto de vista do ofício do palhaço.

Uma sabedoria simples, sem nenhuma filosofia de que “o palhaço tem que revelar o humano...”, nada disso. Se ele visse o nosso Retiro ia achar todo mundo louco e mandar internar. Mas na verdade, passar um mês trabalhando com ele foi um “picadeiro” intenso. Ouvi dele muitas vezes durante nossos trabalhos:

Você não faz nada direito! Se eu falo para você entrar na cadeira com o pé direito, por que você entra com o pé esquerdo? Por que todo pessoal de teatro que vem trabalhar comigo é assim? Eu faço uma coisa de um jeito e vocês querem fazer de outro, querem ser “criativos”! Não é assim, é com o pé direito, porque eu sei que é com o pé direito! Faz do jeito que eu estou falando porque eu sei o que eu estou falando!

Depois, eu percebia que o seu modo de fazer era mesmo como tinha que ser feito. Por que os números todos são como uma música que segue uma partitura milimétrica. Teve momentos no trabalho com ele que eu queria ir embora. Da mesma forma como algumas vezes aconteceu no Retiro, de alguém querer desistir

²⁶ Ator e mímico francês criador da moderna Mímica Corporal Dramática. Foi mestre de Luís Otávio Burnier durante seus estudos na França.

na metade. Tinha um número com um clarinete que eu havia levado. Ele viu e foi mexendo. Teve momentos de eu literalmente jogar o clarinete no chão e falar: “Eu vou embora, não faço mais nada. Vou embora!” E então Nani ria e vinha todo carinhoso me abraçar: “Imagina, um artista não se faz num dia. Você vai conseguir, não fique nervoso, é assim mesmo, eu também ficava na sua idade.” Ao mesmo tempo em que ele às vezes te “detonava”, também estava lá para socorrer. E assistia a tudo com a mesma cara feia da Beth Lopes, porque já tinha visto tudo e todos. Ele não só conheceu como também trabalhou com todos os grandes nomes. Ele ia rir do quê? Mas quando ria, brilhava a boca sem dente nenhum. E ainda falando de humanidade, certa vez aconteceu um episódio muito lindo. Quando Nani veio ao Brasil, no Encontro Internacional de Palhaços “Anjos do Picadeiro”, em São José do Rio Preto, ele assistiu pela primeira vez com público comum (e também a última) o espetáculo “La Scarpetta”. Eu estava morrendo de medo! A apresentação funcionou, mas não foi das melhores. Eu sabia que podia fazer melhor, mas estava muito nervoso e Nani estava lá, na maldita primeira fila, olhando como se nada estivesse acontecendo. Quando acabou eu saí de cena, deitei atrás do palco e pensava: “Caramba, eu sei que faço melhor!”

Então, eu sinto a cortina balançar e surge Nani: - “Bravo Ricardo! Bom, bom, muito bom!” e eu falei: - “Nani, eu posso fazer melhor, mais lento, com mais calma. Acho que acelerei demais”, e ele “Não se preocupe, você sabe que tem que ser mais lento, você vai chegar nesse tempo. Mas eu tenho um outro final, muito melhor. O final tem que ser assim...” e me deu um outro final. “Mas foi muito lindo, muito bom, gostei de ver. Tem personalidade!” disse ele. É a generosidade que todo mestre tem.

Mas Nani era um gênio, e poder acompanhar seu trabalho era como estar diante de um Chaplin em nível de virtuose e de humanidade. Ele ensinava detalhadamente cada número e dizia que se depois de um tempo apresentando esse número, você sentisse que ele não era seu, que era algo mecânico, o melhor era abandoná-lo. Era a maneira com que Nani trabalhava a singularidade de cada palhaço.

O contato com Nani me fez pensar que independente do estilo, o “esqueleto” do riso com seus princípios técnicos básicos, é comum a tudo que envolva o cômico (palhaço de circo, de teatro ou de rua, ator farsesco, etc). O que

diferencia um do outro é o estilo, a linguagem estética, os contextos e espaços cênicos utilizados. É interessante frisar que tudo o que foi falado até agora, o caráter artesanal do trabalho do ator e do palhaço, a noção de ofício como um sistema ético e procedimentos técnicos bem definidos, a importância da tradição e de uma cultura que preserve toda essa sabedoria, também são elementos básicos do trabalho desenvolvido pelo Lume Teatro ao longo de seus anos de pesquisa. O Lume entende o trabalho do palhaço, assim como do ator em geral, através de dois componentes básicos: o estado e a técnica.

O estado do palhaço seria o “despir-se” de seus próprios estereótipos, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de brincar, o se permitir e simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de ser tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se deixar surpreender, enquanto ator e palhaço, sem se apegar ao que é premeditado, mesmo quando segue uma partitura codificada.

Por isso é que quando o palhaço está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio a isso, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da cena que está apresentando.

O estado de palhaço é levar ao extremo a importância da relação, com o íntimo e também com o fora, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público.

Para o Lume a vulnerabilidade, esse contato profundo consigo mesmo e com o outro, e a disponibilidade em se deixar tocar é o que sustenta toda a nossa noção de trabalho do ator e do palhaço.

A técnica vem depois para dar forma e corporeidade a essa presença cênica. Entendo técnica como a combinação da corporeidade, da lógica, das *gags*, do jogo real com o público, saber estar no tempo presente e no controle do tempo. E saber combinar o repertório físico e vocal (seu comportamento, suas ações e reações frente a estímulos), o repertório de idéias (a lógica pessoal de cada indivíduo que transparece no palhaço), e o repertório de *gags* (pequenas situações cômicas em seqüência ou isoladas). A técnica do palhaço é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, conduzindo "pela mão" uma a uma, as pessoas do público, induzindo-as a serem co-participantes no jogo estabelecido.

O contato com Nani Colombaioni acrescentou outro elemento a minha visão de trabalho dentro do grupo: aquilo que o palhaço faz, o que ele executa em

cena. Nani dizia que o palhaço é um artista que faz o seu trabalho, seguindo uma partitura física codificada daquilo que vai executar. Assim, para cada aprendiz ele ensinava partes específicas de seu repertório, condizentes com a lógica e a singularidade daquele aprendiz. E enfatizava firmemente a necessidade do rigor para que os mínimos detalhes fossem apreendidos.

Primeiramente, o aprendiz absorvia muito bem toda a partitura da cena trabalhada, e só num segundo momento colocava nela o seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal. O que Nani chamava de comicidade pessoal, ou seja, a capacidade de executar à sua maneira, a *gag*, o número ou a cena cômica aprendida.

Logo que cheguei, Nani quis olhar meu material, as cenas, números e ideias que tinha trazido. Depois que eu mostrava alguns números, ele interrompia o trabalho e pedia minha ajuda para fazer algumas tarefas.

A primeira foi trocar a lâmpada de um poste do quintal. Mas não era um poste qualquer, devia ter uns 15m de altura! A escada também era enorme. Eu sou de natureza meio atrapalhada, muito desastrado mesmo.

A escada era muito pesada e comprida e enquanto tentava virá-la, esbarrei num monte de latas que estava no canto. Caiu tudo! Quando fui apoiá-la, pelo excesso de peso, errei o poste e quase a escada caiu para a frente. Subi para trocar a lâmpada e quando tirei a queimada não tinha onde colocá-la. Na confusão, acabei soltando a lâmpada que se espatifou lá embaixo. Quando fui tentar colocar a imensa e pesada escada de volta bati com ela na beirada do telhado e quase quebrei as telhas. Foi uma epopeia, mas depois de um tempo considerável consegui completar a tarefa. Enquanto tudo isso acontecia, Nani apenas observava com sua cara fechada. Um pouquinho afastado depois que a lâmpada caiu.

E assim foi por um final de semana inteiro, intercalando a mostra de material com a execução de tarefas cotidianas. Ao final do domingo, ele disse: - "Já entendi. Você é aquele que tenta fazer de tudo, mas acaba não fazendo nada direito. Mas nunca perde a esperança e acredita até o fim que tudo vai sair bem." Em pouquíssimo tempo, ele tinha detectado e entendido minha maneira de funcionar na vida! E aqui está para mim o ponto essencial trabalhado com Nani, a lógica do meu palhaço: aquele que tenta fazer de tudo, mas acaba não fazendo nada direito. Isso foi percebido por ele a partir do material que mostrei a ele, e talvez

principalmente a partir das observações que fez enquanto eu o ajudava nas tais tarefas cotidianas. O importante também foi que Nani na verdade confirmou a direção que eu já vinha seguindo como palhaço.

Essa lógica particular, então, norteou o meu aprendizado com Nani, a escolha do repertório e também deu o fio condutor básico do espetáculo “La Scarpetta”: um artista que chega para fazer seu espetáculo, mas nada acontece como previsto, tudo é um desastre.

Então, na construção de “La Scarpetta”, o ponto de partida foi a minha lógica, o meu modo peculiar de entender e agir no mundo à minha volta, e não uma partitura cênica. O que eu fiz foi pegar a estrutura que Nani me deu, todo o material aprendido, e colocar num “liqüidificador”, misturando pedaços da partitura codificada com ideias que vieram a partir do trabalho com ele ou com ideias antigas. Buscando construir uma seqüência que seguisse esta minha lógica particular, e que desse espaço para o palhaço estar pleno.

Então o fundamental para mim, nesse encontro com Nani, foi a importância da lógica, de que nada acontece gratuitamente, tudo deve obedecer a um sentido. O que dá sentido às ações e reações de um palhaço, ao seu comportamento físico, ao seu pensamento, é o rigor com que ele segue a sua lógica pessoal, particular e única. Conhecer profundamente essa lógica pessoal abre amplas possibilidades de criação, permitindo o encontro de soluções que têm íntima relação com a pessoa do palhaço.

Friso ainda que quando digo que misturei pedaços de partitura com outras “ideias”, o termo “ideia” não significa algo etéreo, apenas imaginado, mas sim fragmentos do meu próprio repertório, que também é codificado e preciso.

Toda noite, após o jantar, enquanto assistíamos a um programa ou a uma partida de futebol na televisão, conversávamos sobre o palhaço. Nani falava com muita simplicidade de elementos importantíssimos para o ofício:

Não é a plateia que tem que vir até você. Você tem que ir até ela. Quando chega a um país estranho tem procurar saber o que faz as pessoas rirem. Perguntar para um artista local, tentar saber. Descobrir como trazer as pessoas para o seu lado.

Atuar e fazer tudo como se fosse natural, como se acontecesse pela primeira vez. Como se fosse um acidente, as coisas fogem do controle do palhaço. Tem que tentar encontrar uma lógica, um sentido para as coisas acontecerem.

Tem que fazer como se fosse uma improvisação. Como se tudo acontecesse ao acaso. Depois de cada ação, pausa. Como se conversasse. Como se desse tempo para o cérebro raciocinar – O que fazer agora? – os problemas vão acontecendo no momento e o palhaço não sabe o que fazer. Tem que pensar, tentar solucionar. É a pausa entre uma ação e outra que mostra isto, e dá a sensação de que tudo acontece na hora.

O encontro com Nani Colombaioni foi transformador, descortinou todo um universo de possibilidades que deixou bem claro o papel da tradição como fonte inspiradora e da experimentação como possibilidade de descobertas, de onde o novo pode surgir.

Certamente a construção do repertório codificado por Nani e pela família Colombaioni também contou com a ajuda do acaso e da improvisação. Alguém um dia fez algo que funcionou e isso acabou sendo aprendido e codificado. A tradição pode ser, então, o solo de onde o novo pode nascer.

21 SUE MORRISON (1999)

Trouxemos Sue Morrison para trabalhar com os atores do Lume. Ela tem uma história parecida com a nossa, porque seu mestre, Richard Pochinko, “pioneiro na América do Norte para o trabalho do palhaço do teatro, criando uma moderna pedagogia que sintetiza as técnicas do palhaço europeu e dos indígenas norte americanos” (COBURN; MORRISON, 2013, contracapa, tradução nossa), teve uma trajetória quase igual à de Luís Otávio Burnier. Formou-se na Europa e depois voltou ao Canadá para criar um centro de estudo do palhaço. Também morreu cedo, mas deixou uma metodologia: uma junção da escola e da técnica tradicional europeia de palhaço, com o palhaço sagrado dos índios norte-americanos, um xamã do riso.

Em busca de uma outra direção em seu trabalho, Pochinko encontrou algo completamente único na tradição cômica dos índios norte-americanos.

A pedagogia criada por ele e hoje preservada e desenvolvida por Sue Morrison, sua aluna, é uma síntese dessas duas tradições e busca guiar o aprendiz na descoberta de seu palhaço pessoal. Sue Morrison afirmou em seu curso na sede do Lume, que segundo Pochinko, “todos temos um palhaço dentro de nós, a questão é encontrar o caminho até ele”.

21.1 O “clown através da máscara”: uma descrição metodológica

Esta metodologia foi desenvolvida por Richard Pochinko, a partir da junção de suas experiências com a tradição europeia, principalmente via Jacques Lecoq e Philippe Gaulier e da maneira peculiar com que os nativos norte-americanos entendem o papel do palhaço sagrado ou xamã do riso.

Seu trabalho se baseia na confecção e utilização de 6 máscaras, que estão relacionadas com as "direções do ser", ou com as distintas facetas da personalidade de cada um.

Segundo dizia Sue Morrison durante nossos trabalhos, os índios dizem “que quando uma pessoa se defronta com todas as direções de seu ser, a única coisa a ser feita é rir do seu próprio ridículo” (Informação verbal). E é isso o que o palhaço faz.

Para esses nativos da América do Norte, as direções estão ligadas aos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste, Abaixo Abaixo e Acima Acima), mas no trabalho de Sue Morrison, as direções têm um caráter mais pessoal.

O Norte, por exemplo, (assim como todas as outras direções) é diferente para cada um e tem um significado próprio para cada aprendiz. Na verdade, trata-se de criar ou descobrir uma mitologia pessoal.

Relato, a seguir, os exercícios na seqüência metodológica passada por Sue Morrison e descritos no meu Caderno de Trabalho.

21.1.1 Linha de energia

Inicia-se por uma série de exercícios que trabalham o desenvolvimento da percepção e da intuição corporal ou física. Sue desenhava no espaço uma linha imaginária e o aluno, de olhos fechados, tinha que caminhar ou correr e parar sobre a linha (ou o mais próximo dela). Isso é possível quando deixamos o corpo agir, decidindo o momento e o local onde parar, sem interferência do racional. É um trabalho para recuperar certos potenciais, instintos e impulsos que se encontram adormecidos.

21.1.2 Present Yourself (a apresentação do palhaço)

Um de cada vez, os aprendizes entram em cena usando um chapéu e o nariz vermelho. Neste exercício ele tem 4 etapas distintas para trabalhar:

- entrada e apresentação;

- estabelecer contato com alguém do público;
- dialogar com essa pessoa (sem falar). O palhaço tenta trazer a pessoa para o seu universo;
- levar a pessoa de volta.

O palhaço não tem que se preocupar em fazer nada, muito menos ser engraçado. Ele entra sem saber o que vai acontecer entre ele e o público e é nesse encontro que o palhaço vai existir plenamente.

21.1.3 Criador / Obra

Uma pessoa é o “criador” e outra é a “obra”. O criador toca o rosto da obra e sente\percebe o "som" dessa face. Sue dizia em curso que “todas as coisas, animadas ou não, tem um som, um ritmo, dinâmicas próprias” (Informação verbal).

Depois, o criador produz o som para o exterior e deixa com que ele tome conta de seu corpo. Cada obra, então, tenta encontrar o som correspondente ao seu rosto.

Logo fica nítido que as corporeidades ficam bem parecidas: a do criador que está expressando o som e a da obra, que está se movendo normalmente (mas cujo rosto foi a origem do som).

Saber esvaziar-se para deixar que algo conduza o seu corpo (aqui, especificamente, o som) é indispensável para o trabalho com máscara. Se o ator atua demasiadamente, impede que a máscara imprima e expresse sua própria dinâmica.

21.1.4 Cores

A ideia é a mesma do exercício do criador / obra. Você se impregna da sensação, do ritmo, do som de cada cor e permite que isso conduza o seu corpo. As cores trabalhadas são: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta, índigo e branco. Para cada cor permiti-se que uma imagem venha e nos revele qual o universo da cor; quem somos nesse mundo (ser humano, objeto, animal, planta, etc.); E, principalmente, qual nossa vestimenta e chapéu. Cada cor toma conta de nosso corpo (pés, joelhos, quadril, costas, pescoço, olhos, mãos, respiração, etc.) e constrói uma espécie de "dança" composta de saltos, corridas, andares, ações físicas e vocais, que reflita a dinâmica da cor trabalhada.

21.1.5 Confeção das Máscaras

Primeiramente a argila é preparada numa base de madeira, pronta para ser moldada. Antes de trabalhar com a argila fazíamos o exercício das cores. Depois fazíamos a respiração própria da direção a ser trabalhada (cada máscara é conectada a uma direção e cada direção tem uma respiração particular).

- Máscara 1 - O Norte - respiração: o ar entra pela boca e sai pelo ânus.
- Máscara 2 - O Sul - respiração: o ar entra pelos olhos e sai pela boca.
- Máscara 3 - O Leste - respiração: o ar entra pela boca e sai pelos dedos das mãos e dos pés.
- Máscara 4 - O Oeste - respiração: o ar entra pelos pés, sobe pelas pernas passando por todo o corpo e sai pelo rosto como se fosse um fecho de luz.
- Máscara 5 - O Abaixo Abaixo - respiração: o ar entra pela boca, escorre por todo corpo em direção à terra, penetrando-a e indo até o seu centro.
- Máscara 6 - O Acima Acima - respiração: o ar vem da terra, entra pelos pés subindo pelo corpo e sai pelo topo da cabeça em direção ao céu.

A respiração toma conta do corpo que, aos poucos, entra em contato e expressa o que a direção trabalhada significa para cada um. É uma espécie de dança composta de ações físicas e vocais, numa variação específica para cada máscara das dinâmicas e ritmos.

Depois desse preâmbulo, cada um vai para sua argila e, de olhos fechados, molda sua máscara. É um processo interessantíssimo porque só vamos ter noção da forma da máscara quando abrimos os olhos. Novamente, um caminho totalmente intuitivo. A seguir, usamos a técnica de papier machê para confeccionar a máscara.

21.1.6 Pintura das Máscaras

Quando a máscara confeccionada está seca ela é pintada. O processo de pintura da máscara também tem o mesmo caráter intuitivo da confecção. Num

primeiro momento trabalha-se fisicamente a dinâmica de cada cor para só então fazer a pintura. É como se a própria máscara escolhesse suas cores, de acordo com suas linhas e relevos.

21.1.7 Exercício do Adeus e da Infância

a) Adeus

Você vai dizer adeus para uma pessoa que ama e que não vai ver nunca mais. Você passa uma última noite com ela. Sobre o que vocês conversam? O que você diz? O que a pessoa responde? Onde vocês estão? O que vocês fazem?

Depois você leva a pessoa até um barco que vai partir e diz adeus, vocês se despedem. Você volta para casa e quando sentir um impulso, corre de volta ao porto para ver a pessoa pela última vez.

Você não vê mais a pessoa, porque ela está misturada na multidão. Você procura e finalmente a vê. Diz o último adeus e vai embora.

Tem que escolher uma pessoa que você realmente ama ou amou.

b) Infância

Deitado no chão você relaxa e tenta lembrar como era quando tinha 6 anos de idade. Como era seu quarto e seu brinquedo favorito. Depois você começa a brincar, sozinho ou com os colegas.

O **Adeus e a Infância** são realizados antes e durante o processo de uso da máscara. Primeiramente sem a máscara para que o ator possa ter uma vivência pessoal. E depois, os mesmos exercícios são repetidos com a utilização da máscara, para que os palhaços tenham uma vivência conduzida pela máscara.

Esses dois exercícios experimentam os dois lados de uma máscara: a experiência (o adeus) e a inocência (a infância).

21.1.8 O Uso da Máscara

Inicia-se com a respiração própria da máscara a ser utilizada. Depois faz-se o exercício de dar corpo às cores e, então, numa rápida inspiração de ar, coloca-se a máscara no rosto. O ator, então, tem que permitir que a máscara passe a atuar, conduzindo sua corporeidade. Assim como na dança japonesa de Butoh, não é o

ator quem conduz suas ações físicas e vocais, mas a máscara, com seus ritmos, suas dinâmicas, seu peso e equilíbrio, etc.

A Dança Butoh surgiu no Japão pós-guerra, criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, tendo se expandido para o ocidente através de seus discípulos. É uma manifestação artística que veio para fazer um contraponto ao teatro clássico Noh e Kabuki e também da dança ocidental clássica e moderna. (VIOLA e MASSON-SEKINE, 1998, p. 15).

O Lume Teatro trabalhou com expoentes do Butoh: Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo.

Algumas questões são importantes quando se está usando a máscara:

Quem é você nessa direção? Como é seu corpo? Como ele caminha? Qual é seu universo? Como você está vestido? O que você está usando na cabeça?

A seguir, faço um breve relato da minha experiência durante o encontro com a Sue Morisson com relação aos exercícios do **Adeus** e da **Infância**:

Pocinhos do Rio Verde, MG

Hoje trabalhamos na natureza, numa cachoeira. Vestimos a máscara da Experiência 5 Abaixo Abaixo. Veio uma imagem forte: eu era um velho e, a princípio, me pareceu um feiticeiro velho. Continuei brincando com a máscara. A gente estava numa cachoeira, na água. Mas a imagem não se completava. Daí, de repente, veio exatamente o que eu era: eu era um lagarto muito velho, um feiticeiro, que de tão velho era muito sábio. Percebi isto porque, quando eu dei por mim, estava andando nas pedras como um lagarto. E fiz coisas que, depois de tirar a máscara, fiquei impressionado. Sue também não acreditava nas coisas que eu fiz. Subi um paredão de pedra muito alto e íngreme. Quando eu estava em cima e tirei a máscara, vi que tinha subido uma pedra na vertical, sem ajuda de nada. Era uma lagartixa. Então o lagarto velho deu adeus à própria vida que estava indo embora junto com as águas do rio. São coisas assim que surgem. Ou coisas banais também. Você nunca sabe. Quando você confecciona uma máscara, ou vai usá-la, ou mesmo depois, quando o palhaço está trabalhando com a qualidade da máscara, você segue sempre o princípio do “não saber”. Então a qualidade da máscara é infinita, você está constantemente descobrindo outras possibilidades. E sempre você pode se surpreender...

... Falei da experiência. Depois veio a inocência.

Na inocência você veste a máscara e se vê enquanto inocência, caminhando por uma estrada que vai te levar à tua casa. Lá você encontra o teu brinquedo de estimação e começa a brincar com ele. E, então, as imagens vêm. Por exemplo, a Experiência 5 Abaixo Abaixo, que era o lagarto velho e sábio, que na natureza ou em qualquer ambiente era o “dono do pedaço”, não tinha medo de nada, teve uma inocência bem diferente. Para a Inocência 5 Abaixo Abaixo, surgiu a imagem de um menino trancado num quarto escuro, que

tinha medo de tudo. Era exatamente o oposto do lagarto velho. Em uma outra inocência, por exemplo, eu era um espermatozóide.

E para cada pessoa apareciam as coisas mais absurdas possíveis. Que surgem quando você dá corpo para a máscara. Ou quando a máscara te dá corpo...

... Porque a imagem toma conta de você, e ela vem com sensação, com som, com emoções, com tudo.

... Quanto ao figurino, a única coisa que Sue diz é que, ao encontrar a roupa que vai vestir a máscara, é importantíssimo para o palhaço descobrir o chapéu que ela está usando. Ela dizia que você podia até estar pelado, mas você tem que ter um chapéu. Para Sue o palhaço está aberto e se conecta com tudo. Essa é uma visão a partir da mitologia dos índios e do palhaço sagrado. Ele está conectado com o público e com todo o universo. E ao mesmo tempo em que se conecta com coisas boas, também está aberto para coisas ruins.

O chapéu, então, é para proteger, porque é pela cabeça que as energias entram. O chapéu é o filtro. Parecido com o simbolismo do nariz, é o nariz que te protege...²⁷

Fazemos, então, os exercícios do **Adeus** e da **Infância** com a máscara, trabalhando a experiência e a inocência.

A máscara vai escolher e vestir um figurino para a experiência e outro para a inocência.

Quando usamos a máscara descobrimos certas qualidades de energia que serão usadas posteriormente no trabalho do palhaço. A máscara é apenas uma semente, um estado, uma sensação da qual se parte. Mas, é preciso estar atento para não fixar demasiadamente essas qualidades, pois a máscara tem que ser sempre viva e mutável.

21.1.9 Os Números

O “número” é uma pequena cena, e tínhamos que trabalhar com a qualidade/sensação de cada máscara. O que a máscara quer revelar, o que ela quer dizer? A construção do número parte daí.

Entrar em cena com uma faceta da máscara (experiência ou inocência) e conforme o número vai se desenvolvendo e os sentimentos / sensações se transformam a partir da relação com o público, permitir que ocorra a transição de uma qualidade para outra. Essa transição de uma qualidade para outra é natural, orgânica, a máscara “sabe” quando é para mudar. É só dar vazão ao que está

²⁷ Trecho extraído de caderno de trabalho escritos durante o processo do “Clown Através da Máscara”, em 1999.

sentindo, crescendo ao máximo a sensação, que a passagem acontece naturalmente.

Para cada máscara foi construído um número, uma cena. Basicamente, o objetivo dos números era trabalhar o momento em que ocorria a transição da experiência para a inocência ou vice-versa.

21.1.10 Trabalho de Duplas

Quando todas as 6 máscaras estavam prontas e os números para cada uma delas já construídos, passamos para uma outra etapa: a relação.

No trabalho com as máscaras há o princípio de extrapolar a qualidade de cada uma. Trabalhávamos o que Sue Morrison chamava os impulsos, do 1 ao 6. O impulso 7 era quando todas as máscaras atuavam ao mesmo tempo, e nesse estado trabalhamos os tipos clássicos do palhaço: o Branco e o Augusto (sobre os quais falarei no capítulo seguinte). Para Sue, o Branco é o conjunto de todas as experiências atuando no impulso 7 e o Augusto, o conjunto das inocências também no impulso 7.

Fizemos uma série de improvisações em dupla focando em alguns princípios técnicos básicos: a precisão das ações; a importância do foco da cena; o respeito ao parceiro; a triangulação (você, o parceiro e o público).

21.1.11 Confeção do Nariz Vermelho

Primeiramente, trabalhamos todas as máscaras simultaneamente no impulso 7, acrescentando a relação com os colegas, numa grande improvisação livre.

Depois concentramos toda a energia do impulso 7 nas mãos e no nariz e, da mesma maneira utilizada para fazer as máscaras (de olhos fechados), esculpimos o nariz na argila. Numa etapa posterior o nariz é confeccionado com o uso de látex e tinta vermelha.

O trabalho com as máscaras permite que o ator descubra uma série de qualidades de energia com as quais poderá trabalhar futuramente. São 6 máscaras com 2 lados cada (a experiência e a inocência), o que dá 12 possibilidades de combinação. Segundo Sue Morrison, as máscaras não são o palhaço. O palhaço existe no espaço criado entre a relação de cada máscara com a plateia. É nesse espaço de "não saber", onde todas as possibilidades estão abertas, que o palhaço

vive e acontece. As máscaras seriam o instrumento concreto que permite a ele estar frente ao público sem a preocupação de fazer algo: as máscaras atuarão por ele. Assim, o palhaço estará totalmente entregue à relação com o público, aberto para jogar, a partir das qualidades de suas máscaras, com os estímulos e acasos que sempre acontecem.

Um dos pontos mais importantes da metodologia do "Clown através da Máscara" é a reflexão sobre a função que o palhaço exerce na sociedade, preocupação essa que surgiu a partir da observação do que ocorre nas sociedades indígenas norte-americanas. Naquelas culturas o palhaço existe para servir como um espelho, para mostrar à sociedade o seu ridículo, para revelar que nada é fixo e imutável.

Não que essa preocupação não exista em outras linhas de trabalho de palhaço, mas para os índios ela é fundamental, porque exercer esse poder de crítica é a função primordial do palhaço sagrado ou xamã do riso. Não se trata de ser engraçado, nem teatral. O palhaço tem a importância de um feiticeiro, pois ele é aquele que cura as "doenças sociais" da tribo. Ele ridiculariza o chefe, por exemplo, quando ele for autoritário ou abusar de seu poder.

Através da revelação do ridículo, ele tem um poder de crítica muito grande. E, apesar disso, na sociedade indígena ninguém pode ofender o palhaço, que é considerado sagrado e tem sua sabedoria respeitada. Ele pode fazer o que quiser porque ninguém vai reprimi-lo.

Segundo minha visão de trabalho desenvolvida no Lume, também é fundamental a revelação do humano, para que se possa ver a pessoa "que está por detrás do palhaço".

A visão de Sue Morrison se aproxima muito do "*fool*", do bobo da corte ou do bufão, que na Idade Média exerciam essa função de crítica: eles podiam dizer para o rei todas as verdades. Seriam aceitos e o rei iria ouvi-los, pois eram tidos como sábios.

Mas se pensarmos o palhaço como uma revelação do humano, ele também é como um espelho para a plateia. E eventualmente ele também pode ter um papel de "cura", já que palhaço e público têm a possibilidade de entrar em contato com facetas que dificilmente acessariam fora dessa relação. "Cura", no sentido de se conectar com o que está por debaixo de nossas máscaras sociais,

fazendo com que estruturas por demasiado cristalizadas possam “respirar” através do rir-se de si mesmo.

O interessante no contato com Sue Morrison foi que enquanto o LUME nesses anos todos se dedica a revelar o aspecto ingênuo, puro, ridículo e estúpido, Sue vai por um outro caminho. Seu enfoque está em outros pontos que, de certa forma, são tabus: a violência, a agressividade, o sexo, etc.

As máscaras estão associadas às direções. E para os indígenas existe uma mitologia muito particular das direções: são as direções dos pontos cardeais (o Norte, o Sul, o Leste, o Oeste, o Abaixo Abaixo e o Acima Acima). Cada máscara tem uma direção e um animal correspondente, ou seja, um simbolismo bem particular. Por exemplo, o coioote, que é ligado ao Sul, representa a compaixão e o palhaço.

Mas existe também outro sentido para os indígenas, e foi a isso que Richard Pochinko deu mais valor: são as direções da pessoa. As direções da personalidade, as facetas de cada um de nós.

O palhaço é aquele que fica face a face com todas as direções da humanidade, ou seja, entra em contato com todas as nuances do ser, revelando-as e permitindo que possamos rir de nós mesmos. Na verdade, através do trabalho com as máscaras, cada um pode construir sua própria mitologia pessoal.

Então, digamos, essa é a filosofia da metodologia do "Clown através da Máscara": a máscara ajuda a cada um entrar em contato com suas próprias direções internas.

Cada máscara tem dois lados, a experiência e a inocência, e para Sue Morrison não pode haver inocência sem experiência. A inocência sem experiência é superficial e o palhaço não é uma criança, não é apenas inocente. O palhaço tem a vivência. E essa premissa traz muita densidade ao riso.

A partir das doze qualidades trabalhadas ao longo do intercâmbio, o palhaço tem uma infinidade de combinações possíveis, além do acréscimo da relação com o público, da improvisação e dos "acidentes" de percurso. Outro conceito interessante é a "benevolência cínica" ("cynical benevolence"), que é a postura de não se levar tão a sério, inclusive o próprio trabalho. Ao mesmo tempo em que acredita no que faz, o palhaço também pode brincar com isso. Como na

tribo, quando o palhaço faz a paródia profana de um ritual sagrado. Cynicamente, permitir-se o uso da galhofa e da ironia.

A intuição corpórea foi outro ponto essencial vivenciado no atuar com as máscaras, mesmo sem o uso do objeto máscara. Com a disponibilidade de deixar a máscara decidir, o aprendiz passa a atuar de maneira menos consciente, racional. Através da máscara, o inconsciente pode fluir mais plenamente.

Esse conceito é também encontrado no Butoh onde a dança é feita pelo que os japoneses chamam de "fantasma". O "fantasma" é quem dança, não você. O corpo do bailarino é "dançado", assim como a máscara dá forma e vida ao corpo do ator: é a máscara quem vai andar, vai escolher o figurino, vai agir e reagir, vai produzir o próprio som.

Quando o palhaço está vivenciando um exercício ou mesmo uma apresentação, ele deve se abandonar, libertando-se do racional, para que camadas mais profundas do seu ser possam vir à tona. E a atuação com máscaras é um excelente caminho didático para se conseguir isso.

É o aprendizado de "nunca saber", de estar sempre preparado para que, do nada, do vazio, possa construir sua atuação. Ao confeccionar uma máscara, ou quando o palhaço trabalha a partir de uma qualidade de energia dada pela máscara, sempre se obedece ao princípio do "não saber". Assim, cada qualidade trazida pelas máscaras torna-se infinita. Sempre vai haver a possibilidade da surpresa.

E toda vez que o palhaço faz uma apresentação, um ensaio, sempre deve imaginar que é a sua primeira vez. É uma espécie de condicionamento mental. Mesmo que seja um espetáculo pronto há muitos anos, no momento da apresentação tem que ser como a primeira vez. Isso dá a abertura para se experimentar novos detalhes, ainda que dentro da mesma estrutura, preenchendo de vida o espetáculo. Sem essa preocupação corre-se o risco do espetáculo ficar mecânico.

Assim como para Sue Morrison, penso que o palhaço não é apenas um estilo ou uma técnica, mas um território de onde você atua, espaço onde tudo é possível, onde nada é fixo.

Porque ninguém está "parado", até mesmo o que chamamos de identidade é algo móvel, fluido. E o palhaço, para estar presente e vivo, precisa se permitir descobrir sempre, crescer sempre, mudar e se contradizer em tudo. Se ele

se fixa, ele morre. Burnier dizia que é no picadeiro, na cena, no encontro com o público, que o palhaço existe. É nesse espaço e nessa situação, onde tudo pode acontecer, que a metamorfose do palhaço e do público surge. Como dizemos Simioni e eu, antes de entrar em cena para o espetáculo Cravo, Lírio e Rosa: “Os dados estão lançados!” E que venha o touro, ou melhor, o público!

O intercâmbio com Sue Morrison veio reafirmar muitos elementos já presentes em minha maneira de trabalhar o palhaço. Sue Morrison trouxe novas qualidades de energia e revisitou outras já conhecidas. Mas certamente outros veios criativos e novas possibilidades estéticas se abriram. Talvez possa dizer que o trabalho com Sue Morrison mostrou o quão contemporâneo é o palhaço, fincado firmemente em nossa época.

22 HOTXUÁS (2005)

22.1 O riso dos Hotxuás

Em abril de 2005, fui convidado a participar de um documentário em uma tribo dos índios Kraós, no estado de Tocantins. O documentário “Hotxuás”, dirigido pela atriz Letícia Sabatella e Gringo Kardia, iria focar a figura do hotxuá, espécie de palhaço presente na cultura dos Kraós. Minha participação seria realizar um encontro entre os hotxuás e um palhaço oriundo de outra tradição, que eles até então não conheciam.

A princípio tomei um susto com o convite, tanto por desconhecer a existência dessa figura em tribos brasileiras como também pelo momento caótico em que estava por causa da estreia de um novo espetáculo. Mas, como curioso que sou, e também pela prática de estar sempre em constante busca, resolvi participar dessa experiência. E como foi acertada essa decisão!

Faço aqui um breve relato dessa experiência, sem a pretensão de ter o menor rigor antropológico, mas na verdade, uma pequena reflexão sobre o palhaço, suas possibilidades e seu papel no mundo de hoje.

Cheguei na aldeia Kraó, no interior de Tocantins, numa segunda-feira à noite, após quase quinze horas de viagem em avião, carro e canoa.

Assim que cheguei a outra margem do rio, a primeira impressão foi impactante. Era como se houvesse desembarcado em outro mundo: de longe

chegava um canto maravilhoso, numa polifonia estranha e ao mesmo tempo tocante, e ao meu redor uma escuridão profunda de onde saltavam milhões de estrelas. Foi um choque. Sobre mim, um palhaço, cai uma tonelada de céu, como a me mostrar a pequenez e a profundidade de nossa existência. Foi bom me sentir pequeno e imerso no desconhecido e, sorrindo, subi do rio até o centro da aldeia.

A festa já havia começado, e no centro da aldeia, em grupos separados, mulheres e homens cantavam e dançavam, num incrível diálogo musical. Que festa era aquela?

Naquela semana estava acontecendo a Festa da Batata, encontro anual que reúne diversas aldeias Kraós e um grande número de hotxuás.

Hotxuá, na tradição Kraó, é uma espécie de palhaço, um xamã do riso, que tem como função levar o riso às pessoas. Não é um personagem, mas uma função social que alguns escolhidos têm o privilégio de possuir.

Essa função é passada pelo nome (que é o maior bem que um Kraó pode possuir), ou seja, quando um recém-nascido recebe o nome, e esse nome é dado por um hotxuá (o pai, um tio ou um amigo da família), a criança será hotxuá quando crescer. É o “filhote de hotxuá” que será preparado desde pequeno para ser um hotxuá, mesmo que na adolescência ela possa optar definitivamente se vai querer ou não seguir nesse papel. Também é possível escolher ser hotxuá, então é renomeado para que possa atuar com tal.

Mitologicamente para os Kraós, os hotxuás nascem das plantas cultivadas: da batata de rama, da mandioca, do milho, da abóbora, etc. E, como falarei mais adiante, parte de sua corporeidade vem da imitação dessas plantas.

Do que presenciei durante a semana, pude constatar que os hotxuás têm importante participação no cotidiano da comunidade, sempre com o viés da comicidade, arrancando o riso das situações do dia a dia e brincando com as possibilidades de ver a vida sob outros ângulos.

Eles podem interferir nos afazeres das outras pessoas, podem provocar ou fazer as coisas "ao contrário", com um prazer infantil e um olhar inteligente que consegue perceber toda e qualquer oportunidade para fazer as pessoas rirem. O hotxuá pode começar a andar como um animal, cheio de contorções e caretas, no meio de um grupo de mulheres que cozinha e, de repente, pegar um bocado de comida de dentro da panela e começar a comer. Não pela

boca, mas pelas orelhas, olhos e nariz. Todos caem na gargalhada e ninguém se aborrece porque ele pegou a comida. O hotxuá tem permissão para fazer o que quiser e todos têm por ele um grande respeito e afeto.

Nos rituais os hotxuás também encontram um campo fértil para suas brincadeiras, e pela paródia e exagero, fazem comentários cômicos sobre o que está acontecendo. Logo que cheguei à aldeia, presenciei um momento como esse. Enquanto cantavam, respondendo aos cantos dos homens (que em grupo dançavam se locomovendo pelo pátio da aldeia) as mulheres ficavam enfileiradas lado a lado e dançavam muito sutilmente: apenas um flexionar de joelhos e um balançar dos braços. O grupo todo, com as melodias muitas vezes contrastantes e a dança, provocava uma experiência de rara beleza, quase um transe. Eis que então, surgindo do nada, da escuridão, uma figura estranha aparece: com uma peruca prateada e um tecido enrolado no quadril como uma minissaia, um andar sinuoso com os joelhos bem colados um no outro, meio cobra meio mulher.

É um hotxuá (Ismael Aprac) que se aproxima e se coloca na fila entre as mulheres. Sua dança também é sutil, com um leve exagero, numa imitação do que as mulheres faziam, mas com um tom jocoso e matreiro. As mulheres todas tentavam manter o canto, mas era perceptível que estavam morrendo de rir, assim como os homens e todo o restante da tribo que assistia o ritual. Uma interferência sutil, mas que dava outro colorido ao ritual e fazia com que todos se unissem num riso coletivo.

Interessantíssimo foi perceber a riqueza da corporeidade dos hotxuás que, segundo depoimento de alguns, se origina da imitação de plantas e animais, e que compõe um repertório físico de figuras, andares, dinâmicas corporais com grande diversidade de ritmos e qualidades de energia, e ampla gama de expressões faciais. Com esse repertório físico eles interagem uns com os outros e com os membros da tribo (os não-hotxuás), dentro de estruturas já codificadas (um tipo de roteiro que é improvisado e realizado no momento) ou em interferências espontâneas no espaço, onde aproveitam muito a relação com quem está presente.

Assim como o palhaço, tal qual o conhecemos em nossa cultura, o hotxuá também tem no seu corpo o canal máximo de expressão de suas emoções, de sua lógica e de sua graça. Palhaço e hotxuá dançam enquanto atuam, com o corpo, com a voz e com a capacidade de ver o mundo às avessas.

Outro detalhe interessante é o uso de elementos da natureza, folhas e galhos, na confecção de figurinos e acessórios. A maquiagem, sempre muito pessoal, é feita com tinturas extraídas do urucum (vermelho), jenipapo (preto) e de pó de giz (branco). Interessante notar que, na tradição do palhaço, as mesmas três cores também são a base para a maquiagem.

Discorrendo um pouco mais sobre o tipo de humor, poderia dizer que, assim como para os palhaços, grande parte dos motes gira em torno dos temas humanos mais básicos: a fome, a dor, a doença, a morte, o sexo, o desejo de passar o outro para trás, etc. Um humor instintivo e de muito contato físico na construção da atuação, que é amarrada por meio de uma dramaturgia simples, onde o mais interessante é o estado da brincadeira dos hotxuás, e nem tanto uma forma acabada nos mínimos detalhes. Ainda assim, em algumas das pantomimas que pude ver, eles conseguem construir imagens extremamente criativas e com um humor que possui um quê de absurdo.

Apesar do tom muitas vezes ingênuo do riso dos hotxuás, eles também podem ser muito provocativos como quando durante uma intervenção simularam uma grande orgia, onde todos faziam de conta que transavam entre si. E todos que assistiam riam muito.

Também assisti a uma cena na qual Ismael Aprac (o chefe dos hotxuás) fazia uma mulher grávida pronta para dar a luz. Depois de toda a confusão arrumada, a resolução da cena vem de uma maneira inusitada: os outros hotxuás pegam um menino que estava assistindo à cena e, se colocando atrás de Ismael (a mulher grávida), que nesse momento estava no auge das dores e contorções, enfiam o menino por entre suas pernas e saia, e o bebê nasce do outro lado. A mãe (Ismael) pega o menino no colo, como a um recém-nascido, e todos os hotxuás vêm fazer carinho e beijar o bebê.

Uma cena poética e de grande comicidade, muito semelhante ao nascimento de Macunaíma (1969), interpretado por Grande Otelo, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, uma das cenas antológicas do cinema nacional.

Esse momento, assim como outros, me fizeram perceber a universalidade de certos temas que, em forma e conteúdo, são comuns tanto na tradição dos hoxuás como na dos palhaços ocidentais. Poderia citar alguns outros exemplos:

- A cena do dentista em que uma pessoa sofre horrorosamente com dores no dente e uma outra vai ajudá-la, tentando arrancar o dente dolorido das mais absurdas maneiras. Esse antigo número é clássico no repertório dos palhaços circenses, assim como também aparece em um dos filmes de Charles Chaplin.
- A morte: todos já devem ter visto no circo a morte de um palhaço que cai duro no chão, mas mantém uma das pernas esticadas para cima. Também os hotxuás morrem assim, só que ao invés da perna é um braço que permanece para cima.
- O hotxuá dormindo: assim como os palhaços, o hotxuá vê o mundo sob uma outra perspectiva. Tadeu, um outro hotxuá, dorme e sonha pendurado em uma árvore de cabeça para baixo. Ele segue uma lógica inerente a qualquer bom palhaço, onde o mundo nem sempre se comporta segundo os parâmetros chatos da realidade.

Essas semelhanças em momento algum me fizeram pensar em simples coincidências, mas na existência de um campo coletivo, onde independentemente da cultura, o riso impera segundo regras universais da comicidade. E justamente aqui está uma das grandes forças do riso, sua capacidade transformadora de tocar toda e qualquer pessoa, não importando sua origem, criando uma situação concreta, onde somos todos iguais, humanos, e membros de uma mesma espécie.

Nos dias em que estive na aldeia, a atuação dos hotxuás aconteceu de três maneiras:

- Em grupo, na execução de pantomimas que possuíam um roteiro, uma pequena estória, mas com grande espaço para a improvisação.
- Também em grupo, mas seguindo uma estrutura tipo "siga o mestre". Um hotxuá iniciava uma ideia, por exemplo, começava a se coçar, e aos poucos todos entravam na mesma dinâmica e num crescendo chegavam a um extrapolar da ideia inicial.
- Ou sozinho, geralmente quando interferia no cotidiano ou nos rituais.

Outro ponto interessante foi perceber como algumas crianças, pequenos hotxuás, eram iniciadas nessa arte, através da brincadeira e da imitação. Mais de uma vez pude ver Ismael caminhando pela aldeia imitando a corporeidade da rama da batata ao vento, braços abertos como se estivesse voando. Muitas crianças iam atrás imitando essa dança. Eles brincavam de ser a rama da batata e, pouco a pouco, aprendiam a brincar como hotxuá.

22.2 O palhaço encontra a tribo e os Hotxuás

Como palhaço, meu encontro com o Kraós teve três momentos bem distintos e interessantes.

O primeiro deles aconteceu na noite seguinte à minha chegada. Estava eu assistindo às filmagens de uma intervenção dos hotxuás, quando um dos diretores do documentário chegou para mim e disse: - "Ricardo, por favor, faça alguma coisa para as crianças. Queria filmar a reação delas."

Surpreso e sem saber o que fazer, instintivamente "plantei uma bananeira" e me deixei cair de costas muito perto de um grupo de crianças.

Foi uma gargalhada e uma debandada geral, ao mesmo tempo em que ouvi uma voz de adulto dizendo: "Olha o hotxuá! "

Estava sem minha figura de palhaço, sem figurino, maquiagem e nariz vermelho, e me apeguei ao que é o palhaço em essência: sua disponibilidade para o jogo e para o outro, seu prazer e capacidade de brincar com e para as pessoas.

Usei ações e dinâmicas de corpo e voz, estranhas corporeidades, e fui estabelecendo relações, das quais pequenas situações, com as crianças e também com os adultos, surgiam.

Era muito interessante, pois sentia que provocava neles o impulso da brincadeira. Não era uma apresentação, estávamos construindo juntos e o riso vinha desse "jogar" coletivo. Quanto mais estranho era meu corpo e minha "dança", com quebras de ritmos e variações bruscas de direção no espaço (sempre com a preocupação de estar em relação), mais eles riam e se envolviam. Não havia ideias, só o prazer de brincar que contaminava o corpo e a voz, e ganhava o espaço.

Fiquei pelo menos uma hora atuando dessa maneira e quando parei, senti que a animação e a brincadeira ainda ecoaram por um bom tempo, principalmente entre as crianças.

Daquele momento em diante, quando cruzava com alguém, criança ou adulto, era chamado de hotxuá. O palhaço havia sido aceito como igual.

No dia seguinte pela manhã, fui ao rio tomar um banho porque o calor era insuportável. Quando lá cheguei, vi que só havia Kraós dentro do rio, nem um único membro da equipe de filmagem. Fiquei um pouco tímido e pensei em entrar na água de calção.

Quando eu entrei no rio um velhinho me falou: “Tira o calção! Tome banho como a gente!” Bom, a timidez passou e senti novamente a mesma aceitação da noite anterior.

Já na água vi que as crianças se aproximavam de mim, apenas com os pequenos olhinhos negros de fora. Olhos que sorriam e eram como um convite. Vi um menino que segurava uma pequena garrafa plástica cheia de água. Com gestos pedi que ele me desse a garrafa e ele a jogou para mim. Eu, no mesmo instante, joguei a garrafa de volta para ele. Ele devolveu para mim e eu joguei para outro menino. Em poucos instantes, lá estávamos todos jogando a garrafa um para o outro, rindo e brincando, crianças e adultos se divertindo dentro da água.

Que povo maravilhoso, que mantém sua capacidade de rir e seu prazer de brincar, mesmo entre os adultos. Infelizmente o oposto do que vemos em nossa sociedade e cultura. Ficou claro para mim, como a presença dos hotxuás estimula e mantém vivo o espírito do riso e da brincadeira, não importando a hora ou o lugar. Por isso, os Kraós são conhecidos como “o povo que ri.” Fiquei imaginando o que me aconteceria se jogasse uma garrafa plástica para alguém dentro do metrô em São Paulo...

Mas o momento mais especial dessa minha experiência foi o encontro com os hotxuás e a oportunidade de poder brincar com eles. O primeiro foi um encontro combinado para que as filmagens pudessem ser feitas: como palhaço Teotônio eu viria de um lado da aldeia e encontraria Ismael, que chegaria de outra direção, no centro da aldeia.

Minha preparação, colocar figurino e maquiagem, já foi um acontecimento. Crianças e adultos apertaram-se na janela da pequena sala da escola para acompanhar.

No momento que saí da escola e fechei a porta atrás de mim, vendo a aldeia e os índios maravilhados me olhando, um arrepio desceu pela minha coluna. Senti que era um ser de outro planeta que acabava de descer na Terra.

Eles nunca haviam visto um palhaço como nós o conhecemos e a fascinação pela figura foi imediata. Talvez, os antigos palhaços provocavam uma reação semelhante quando o circo chegava às mais remotas cidades. Eu não havia levado nada preparado, nenhum número já construído, apenas uma mala cheia de objetos que escolhi aleatoriamente e minha capacidade de jogar com o espaço da aldeia e com as pessoas.

Enquanto caminhava, uma multidão me seguia e eu ia interagindo com tudo o que via: por uma escada subi em um mastro e de lá acenei para as pessoas que esperavam no centro da aldeia; na animação meu chapéu caiu e ao descer me enrosquei na escada e fiz que quase caí de lá de cima; corri atrás das crianças; brinquei com as mulheres; corri do cachorro e me enrosquei na mala...

Nesse ponto Ismael chegou e nos encontramos, dois seres de mundos diferentes, mas a sensação era de que, estranhamente, algo de comum nos ligava. Não vou descrever aqui todos os momentos de nossa brincadeira conjunta, pois foram quase duas horas de puro diálogo e improvisação.

Basicamente, sempre havia um momento de estudo, de indefinição, até que algo surgisse, uma ideia, uma situação, e, estabelecido o jogo, nós nos divertíamos. Era como se falássemos idiomas diferentes, mas no fundo nos entendêssemos.

As situações eram construídas pouco a pouco, um propunha e o outro reagia, numa “conversa” de muita cumplicidade. Todos os elementos do palhaço estavam presentes: a triangulação da dupla, o foco da cena, os corpos que expressavam sentimentos, o extrapolar das situações, a relação com o público, a quebra de ritmo, a surpresa. E, acima de tudo, a exposição e a vulnerabilidade desses dois hotxuás – palhaços, que de modo pleno, compartilhavam entre si e com o público seu prazer de brincar.

Em alguns momentos tanto eu como Ismael, não compreendíamos o que o outro propunha. Entretanto, mesmo nessas situações, o diálogo se estabelecia ainda que conflitante, e o resultado como provocador de riso era muito grande.

Foi bom poder muitas vezes me abandonar na lógica e no humor do hotxuá Ismael, ser conduzido por ele, assim como perceber o quão disponível ele estava nos momentos em que a condução era minha.

Além desse encontro "arranjado" com Ismael tive o privilégio de, em momentos em que atuava sozinho pela aldeia, cruzar com Kuppê e Antônio, também hotxuás, e esses generosamente improvisaram comigo.

Essa semana entre os Kraós foi muito intensa e me marcou profundamente como pessoa e como palhaço.

Depois desse primeiro encontro para a filmagem do documentário, ainda tive a oportunidade de encontrar com Ismael Aprac e outros hotxuás em diversas situações. Uma delas aconteceu em uma ação do Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro, no Rio de Janeiro, em 2007. Eu, palhaço Teotônio e uns oito hotxuás fizemos uma saída livre no Morro da Urca. Num domingo pela manhã invadimos um "playground" lotado de crianças e suas famílias. O bando de palhaços fez uma algazarra total com os brinquedos e as pessoas que estavam por ali. Não tinha roteiro, nem nenhuma situação combinada. Os palhaços apenas estavam lá para brincar. Olhares em busca de cumplicidade, disponibilidade de entender qual era o fio que permeava a brincadeira, corpos presentes e plenos que pelo "jogo", transformaram aquela manhã de domingo.

Anos depois das filmagens, Ismael e eu fomos convidados para fazer uma intervenção no lançamento do documentário "Hotxuás", em 2012, no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. Nós chegamos pela rua, explorando todas as possibilidades de jogo que encontrávamos na simples descoberta dos elementos do espaço e de sua dinâmica de funcionamento. Brincamos de atravessar as ruas, subimos nos postes, corremos dos carros e abraçamos quem passava por ali. Apoiados em nossa conexão, íamos nos deixando levar livremente por esses elementos, mas o que dava suporte ao jogo, era a disponibilidade de um e outro em brincar em dupla, percebendo o fio condutor a cada momento e em conjunto buscando um desenvolvimento das situações que apareciam. Sem pressa ou ansiedade de fazer demais ou atuar em excesso. Depois entramos pela plateia do teatro e fomos criando um caos até subir no palco, onde a improvisação acabou.

E, finalmente, em 2016, começamos a fazer parte do projeto "Povo Parrir", cuja ideia principal é levar palhaços para atuações em tribos, reforçando a luta pelo

respeito às terras indígenas. Esse projeto possibilita que palhaços e hotxuás possam estar juntos em apresentações livres ou cabarés preparados. Essas apresentações aconteceram tanto nas tribos Kraós e arredores e em teatros de cidades como São Paulo e Campinas. Fizemos dois cabarés em que os hotxuás foram colocados pela primeira vez nesse contexto de uma apresentação para público em um espaço teatral. Estavam Ismael Aprac e seu neto Mário (seu aprendiz e o próximo elo da corrente que vai ter a responsabilidade de carregar essa tradição) e inúmeros palhaços.

Eu era um dos palhaços e minha função nos cabarés, era estar conectado aos hotxuás, propondo livremente brincadeiras ou dando suporte à iniciativa deles. Nós não tínhamos um número, estávamos livres para entrar a qualquer momento na cena, seguindo nosso impulso para fazer o que quiséssemos. Era como os antigos “tony de soirée” dos circos, que improvisavam enquanto o próximo número era preparado. Como em vezes anteriores, eu e os hotxuás brincávamos livremente, apoiados na cumplicidade dos parceiros que jogavam. Só que agora havia outras variáveis: um espaço cênico definido, luzes, uma pequena banda ao vivo, elementos de cena e um público que foi para assistir e estava lá, sentado nos olhando. Era um espetáculo!

Esse contexto deixou muito claro o quão importante é o prazer de brincar e estar intensamente no momento presente. Eu e os hotxuás estávamos muito conectados, abertos para o jogo e com disponibilidade para perceber o que acontecia na cena e na plateia. Com esse estado nada nos escapava e tudo era alimento para o jogo. Atuar sem pressa e sem querer fazer demais permitia que não atropelássemos os princípios técnicos que regem essa situação de espetáculo: não perdíamos o foco da cena (ou do improviso); pela reação das pessoas sabíamos o momento exato de triangular com o público, compartilhando o que estava acontecendo; sabíamos quando um jogo se encerrava e então percebíamos o momento de sair de cena. Por outro lado, seguíamos o impulso quando víamos algo estimulante na cena, para fazer nossas entradas; as situações surgiam e palhaço e hotxuás seguiam o fluxo e as desenvolviam, até que algo novo aparecia.

Como, a partir da generosidade e disponibilidade para o jogo, seres de culturas tão distintas são capazes de se entender e provocar o riso em quem presencia esse encontro?

Quão essencial me parece a figura do palhaço, esse viajante no tempo e na história da humanidade, pelos mais diversos espaços, para um mundo que a cada dia perde a capacidade de brincar e se reinventar. E que privilégio e responsabilidade ser um palhaço, como tantos outros espalhados mundo fora e por sociedades tão distintas, fazendo a humanidade rir e confraternizar em suas diferenças e semelhanças.

É comum que palhaços usem uma mala como seu objeto de trabalho. Chega quase ser um estereótipo. Mas o palhaço é esse viajante que carrega consigo todas as suas experiências de vida, as memórias mais antigas, os encontros e desencontros, as chegadas e as partidas. Um palhaço é fruto da mistura do que ele aprendeu com o público com a riqueza de conhecimentos que ele absorveu vendo e trabalhando com palhaços mais velhos. Sou um privilegiado, pois pude ser conduzido por grandes mestres nesse meu caminhar. Trabalhei muito para estar no momento certo e no local correto, para que pudesse beber dessas fontes inesgotáveis. Aos mestres meu amor e meu mais profundo agradecimento e respeito.

CAPÍTULO III - A SINGULAR BUSCA DE UMA PEDAGOGIA PLURAL

Como mencionei anteriormente na reflexão sobre o trabalho de Philippe Gaulier, sua pedagogia é pela “via negativa”, seguindo certamente sua formação na École Jacques Lecoq. Nada está bom, tudo é “horrrível” e os alunos, ou conseguiram dar um salto e escapar dessa situação de imobilidade, ou desistiram.

Luiz Otávio Burnier também seguia a mesma via negativa (pois foi aluno de Lecoq e Gaulier), porém tinha um olhar mais generoso e acolhedor.

Gosto de pensar que “o certo e o errado” são muito relativos no território do palhaço. Não há fórmulas ou “receitas de eficiência”, tudo depende da situação, do tempo e da maneira como uma ação/ideia/ou situação é colocada. Algo aparentemente “ruim”, feito em outro contexto ou com outra energia, pode ser interessante. Assim tudo pode servir para o palhaço, até mesmo a catástrofe total, quando nada funcionou. Sempre digo para os alunos:

Nada é errado, sempre se pode aproveitar algo e aprender. O palhaço errou na entrada, foi uma catástrofe tudo o que ele tentou fazer. Mas ele se salvou na saída e descobriu algo interessante. E todas as combinações possíveis: entrada boa, o meio bom, saída

ruim; entrada horrível, meio mais ou menos, saída boa, etc. Ou ainda: entrada ruim, o meio péssimo e saída vergonhosa.

Aí o palhaço pensa, “bom, acho que isso não dá para fazer ou pelo menos não dessa maneira. Vou tentar alguma coisa completamente diferente”. E, então, tem uma pista do que pode tentar da próxima vez.

Não gosto de pensar que tenho uma metodologia, pois isso me remete a um método, que tem uma conotação rígida e cristalizada. O palhaço vive em um mundo fluido e pautado pela metamorfose constante, onde o que importa é aceitar o diferente; a identidade de cada um é valorizada, com sua força e suas fragilidades. O palhaço é um paradoxo em ação. Enquanto vejo um jovem palhaço trabalhando, tento entender o que ele faz para ajudá-lo a buscar seu próprio caminho. Ele precisa “aprender a aprender” com ele mesmo, com o público e com o mundo que o cerca. Quando digo que tento “entender” o trabalho do aprendiz, não é apenas de um ponto de vista racional, mas me colocando na mesma situação com o meu próprio estado e lógica de palhaço. É o meu corpo e olhar de palhaço que conduz o aprendizado. Como se os dois lados estivessem correndo os mesmos riscos, em um diálogo dinâmico como aquele do palhaço com o público. Portanto, existem procedimentos pedagógicos distintos para cada aluno. Uma pedagogia plural que contempla a singularidade de cada palhaço.

A relação de aprendizagem tem que levar o “outro” em consideração. Sei que cada palhaço tem que trabalhar a partir de um estado de vulnerabilidade e ao mesmo tempo de disponibilidade total para o momento presente. Ele precisa de um corpo treinado para se jogar no risco seguindo seus impulsos e sua lógica. Um corpo que, na situação de erro e de desconforto, seja capaz de brincar e jogar com o outro (parceiro e público) com prazer. Os procedimentos pedagógicos precisam servir para que o aprendiz adquira esses princípios por sua própria conta. Como orientador, eu não posso me apegar em uma seqüência de exercícios programada *a priori*, tenho que encontrar os meandros do aprendizado a cada momento e em íntima relação com cada aprendiz.

Alterações de rota no que era o plano inicial, ocorrem a cada momento, sempre em função das necessidades do grupo de alunos. Exercícios novos são criados ou adaptações são feitas conforme novas soluções são necessárias. Assim como o trabalho do palhaço na cena não pode ser mecânico, também o aprendizado é um processo vivo e instigante. É um trabalho de

formação, não de informação. Algumas vezes você propõe algo e nada acontece. Quando isso ocorre, o problema não é apenas do aluno, o orientador também precisa descobrir onde estão os “furos” que prejudicam o aprendizado.

Trecho de caderno de trabalho que descreve um momento de curso:

Certa vez, propus “do nada”, um exercício em que coloquei um aluno contra a parede e comecei a atirar uma bola de borracha em pontos próximos a ele. Um leque de possibilidades se abriu. Comecei a focar o trabalho no impulso de defesa que os alunos tinham quando a bola vinha em direção a eles. Era um impulso físico concreto. Pedi que não se movessem quando a bola fosse lançada, mesmo tendo o impulso de defesa. Segurar fazia com que o impulso ficasse cada vez mais forte, sem, no entanto, se concretizar externamente. Depois pedi que, entre uma bolada e outra, eles relaxassem, respirassem e se esvaziassem da tensão que a bola provocava. Saber esvaziar, relaxar, respirar entre uma ação e outra, entre um problema e outro, ou entre diferentes situações é um elemento técnico importante do palhaço. Posteriormente propus que eles usassem o impulso físico de defesa provocado pela bola para expressar outros sentimentos, outros estados de espírito. O palhaço deve saber dar corpo às diversas emoções. Tudo o que ele sente tem que se transformar em corpo. Então ele deve conhecer a respiração e o impulso físico de cada sentimento. Usando o impulso de defesa, que era real, não fabricado, eles expressavam alegria, raiva, tristeza, etc. Eles estavam experimentando o que é ter o impulso físico conduzindo uma ação ou expressando algo. Depois combinei o uso do impulso de defesa para expressar outros sentimentos, com a respiração e o esvaziamento entre uma bolada e outra.

As bolas eram atiradas de surpresa e eles trabalhavam a mudança de estados automaticamente, sem pensar; passavam da alegria ou da raiva, para o alívio (esvaziamento) etc. Essa ausência de psicologismo é outro elemento técnico importante do palhaço. Foi nesse exercício da bola que um detalhe do trabalho de um dos alunos foi detectado, mostrando como não existem fórmulas para o ensino e a aprendizagem do trabalho do palhaço. Já tinha percebido que esse aluno possuía alguns pontos de tensão no corpo que criavam uma espécie de “armadura”, que dava um tom falso ao seu trabalho. Como se ele não estivesse inteiro, ou como se uma parte de sua energia fosse sugada por essas tensões desnecessárias. Perceba como é importante saber trabalhar com o relaxamento e a respiração, usando apenas as tensões necessárias, e isso é um ganho técnico que o palhaço tem que conseguir. Então, trabalhando com esse palhaço aprendiz, vi no decorrer do exercício da bola, que quando ele desestruturava as pernas, dobrando os joelhos, a “armadura” caía. Quando a bola vinha em sua direção, o impulso de defesa escapava pelas pernas e após essa reação, sua figura ficava mais relaxada e aberta, e de certo modo mais ridícula e engraçada.

Também é comum a adaptação e recriação de exercícios aprendidos com meus mestres, no caso, com Philippe Gaulier.

Trecho de caderno de trabalho que descreve um momento de curso

Gaulier tem um exercício que consiste em fazer os palhaços dizerem palavrões. Ele trabalha o prazer que o palhaço sente em dizer um palavrão. Com Gaulier, fica claro desde o início que o exercício é dizer palavrões, sem proibições. Entretanto, ao propor o mesmo exercício, eu não deixava claro se era ou não para dizer palavrões. Como a relação estabelecida entre o orientador e o palhaço é baseada em confiança e entrega, quando você pede algo os aprendizes realmente tentam fazer. Eu os deixava confusos quanto ao que eu queria, o que eu esperava deles. Eu dizia: “Pouco a pouco, comecem a falar palavrões. Mas eu não quero ver ninguém nessa sala se comportando mal e desrespeitando o ambiente”. Essa pequena confusão criou entre eles a situação de não saber o que fazer, de não saber qual era a regra. Então eles diziam o palavrão, e logo em seguida se arrependiam. Essa versão do exercício de Gaulier trabalhava o prazer do palavrão e também a sensação de estar fazendo algo errado e proibido.

Os procedimentos pedagógicos têm um caráter muito pessoal, uma solução não vale para outro. E essa dinâmica possibilita um grande crescimento no meu próprio fazer enquanto palhaço. É um treinamento constante o estar aberto e presente no aqui e agora, vivendo concretamente o encontro da relação com o aprendiz. Eu também sou palhaço enquanto ensino.

Pensamentos flutuantes sobre o treinamento do palhaço

Em meu processo de trabalho, como palhaço e como orientador, a exaustão a partir do treinamento energético trabalha a diminuição do lapso de tempo entre impulso-ação e a capacidade de seguir um impulso, agindo diretamente, sem “quebra”, o que gera uma presença muito grande. Esse tipo de treinamento gera um estado que pode ser acessado posteriormente sem a necessidade de passar pelo processo todo da exaustão. Também é possível trabalhar essa dança louca apenas no interior do corpo: nos músculos, nervos e ossos que estão nos subterrâneos da carne. É o que chamamos no Lume Teatro de “painel de pressão”, ou a dança dos impulsos internos.

Essas são maneiras de trabalhar o corpo enquanto fluxo constante, passeando as tensões por suas distintas partes, fazendo emergir elementos da história pessoal e, por que não dizer, ancestral. Somos feitos de matéria sutil. É um processo longo, de disciplina e persistência. Aos poucos, a “concretude” do corpo aparece, uma ação que vira outra e se desdobra, ou simplesmente uma sensação que ganha corpo ou voz. Desse treinamento vai surgir um repertório codificado e repleto de sutilezas, com ações e qualidades diversas. O palhaço adquire um corpo

que dança não apenas o aspecto físico. Algo agora também emana desse corpo dilatado, algo subjetivo, como outra natureza invisível do corpo.

O trabalho energético se completa com um treinamento técnico que visa articular as ações físicas e dar forma ao seu desenho preciso no tempo e no espaço, em conjunto com a presença e o estado de jogo. Jogo que é a capacidade de dialogar com o público através da dança livre do corpo do palhaço. O treinamento físico intenso e constante cria uma grande disponibilidade corporal, fundamental ao aprendiz para construir esse corpo presente e pronto para reagir impulsivamente.

Mesmo quando princípios técnicos precisos são exercitados, o foco não está apenas nos elementos formais. Os aprendizes são sempre provocados com estímulos ou imagens, para não se acomodarem no fazer mecânico. Esse é o território do palhaço, uma eterna corda bamba. É um componente fundamental do ofício, ser capaz de lidar com o risco. Quando o palhaço vai entrar em cena ele nunca sabe o que vai acontecer.

O palhaço é como o toureiro, qualquer distração pode significar a “morte”. Por mais que ele ensaiou, por mais que saiba o que vai fazer, existe sempre um mergulho no escuro, segundos antes de entrar em cena. Através do trabalho com os elementos técnicos, como o exercício da “Pantera”, por exemplo, pode-se praticar esse estado de atenção e disponibilidade. A “Pantera” utiliza uma base baixa, com as pernas afastadas e os joelhos bem flexionados, e trabalha ações e reações impulsivas, como de um animal. São ações de ataque, defesa, corridas, mudanças bruscas de direção, stops etc. Eu começo colocando as pessoas para andar e depois peço para fechar os olhos e falo “Reajam!” Coloco todo tipo de estímulo, desde bater palma, ou uma vara que passa próxima da cabeça (e o aprendiz sente o vento e o barulho), até estímulos sutis, como jogar gotinhas de água no rosto. Conduzo utilizando uma imagem bem precisa: “Vocês estão num quarto escuro, junto com seu inimigo mortal, quanto mais se mostrarem mais podem levar uma facada nas costas.” Quase instantaneamente os aprendizes encontram uma leveza no caminhar e um estado de prontidão, sendo capazes de reagir como um gato. Um elemento técnico como a “Pantera”, passa a ter um outro universo que não é apenas o técnico. As duas dimensões do trabalho são pesquisadas ao mesmo tempo, o lado técnico e formal em conjunto com o aspecto sensorial, energético e subjetivo.

Quero lembrar que, como já comentado detalhadamente, os “picadeiros” são jogos e situações que colocam os aprendizes em situações de desconforto revelando fragilidades e detalhes de corporeidades que serão usados na elaboração do comportamento físico do palhaço, bem como de sua lógica de utilização do corpo. Durante o período de trabalho (um curso, por exemplo), independentemente do exercício, os aprendizes estão sempre na situação de “picadeiro”.

Tenho uma linha de trabalho e tópicos que considero essenciais para a formação de um palhaço. Foi seguindo esse fio que me tornei um palhaço. Portanto, meus procedimentos pedagógicos são simplesmente a passagem de uma experiência vivida para alguém que inicia sua travessia nesse território. Não farei aqui uma descrição exaustiva de exercícios e práticas, mas vou me concentrar nos princípios que, na minha visão, o aprendiz precisa conhecer na prática.

23 Treinamento Corporal

O trabalho físico é usado para buscar o “corpo livre” e para a descoberta de corporeidades singulares de cada aprendiz que serão posteriormente parte do repertório do palhaço. O treino também trabalha o contato do ator com suas próprias sensações e o contato com o outro e o espaço.

23.1 Energéticos

O treinamento energético: trabalho de exaustão física que visa diminuir o lapso entre um impulso e sua concretização no espaço. Mergulhar radicalmente no interior do próprio corpo em busca de sua singularidade, trazendo à superfície seu universo peculiar.

Como sempre dizia Burnier em nossos treinamentos: “... a pessoa do ator! Com todas as suas experiências. Parta em busca do que é seu! Assim, você pode falar para todos os seres humanos, porque você está indo fundo no seu particular.”

Trecho de caderno de trabalho

Depois de sete dias trabalhando a exaustão, eu me olhava no espelho e não conseguia me reconhecer! Passei por tanta coisa nesse trabalho. Oito, doze horas por dia dançando num ritmo físico muito acelerado, frenético e caótico. Sem parar! Sem intervalo! Depois de muitas horas tudo era impulso e ação. Impulso físico, psíquico ou emocional. Tinha a impressão de visitar cômodos dentro de mim. Como se eu fosse uma casa. Com o energético eu abria portas, entrava e olhava dentro. Coisas que eu nunca tinha visto, imagens ou sensações físicas. Reconhecendo a própria cara.

23.2 Dança livre ou Dança estranha

Uma variação do energético é a “dança livre”. O aprendiz constrói a cada dia uma “dança estranha” que seja a expressão física do seu aqui e agora, onde o importante é estar presente no que se está fazendo e a conexão com as sensações internas que impulsionam a dança. Em um primeiro momento não importa a forma, mas seguir o impulso e “brincar com o corpo”. Explorar os distintos ritmos, tamanho da ação, variação de níveis e a tridimensão corporal. Existem variações que trabalham os mesmos princípios, mas de pontos de vista diferentes: dança dos saltos, dança dos impulsos, dança das articulações, dança de olhos fechados, dança livre com música...

23.3 Coleta de material

Tanto o treinamento energético como sua variante “dança livre” servem para descobrir corporeidades que podem vir a ser parte do repertório do palhaço. Com o tempo, o aprendiz vai se apropriando de ações e dinâmicas físicas e memoriza diferentes qualidades de movimento. Com esse material já se pode testar entradas no picadeiro ou construir alguma cena.

23.4 Treinamento energético e dança livre com códigos

Conforme o repertório se solidifica, é possível fazer o trabalho da exaustão e da dança livre utilizando o material codificado. Como combinar o fazer “sem pensar”, a dinâmica de impulso – ação, utilizando um material já conhecido *a priori*. Essa etapa permite uma grande apropriação do repertório, que vai crescendo em organicidade e em suas possibilidades de uso.

23.5 Treinamento técnico

É o trabalho com diversos elementos técnicos para encontrar uma melhor articulação da ação física no espaço e no tempo, buscando a precisão e a manutenção da sensação/qualidade de energia que preenche essa mesma ação. Temos como foco de trabalho encontrar a precisão da ação física e suas diferentes dinâmicas: variações de níveis (chão, médio e alto), distintas espacialidades (desenho da ação grande ou sutil) e variações no ritmo (normal, rápido, lento). Encontrar o “coração da ação”, a saber, o impulso original e a qualidade de tensão

inerente à determinada ação. Explorar as diversas qualidades de tensão navegando do completo relaxamento até a hipertensão.

A cada dia de trabalho podemos alterar a seqüência do treinamento técnico, mudando os elementos trabalhados e sua ordem. Cada um desses elementos aborda aspectos diferentes da ação física e de suas diversas possibilidades de concretização no espaço e no tempo.

Os principais elementos técnicos utilizados são: Raízes, Pantera, Samurai, Gueixa, Saltos, Quedas, Corridas, Stops, Lançamentos, Elementos Plásticos (dança das articulações e dos impulsos), Fora do Equilíbrio, Koshi, Bêbado, Dança dos Ventos, Impulsos.

Todos esses elementos foram desenvolvidos pelos atores do Lume Teatro ao longo de seus anos de pesquisa e já se encontram descritos detalhadamente nos livros *A Arte de Ator: da técnica à representação* (Luís Otávio Burnier) e *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (Renato Ferracini).

Gostaria de frisar que mesmo sendo um trabalho técnico, seu aspecto formal fica em segundo plano, já que o objetivo principal de um treinamento para palhaços é encontrar o “corpo que brinca” dos aprendizes.

Trecho de caderno de trabalho

O trabalho nunca é mecânico. A parte técnica é secundária porque Burnier estava interessado na organicidade do trabalho. Era isso que ele exigia. Se a gente estava numa fase de fazer trabalhos de força - flexão, abdominal - Luis não queria que nem isso fosse feito mecanicamente. “Não é ginástica! De alguma maneira a sua pessoa tem que estar presente, você não pode trabalhar e estar pensando em outra coisa, sem estar envolvido para além do aspecto físico.” – dizia ele. Ou ainda: - “Cante! Faça abdominal cantando!” Então você começava a cantar e vinham outras sensações que iam preenchendo os exercícios físicos.

A seqüência técnica também é muito utilizada como estímulo para entrar na “dança livre”, improvisando a partir de um elemento técnico ou misturando mais de um.

24 Ações físicas técnicas

Esse é um trabalho importante para encontrar a organicidade a partir de ações puramente mecânicas, ações que fazemos no dia a dia. São elas: andar, correr, saltar, sentar, girar, parar, olhar, deitar, apoiar-se, etc.

Também exploramos essas ações focando nas variações de tempo e espaço. Uma outra possibilidade é trabalhar o como realizá-las. Investigamos as infinitas possibilidades para realizar essas ações: diferentes maneiras de pisar (calcanhar, ponta do pé, lado externo, lado interno, nível alto, nível baixo), variando ritmo (rápido e lento) e a amplitude (grande e pequeno).

24.1 Descobrir ações concretas que levem aos problemas

Este exercício é uma introdução no amplo caminho de encontrar problemas e soluções que levem a mais e novos problemas. É um importante elemento do palhaço e serve para treinar o olhar, a mente e o corpo a se relacionar com o mundo a partir de uma nova lógica, a do erro.

O palhaço aprende a estar envolvido com sua ação, vivendo cada momento daquilo que faz. Ele percebe quando está com um problema real, concreto ou quando está apenas representando o problema.

Aprender a “engolir a bola”, aceitando o que a situação propicia, mas sem agir exageradamente. Perceber como é importante respirar entre uma ação e outra, para que o público veja o palhaço na situação de dificuldade.

Trabalhar a dinâmica inerente ao palhaço de raciocinar em um nível muito primário, levando tudo “ao pé da letra”. Por exemplo, se você diz para ele fazer um aquecimento físico, ele vai se enrolar num cobertor. Alguns exemplos de ações usadas para esse trabalho: subir em árvores, andar sem fazer barulho nas folhas, sentar em bancos, varrer, dobrar um lençol ou toalha, abrir uma porta, etc. Normalmente, faço esse trabalho em espaços externos, numa praça, por exemplo, pois a quantidade de elementos a serem explorados é muito maior.

O exercício dessas ações que provocam problemas abre um novo campo de estudo, o conceito dos equivalentes. Encontrar o equivalente é ser capaz de adaptar o que o palhaço descobriu em um determinado contexto para outro. Essa ideia é mais facilmente entendida através de exemplos: enquanto tentava amarrar algo com uma corda, um palhaço se enroscou todo e descobriu muitas maneiras de

se soltar e se enroscar de novo. Numa outra situação, o palhaço vai apresentar um número falando num microfone e ao fazer isso ele se enrosca no fio e pode fazer a “gag do enroscó” construída com a corda. Ou seja, é um modo de potencializar o repertório do palhaço.

a. ações de risco:

Este trabalho tira o aprendiz “do eixo”, do conforto de seu uso cotidiano do corpo e permite descobrir novos estados e qualidades. É um exercício que cria problemas físicos concretos ao aprendiz e, na resolução deles, a brincadeira surge. Alguns exemplos: corrida de olhos fechados; subir no muro ou na árvore; pular uma mureta; subir em uma escada alta, etc.

25 Jogos infantis

Utilizo muito as brincadeiras de criança como preâmbulo para o trabalho. Os jogos infantis, com seu universo lúdico e que propõe situações de competição e de realização de tarefas físicas, têm a capacidade de rapidamente colocar os aprendizes num grande estado de animação e disponibilidade para o jogo. Eles funcionam muito como um aquecimento coletivo preliminar para o início do trabalho.

Os jogos mais utilizados por mim são: pular sela; pega - pega, duro ou mole, batatinha frita 1, 2 e 3 (estátua), mãe da rua, pular corda, esconde esconde, siga o mestre.

Os jogos infantis também servem como “picadeiros” leves para se tocar em detalhes de cada aprendiz e podem ser estímulo para a “dança livre”.

26 De olhos fechados

É uma forma de desestruturar a percepção que o corpo tem do espaço e de como se locomove. Traz alterações no equilíbrio, no ritmo e na forma de caminhar, além de aguçar a percepção sensorial interna e externa.

Ao atuar, o palhaço se move como se estivesse de olhos fechados, nunca seguro de onde está e o que faz, mas extremamente conectado com o fora e

o dentro. Esse trabalho dá muita sutileza às ações do palhaço. Pode ser feito na própria sala de trabalho ou em espaços externos.

Trecho de caderno de trabalho

A corrida de olhos fechados:

Um a um os alunos precisam fazer uma corrida de um lado a outro na sala. Essa corrida tem que ser o mais veloz possível, sem frear no meio. Eu fico na outra ponta da sala amparando os aprendizes. A regra é que eles só param quando eu os segurar. Fazemos essa corrida de olhos abertos e depois de olhos fechados e repetimos muitas vezes. Essa ação simples – correr - provoca alterações internas no aprendiz enquanto ele faz a corrida. Algo muda nele durante a corrida. Quando ele chega do meu lado, eu peço que ele olhe para os outros alunos (o público) e deixe que eles vejam exatamente o estado (às vezes uma nova corporeidade aparece) com o qual terminou a corrida. Deixar-se ver, sem esconder ou mudar o que aconteceu durante a corrida. Existem diferenças muito grandes quando se faz a corrida de olhos abertos ou fechados, e isso varia de um para outro.

Todos se transformam no processo da corrida. Aprender a se deixar transformar e não esconder isso do público é uma grande conquista do palhaço. O fato de correr com os olhos fechados causa um forte impacto e deixa as pessoas completamente alteradas. O momento de olhar para o público e manter o estado que surgiu é um “picadeiro”, e as pessoas ficam muito vulneráveis. Diversas “ações em fuga” aparecem e podem ser incorporadas no repertório do palhaço.

Muitos outros exercícios são feitos de olhos fechados, inclusive a dança livre. O importante é que o aprendiz consiga seguir seus impulsos sem colocar filtros (que nesse caso é o frear que interrompe o fluxo do corpo) por causa da insegurança de estar de olhos fechados.

27 Corpo e variação de dinâmicas a partir de estímulos

Como o corpo pode ser afetado pela ação de estímulos conduzidos pelo orientador e pode, a partir dessa afetação, descobrir novas “danças” e corporeidades. Como o aprendiz torna sua, uma imagem ou estímulo que veio de fora e deixe que esse estímulo possa gerar impulsos em seu corpo.

Trecho de caderno de trabalho

“A partir da “dança estranha” começamos o trabalho com os estímulos. Começamos trabalhando animais, não “fazendo de conta”, mas buscando encontrar a dinâmica de ação/reação de cada um deles, seu comportamento físico. Como a criança quando brinca de ser bichos, existe uma entrega corporal total à brincadeira. Depois pedi que os alunos encontrassem no corpo os elementos da natureza (ex: garoa, nuvem, furacão, montanha, nevada, cachoeira). E, por fim, imagens mais sutis, que pediam um trabalho mais interno (ex:

girassol, rosa vermelha, gota de orvalho, nascer do sol, lua crescente). Esse tipo de imagem pede um trabalho mais interiorizado, menos externo. É preciso encontrar o estado de girassol, etc. Leva para um universo muito próximo do palhaço, que trabalha para dar vazão aos estados da alma do ser humano.

Então, pedi a dinâmica física dos sentimentos: alegria, choro, medo, raiva, etc.

Tipos de estímulos:

- Escatológicos: vontade de peidar, cagar, mijar, fome, limpar o nariz...
- Estados de espírito: ódio, amor, prazer, dor, tristeza, alegria, medo, choro, timidez...
- Imagéticos: andar no deserto, na floresta, passeio no zoológico, casa mal-assombrada, a cor vermelha...
- Objetos e seres inanimados: máquina de lavar, ovo frito, pedra, vaso, ventilador...

A dança dos “estados de espírito” é a descoberta da corporeidade dos sentimentos e emoções. É a “dança dos sentimentos” que explora e aprofunda as diversas possibilidades de se expressar as emoções humanas via corpo, de modo grandioso (exagerado) ou sutil (“fotografia” dos sentimentos). Entender como expressar os sentimentos com as diferentes partes do corpo (cabeça, peito, quadril etc). Conseguir passar de uma emoção a outra sem psicologismos, deixando o corpo se transformar pela dinâmica de cada sentimento. Encontrar a “fotografia” de cada sentimento, as ações físicas mínimas que expressam cada sentimento, ou ainda conseguir expressar os sentimentos apenas com a dança interna dos impulsos. Conseguir transitar da “fotografia” até a explosão do sentimento numa corporeidade exagerada.

28 Entradas no Picadeiro

28.1.1 Estratégia de relação: a vara de pesca

O palhaço existe no que acontece entre ele e a plateia, ele está "entre".

É uma relação de uma pessoa para outra. Quando o palhaço entra em cena ele estabelece contato com uma pessoa do público. Com esse "um" ele se relaciona, se permite olhar no olho e trocar. Como se “pescasse” alguém do público.

O palhaço entra em cena seguindo um impulso. Como diz Gaulier, ele vem de um lugar distante trazendo suas experiências. Ele faz algo, encontra o público e dialoga. Desse diálogo surge um novo impulso que leva o palhaço para sua saída. Então ele não sai do mesmo modo que entrou, há uma metamorfose do palhaço e, como consequência, também do público.

O "diálogo" do palhaço com as pessoas do público, em suas mais diversas possibilidades, é fundamental para a ação cênica acontecer em sua plenitude (sendo um espetáculo ou um pequeno número). Quando o palhaço atua, o público deixa de ser apenas aquele que vê; ele participa e é parte integrante do que acontece em cena, é um observador ativo. Quando o palhaço entra em cena, e a "entrada" é um dos procedimentos mais importantes do palhaço, é como se jogasse uma isca que vai fisgar alguém da plateia e, através desse primeiro contato, amplia sua relação, estendendo-a para as demais pessoas como se as envolvesse numa rede. No fundo, o palhaço é um "pescador" de olhares.

A imagem da vara de pesca e da rede ilustra muito bem a situação. Por isso a importância do olhar, pois é através de seus olhos em contato com os olhos de cada pessoa da plateia que o palhaço pode "pescar" um a um, na construção de sua atuação. A técnica do palhaço é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, conduzindo "pela mão" uma a uma, as pessoas do público, induzindo-as a ser co-participantes no jogo estabelecido. E o que fascina o público quando vê um palhaço atuando, é sua "inteireza", o prazer com que executa seu número e sua capacidade de estar presente e vivo em cada microssegundo de sua passagem pelo palco.

Trecho de caderno de trabalho

Encontrar o "fio da meada" (exercício solo, em dupla ou com objetos)

O palhaço entra, faz algo (cria uma situação e resolve) e sai.

O palhaço entra com determinado estado de espírito (cria uma situação e resolve) e sai.

Impulso de entrada – encontra algo para fazer em relação com o público – outro impulso é gerado e saída.

Ou ainda:

"Entradas no picadeiro:

a) Entra, dá a volta e sai

b) Entra para mostrar as diferentes formas de andar, pisar, girar, saltar, sentar, correr, olhar, stops, etc.

c) *Entrada com estados de espírito (alegre, triste, medo, disfarçando, escondendo, vontade de mijar, chorando, etc.)*

** este exercício pode ser feito só ou em dupla (com os parceiros tendo sentimentos opostos ou não, por exemplo: um triste e o outro alegre, um bravo e o outro com vontade de peidar).*

d) *Entra, faz algo e sai (só ou em dupla)*

e) *Entra, se relaciona com determinado objeto e sai*

28.1.2 O “quê” fazer

As entradas no picadeiro, pouco a pouco, começam a fornecer muito material para os palhaços, eles aprendem e descobrem “o quê fazer” na cena. As entradas, em suas diversas possibilidades: solo, dupla, sem ideia nenhuma, com objetos, com estados de espírito, para realizar uma ação precisa, etc. – colocam o palhaço na situação de ter que descobrir o que acontece no momento entre a entrada e sua saída (1- entrada; 2 – fazer algo; 3 – saída). Quando começa a descobrir o que funciona para ele nesse momento 2, seu diálogo com o público amplia consideravelmente.

29 Situações

As situações criam contextos específicos que ampliam as possibilidades de jogo dos palhaços e abrem espaço para o improviso livre. Alguns exemplos: um baile, um desfile de modas, um jogo de futebol, um picnic, uma serenata, um funeral, uma guerra, etc. São propostas que colocam os aprendizes em contato com o jogo dos outros palhaços, descobrindo como transitar pelos contextos dados à sua própria maneira. Serve também para que o jovem palhaço utilize seu repertório e imaginação criativa na construção das situações estabelecidas.

30 Foco

É fundamental que o palhaço saiba conseguir a atenção da plateia. Ele precisa saber quais são suas estratégias para causar impacto no momento de sua entrada na cena e como conseguir uma relação de empatia com o público.

Uma das possibilidades de se trabalhar estratégias para conseguir o foco é o seguinte exercício em dupla.

Trecho de caderno de trabalho

Dois palhaços ficam lado a lado. Nenhum dos dois faz nada, apenas olham para o público e respiram. Olho no olho da plateia. Vêem e se deixam ver. É como se o foco estivesse dividido igualmente entre eles, suspenso acima de suas cabeças. Respiram e olham o público.

Aos poucos, conduzido pela respiração e pela mudança de estado vinda da relação com o público, um dos palhaços começa a ter pequenas alterações de postura, jeitos diferentes de olhar o público, ações sutis. Sem pensar, apenas se deixando levar pela respiração. Quando isso acontece o foco vai naturalmente para esse palhaço. Ele e o parceiro têm que perceber o que se passa. O parceiro sem o foco olha para o colega reforçando que ele está com o foco. E o palhaço com o foco olha para o público. É a triangulação: quem está com o foco olha o público e quem está sem, olha o parceiro. É um ping pong com o foco.

Aos poucos, os palhaços vão descobrindo o que fazer quando estão com o foco e também experimentando distintas reações no momento de ficar sem ele. Dessa espera ativa e receptiva, pequenos jogos e interações vão surgindo do nada, criando um fluxo de ações e reações em relação que levam a dupla a descobrir situações com as quais pode brincar. Essas situações também podem ser extrapoladas, indo às últimas conseqüências, trazendo novidades para o jogo da dupla. Mesmo no momento extrapolado a dupla segue o fluxo da relação sem pensar antecipadamente o que vai acontecer, sempre respirando.

Outro caminho é buscar a atenção do público via exagero. Esse exercício foi aprendido em trabalho com o palhaço italiano Leo Bassi, e depois adaptado à minha maneira de ensinar.

Trecho de caderno de trabalho:

Cinco palhaços competem acirradamente e disputam a atenção (foco) do público. Dentro de uma faixa delimitada (como raias de uma piscina), cada um tenta conseguir o foco e mantê-lo o maior tempo possível. Vale tudo, qualquer tipo de estratégia para estabelecer e manter a relação (desde que respeite o espaço delimitado). Não há limites no uso do corpo, da voz e das situações que podem ser propostas. Sem filtros e julgamentos de “certo e errado” ou “isso pode ou não”. O público vai dizendo o nome do palhaço que mais consegue o foco. Ganha quem conseguir a maior preferência do público.

Muitos são os detalhes trabalhados neste jogo:

- *as estratégias de estabelecer e manter a relação.*
- *conhecer a si mesmo e saber utilizar sua singularidade, facetas de sua personalidade, ritmos, dinâmicas no jogo, ações do repertório próprio.*
- *confiar em seu próprio material.*
- *aceitar e jogar com o medo (do público, do fracasso, de se expor, de não ser aceito) e amar o público.*
- *conseguir ser amado pelo público, o que significa ser aceito por inteiro com todos os seus lados “bons” ou “ruins”.*
- *encontrar o prazer no que faz e de estar jogando com o público e a situação do momento.*

- *conhecer a imagem que passa para o público (como o público me vê) e saber usar isso na relação.*

- *encontrar o modo de causar “impacto” no público; algo que seja claro, forte e interessante desde a primeira aparição.*

Na minha maneira de fazer proponho essa competição pelo foco em 4 fases: extremamente exagerado; 50% de exagero; sutil e “sem fazer nada”. Os resultados são bem interessantes, principalmente na constatação de que, às vezes, determinado palhaço funciona melhor em uma fase do que em outra.

31 A Dupla

Historicamente, nas diversas versões que se ouve de velhos palhaços, a relação em dupla veio como um desenvolvimento da banda de bufões.

Por ser marginalizado, o bufão vivia em grupo, na companhia de outros bufões. A banda de bufões funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo. Cada banda tinha um líder, seu braço direito (o puxa saco do chefe) e um idiota. Existia também a figura da pessoa externa à banda, uma pessoa “normal”, que atua como a autoridade máxima a ser questionada e respeitada, a qual o bufão trata com irreverência e medo.

O palhaço é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma, possui uma visão de mundo diferenciada. No palhaço, a banda acabou sintetizada em algumas possibilidades. Uma formação como o trio acima citado: o chefe, o puxa saco, também conhecido no circo como “contrè pitre” e o idiota. Na relação do trio, a dinâmica de relação é: o chefe é o que manda, o Branco; o idiota é o mandado, o Augusto e o “contrè pitre” vai de uma ponta a outra, ora aliando-se ao chefe e ora com o idiota. O melhor exemplo de trio são os “Três Patetas”, onde Moe era o chefe, Curly, e os outros Augustos que passaram pelo trio, era o Augusto e Larry fazia o “contrè pitre”.

Para a família Colombaioni, tradicionalmente a formação mais utilizada era o quarteto: o Branco, o Augusto, o “contrè pitre” e o anão, que na hierarquia era o degrau mais baixo. Como se diz no ditado popular o anão era o “cocô do cavalo do bandido”.

Mas na tradição da palhaçaria, a formação clássica é a dupla de palhaços: o Branco e o Augusto. O Branco é aquele cujo ridículo é achar que o estúpido é o outro. Ele se acha superior a todos e principalmente ao Augusto. Ele manda e toma as iniciativas. Ele pode ser autoritário, até violento (dentro do jogo, é

claro) ou agir como um professor, tentando ensinar seu aluno, o Augusto, que não faz nada direito. O Augusto é estúpido, mas é feliz; ele se aceita como é: um “bobo alegre”. Tem um raciocínio de primeiro nível, como a criança, sem ser “infantilóide” e, em sua ingenuidade, suplanta muitas vezes o Branco.

Os geniais Laurel & Hardy, o Gordo e o Magro, são o exemplo mais completo dessa formação, que levaram ao máximo do refinamento das possibilidades de relação entre os parceiros. A seguinte cena do último filme da dupla, “Atol K” (1951), mostra bem isso.

A cena começa com a imagem de uma porta. A porta se abre e por ela entra Stan Laurel, o Magro. Ele pára e olha feliz para a câmera (o público). Pela porta surge um guarda-chuva que pelo cabo se enrosca no pescoço do Magro e o tira de cena. Três segundos se passam e pela porta surge imponente Oliver Hardy, o Gordo. Ele pára e olha todo orgulhoso para a câmera. Depois, se vira e olha para a porta. Aí sim entra o Magro, ainda feliz. Os dois se olham e se cumprimentam e a cena segue. Em poucos segundos, esses palhaços maravilhosos resumem toda a complexidade da relação da dupla.

Na verdade, o palhaço nunca está só, ele está sempre em relação com algum parceiro. Mesmo quando atua sozinho, ele também está em dupla, porque ele pode formar parceria com um objeto, com uma situação ou com alguém do público. Ele sempre precisa que algo ou alguém crie uma situação de constrangimento ou conflito, para que possa se apoiar e “jogar”. O público dá a situação de constrangimento geral. Mas, também um objeto pode fazer isso. Se o palhaço vai jogar com uma bola e ela escapa de seu controle, a bola vira um parceiro de dupla. Como é muito comum nos filmes de Chaplin onde objetos como patins e portas giratórias ou ainda o enorme policial sempre presente, colocam obstáculos para “Carlitos”.

Muitos aspectos precisam ser aprofundados para que o palhaço possa jogar com fluidez na dupla, como vemos no trecho abaixo.

Trecho de caderno de trabalho

Há uma série de elementos que precisam ser desenvolvidos para você atuar em dupla. O foco da cena é importante, porque como são dois em cena, aumenta a quantidade de “iniciativas”. Um inicia o jogo e o outro tem que jogar junto, tem que ir até que se encerre esse jogo e outro apareça. Precisa aprender a entrar no jogo do outro, reforçando-o, mesmo que você esteja brigando com o parceiro. Um tem que dar material para o colega, para que o jogo da dupla cresça.

E muita triangulação! Triangulação é você se relacionar com o parceiro e com o público, estabelecendo uma relação triangular.

32 Saídas de rua: solitário, em dupla ou grupos maiores

São incursões improvisadas ou com material já preparado para explorar o ambiente da rua com todas as suas possibilidades de relações espaciais e humanas. Um treinamento sobre como construir dramaturgias flutuantes a partir dos estímulos externos e de como o palhaço é afetado por eles.

Na rua, o palhaço aprende a estar sempre em diálogo com o outro ou com o espaço. Ele descobre que pode construir algo a partir do mínimo, de uma ideia ou ação simples e testa e amplia seu repertório. Se as saídas forem constantes o palhaço pode experimentar a repetição de elementos que surgiram em saídas anteriores e isso é o início da construção do número ou do espetáculo. O palhaço desenvolve sua capacidade de extrair do espaço, o material para sua criação. Esse material, junto com a relação intensa e mutante com as pessoas da rua, possibilita que uma dramaturgia flutuante se construa. As cenas e situações surgem em fluxo, sem que o controle esteja totalmente na mão do palhaço, mas resultante dessa grande quantidade de variáveis.

33 Trabalho e relação com objetos

Descobrir dinâmicas de trabalho com objetos, sem necessariamente partir do seu uso rotineiro ou de seu significado na vida cotidiana. Se pensamos em uma cadeira, como é possível transcender sua função óbvia, um objeto feito para sentar? Como o objeto se transforma em outras coisas e como pode ampliar a corporeidade do palhaço. Como o palhaço se relaciona com o objeto explorando as possibilidades de movimento que ele possui e como o objeto vai ser fonte de descoberta de novas “danças”, corporeidades e outros estados, a partir da afetação do corpo do palhaço.

Trecho de caderno de trabalho

“Os objetos são importantes no treinamento do palhaço: trabalham elementos técnicos, mostram possibilidades de coleta de material e desenvolvem a imaginação criativa.

Improviso com objetos

- Uma sala cheia de objetos

- o palhaço entra por um lado da sala e atravessa até sair do outro lado. Ele deve se relacionar com todos os objetos da sala. Os palhaços são induzidos para encontrar a relação mais instintiva, buscando um jogo mais intuitivo. Não se apegar tanto à ideia. O palhaço se transforma, se empolga, seu prazer cresce e muda a cada interação com os objetos. Não pode ignorar o público, que é mais uma variável nessa improvisação.

A interação com os objetos não deixa de ser uma outra maneira de se trabalhar a dupla e também um bom ponto de partida para começar a construção da cena.

34 A construção da figura

Como já falado, a teatralização da figura vem completar e reforçar toda a valorização do que é singular e próprio de cada palhaço. Tanto o figurino como também a maquiagem. Nessa pesquisa com os aprendizes, busco conduzir os exercícios partindo do lúdico e da brincadeira na experimentação dos diversos elementos.

Trecho de caderno de trabalho

Os palhaços caminham pelo espaço cheio de roupas, para escolher o figurino com o qual vão para a “festa à fantasia”. Eles se divertem muito vestindo as mais variadas peças e explorando a corporeidade e os diferentes estados que a roupa traz. Brincam com situações, se relacionam e descobrem pequenas cenas. Desfilam pelo espaço se mostrando e se sentindo “o máximo” na nova roupa.

Outra situação proposta é sugerir aos palhaços que coloquem algo que nunca iriam vestir, uma roupa totalmente avessa ao seu gosto pessoal. Aqui também muitas sensações surgem, principalmente o desconforto que a roupa traz e o sentir-se “mal vestido”. O jogo e as corporeidades que aparecem nesse trabalho são muito opostos às do exercício anterior.

A junção da corporeidade que é trabalhada, com a lógica nascente do palhaço e com a figura teatralizada, amplia o prazer do jogo e a descoberta de novos materiais para a construção da cena.

35 A construção da cena

Essa etapa abre uma nova porta no aprendizado do palhaço, onde o público terá um papel ainda mais relevante. O palhaço coloca em teste tudo o que conseguiu até agora e tenta sintetizar suas conquistas em uma cena ou pequeno número com o qual vai entrar em diálogo com o público. Funciona ou não? O público gosta ou não? A partir desse material um diálogo real palhaço – público acontece e

ambos se afetam e se transformam? Como está o tempo das ações e reações? A lógica do palhaço é clara para ele próprio e para o público? O foco? O prazer de brincar? A figura está boa? Que tipo de riso cada palhaço provoca no público? A corporeidade está orgânica ou estereotipada? Sua ideia é boa? A cena tem excesso de ideias? E assim por diante...

São infinitas as variáveis com as quais o palhaço vai jogar e o público é sempre o mediador dessa relação múltipla.

Trecho de caderno

O espaço entre palhaço e público é móvel e flexível. O público não é apenas um receptor que assiste a cena, pois o palhaço cria a possibilidade dele ter uma participação mais presente. À medida que isto acontece, o espaço pode ganhar outras dimensões. O jogo entre cumplicidade e surpresa fica sob controle do palhaço que pode passar de um para o outro de maneira improvisada. A improvisação, entretanto, não se dá ao acaso, mas codificada e feita através de um repertório de códigos pré-existentes composto de corporeidades, ações, gags e ideias que seguem a lógica única de cada palhaço. O material do palhaço passa a ser o veículo com o qual ele “conversa” com a plateia.

O palhaço tem que equilibrar suas ideias, seu estado básico de presença e disponibilidade, as possibilidades e estratégias de relação com o público, o como dialogar com uma estrutura cênica pré-existente (o número) e se abrir para o acaso, o imprevisto, o momento presente. O saber e o não saber ao mesmo tempo, o risco de errar a dosagem entre controle e descontrole, um fazer técnico que inclua essa dramaturgia flutuante que se constrói no momento presente frente ao público.

Tudo isso leva à descoberta de um fazer dramático enquanto organização das ações no espaço e no tempo, construindo uma rede ou tessitura de ações e reações. Na dramaturgia do palhaço tão importante quanto suas ações (aquilo que ele faz) são as reações do público que provocam um eco no corporeamente-lógica do palhaço, levando-o a novas ações. O “diálogo em fluxo” se estabelece e a dramaturgia se constrói, magicamente, no aqui e agora, como resultado do encontro/embate dessas duas forças: o palhaço e o público. O espaço/tempo do palhaço se torna um território movediço e mutante, onde tudo pode acontecer, local de onde a frágil condição humana se revela. O rir de si mesmo e ao mesmo tempo “junto” com o outro (o público).

O palhaço é o mestre da conversação e da arte de esculpir relações.

Trecho de caderno de trabalho

Peço que os palhaços proponham uma ideia simples que vão executar na cena. Não quero que ensaiem nem preparem nada

antes. A não ser, por exemplo, que peguem o objeto que queiram trabalhar se for esse o caso. Tudo deve ser construído no momento, na relação da lógica do palhaço com o público e na tentativa de executar a “ideia simples”.

Às vezes peço o mesmo, mas com uma “ideia absurda” ou “fazer algo que odiaria fazer em cena” ou ainda “fazer algo que amaria fazer em cena”. O importante é o “como” realizar a sua ideia, e não a ideia em si. A ideia pode até ser péssima e, ainda assim, a cena pode funcionar muito.

Mas aqui começo a entrar em um aspecto que é material para futuras reflexões em um possível Doutorado sobre a criação do palhaço. Os dados estão lançados!

CONCLUSÃO

O trabalho do palhaço é movido à paixão e guiado pela urgência e pela necessidade pessoal e intransferível, que move cada artista a fazer o que faz. O equilíbrio precário que leva à queda, a um novo levantar e assim a um constante senso de fluxo e deslocamento, é fundamental no fazer do palhaço. É um antídoto a qualquer tipo de cristalização e formalização vazia. É conviver com o eterno desequilíbrio, com os invariáveis tropeções pelo caminho e as risadas que vêm como consequência.

Quanto maior a conexão do fazer do palhaço com a sua pessoa, sua urgência, sua paixão, mais forte poderá ser o seu diálogo aberto com o público. A atuação do palhaço se compõe de uma sequência infundável de “perguntas em ação” para si mesmo e a busca de “se deixar” encontrar respostas /ações que incluam o seu próprio universo e também a contribuição dos indivíduos da plateia. É a “dança” de um corpo tridimensional, que transborda afetividade por cada uma de suas partes, enquanto brinca pelo espaço. Respirar para que seu íntimo possa se transformar e suas ações possam refletir essa subjetividade sem o filtro de tensões desnecessárias. O ofício do palhaço não é uma técnica, nem uma linguagem, mas um território a partir do qual se pode ver e se relacionar com o mundo. O espírito do palhaço traz em si uma fervilhante anarquia, o caos, que desintegra o real e faz brotar a poesia. Desconstrói o que é esperado, o que está cristalizado e permite novos encontros, novos olhares entre as pessoas e para as coisas.

Pode-se ensinar alguém a ser palhaço? A resposta somente o aprendiz pode dar, porque, na verdade, o aprendizado depende dele. Existe paixão suficiente para cavar em busca das singularidades que o fazem único? Está o aprendiz preparado para aceitar que, pelo resto da sua vida, vai estar de mãos dadas com o risco e o fracasso? Que seu corpo vai ser treinado para fazer tudo errado e que uma forte sensação de inadequação vai acompanhá-lo em cada picadeiro que pisar? O aprendiz tem capacidade de ouvir o outro e incluí-lo em seu trabalho? É capaz de aceitar que sem o outro, o palhaço não existe e não tem nenhuma razão para existir? O aprendiz sabe que é preciso ver o avesso de si mesmo e, assim, viver em um mundo de ponta cabeça e ter a responsabilidade de apontar novos pontos de vista, iluminando a maneira como convivemos e nos relacionamos?

O aprendiz sabe o importante papel que o riso tem no mundo, como forma de combate à intolerância, como provocação a qualquer tentativa de hierarquia que queira estabelecer a superioridade de uma pessoa sobre outra? Ele tem consciência de que o riso é livre e de que a humanidade necessita dele para continuar existindo? O aprendiz sabe que, como dizia Kafka, “todos somos uma multidão”, diversos e complexos demais para sermos engavetados em rótulos e formatações redutoras?

Se a resposta para todas essas perguntas, e a tantas outras, é um sim, digo que é possível ajudar esse alguém aprender consigo mesmo a ser palhaço. Porque como Burnier sempre dizia, o mestre ou orientador não é um professor, mas uma “parteira” que facilita o nascimento do trabalho do jovem aprendiz. A relação mestre – discípulo (professor – aluno) também é um diálogo aberto de mão dupla, no qual aquele que conduz tem que estar tão presente quanto o aprendiz. A relação é a mesma que o diálogo entre palhaço e público, uma conversa “vida a vida”.

Não posso deixar de fazer um agradecimento especial a Luís Otávio Burnier, meu mestre, e que conduziu meus primeiros passos na arte do palhaço. Foi ele quem deu o primeiro empurrão, e que me fez sair trombando, tropeçando, caindo e levantando entre dores, risos e descobertas. Foi ele quem deixou claro que as possíveis pedagogias nada mais são do que a tentativa de um palhaço mais experiente auxiliar um iniciante a encontrar o próprio trabalho. Luís soube ser duro e acolhedor ao mesmo tempo e me ensinou a romper os vícios que interrompiam o fluxo das descobertas.

Em 1995, Luís estava de cama com uma doença que os médicos não conseguiam identificar. Fui visitá-lo, preocupado com ele e também ansioso porque estávamos ensaiando há alguns meses meu primeiro espetáculo solo no Lume, “Cnossos”, e havia ainda muito trabalho por fazer. Em certo momento de nossa conversa, eu falei: “Vamos Luís! Você precisa sarar logo, temos que retomar os ensaios do ‘Cnossos!’”. Luís me olhou, com seus grandes olhos confiantes e respondeu: “Não Ric, você não precisa de mim. O trabalho é seu, você consegue terminar o espetáculo sozinho.” Alguns dias depois, Luís faleceu repentinamente e “Cnossos” estreou três meses depois. Até o fim, a parteira continuou trabalhando e se doando para o outro. Posso dizer que nunca mais encontrei olhos tão generosos como os de Luís e que até hoje escuto sua voz, principalmente quando estou pronto para entrar em cena como palhaço: - “Humano, busque o humano!”.

Seguindo essa linha, quando oriento tento não me apegar ao que sei, mas busco ter a paciência de olhar para o aprendiz e deixar que ele faça suas próprias tentativas. Mesmo que muitas vezes percebo que provavelmente não vai funcionar. Procuro induzir a pessoa a experimentar, a testar, a ousar descobrir o próprio caminho. Coloco em prática o princípio fundamental que aprendi com meus queridos mestres, a generosidade. Burnier, Beth Lopes, Gaulier, Nani, Sue e os Hotxuás ensinavam à maneira de cada um, tudo o que sabiam. Davam tudo, sem medo de que um dia você pudesse saber mais do que eles. Com os mestres não existe isso!

Uma pequena história para finalizar. Por volta de 1995, eu atuava com meus alunos, em um espetáculo fruto de uma assessoria para palhaços iniciantes que eu havia conduzido por quatro anos, “Mixórdia em Marcha Ré Menor”. Era um espetáculo clássico de palhaços, uma sequência de números independentes. Éramos sete palhaços em cena, cinco mulheres e dois homens. Fomos fazer uma apresentação em um presídio de segurança máxima, onde estavam presos muito perigosos: sequestradores, assassinos de aluguel, ladrões de banco e serial killers. A cada número com as meninas era uma ovação, aplausos constantes assim que elas entravam em cena. Por outro lado, a vaia era imensa quando um dos palhaços apontava a cabeça na coxia. Um dos meus números era uma cena muito simples e boba: eu entrava vestido de bailarina com uma cesta de flores; e dançando delicadamente uma valsa japonesa, descia pela plateia e dava flores para cada

pessoa do público. Conforme o espetáculo ia correndo, e com a recepção hostil para os palhaços, eu fiquei cada vez mais apavorado: “Se a reação agora é essa, imagine quando eu aparecer de bailarina. Vão me matar!” Não tinha como desistir e quando entrei para esse número estava congelado de medo. Como imaginava, logo que a bailarina surgiu foi uma vaia só, junto com uma enxurrada de palavrões. Segui firme “como geleia”, desci para a plateia e comecei a distribuir as flores. O primeiro pegou a flor meio debochado, o segundo meio ressabiado e o terceiro envergonhado. A partir daí aconteceu algo que até hoje me arrepia quando eu lembro. Um a um, aqueles “monstros” da sociedade começaram a levantar a mão e gritar: “Eu quero uma! Dá uma flor para mim também. Eu também...”

E, ao contrário, do que eu havia imaginado o palhaço tinha conseguido abrir um pequeno espaço na dureza da vida daquelas pessoas. Com olhos de criança e lágrimas escorrendo, os presidiários queriam chegar perto do palhaço, que por sua vez esguichava lágrimas como se usasse aquele truque dos palhaços de circo.

O coração que pula. O corpo que é um grande coração. Os olhos que saem flutuando em busca dos olhos de outro ser humano. Coração que viaja junto na garupa do olhar, beijando outros olhos – corações.

Gostaria de reforçar que o contato pessoal com os mestres com os quais trabalhei, foram minhas fontes principais de inspiração. Ao longo do meu aprendizado e também na função de orientador, estudei a obra dos grandes palhaços da história, o que equivale a ler todos os livros de uma biblioteca. A eles também o meu reconhecimento: Laurel & Hardy, Buster Keaton, Chaplin, Jerry Lewis, Jacques Tatit, Harold Lloyd, Mazaropi, Monthly Python, Os Três Patetas, Grock, Charles Rivel, George Carl, Joe Jackson Jr., Ronald Golias, Os Trapalhães, Costinha, Dercy Gonçalves, Nani Colombaioni, Gardi Hutter, Leris Colombaioni e tantos outros. Desde criança, sempre fui um voraz espectador dos palhaços de circo, da rua e do teatro. Aprendi imensamente vendo meus colegas trabalharem (e ainda aprendo). Também não posso deixar de mencionar que meus alunos são uma fonte contínua de aprendizado para mim.

O Ministério da Palhaçaria adverte: a leitura não substitui a prática.

Penso que esse texto, com a reflexão de minha experiência, deva ser lido como um trabalho de ficção, um estímulo para que cada palhaço busque o seu fazer e trilhe o seu próprio caminho.

BIBLIOGRAFIA

ARRELIA. **Arrelia e o circo: memórias de Waldemar Seyssel**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1977.

ATOL K, atores : Stan Laurel e Olivier Hardy. Direção: Léo Joannon, John Berry, Alfred J. Goulding, Tim Whelan. Roteiro: Frederick Kohner, Monte Collins, René Wheeler, Piero Tellini, I. Kloucowsky, John D. Klorer. Música: Paul Misraki. Ege Films e Sirius, 1951.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Traduzido por: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Traduzido por: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, [1983]. Tradução de: Lerire.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

CASTRO, Angela de. **A Arte da bobagem – Manual para o clown moderno**. Londres, 1997.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. **Clown Through Mask: The Pioneering Work of Richard Pochinko as Practised by Sue Morrison**. Chicago: Intellect Bristol, 2013.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: estudo do circo no brasil**. Campinas, SP: UNICAMP, c1995.

ETAIX, Pierre. **“Les clowns et le cinema”**, in **Clowns & Farceurs** (org. J. Fabbri e A. Sallée). Paris: Bordas, 1982, pp. 159-68.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Caliban Produções Cinematográficas , 2009.

I CLOWNS. Direção: Frederico Fellini. Produção: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia. Música: Nino Rota. Venesa: Radiotelevisione Italiana,1971.

LA DOLCE VIDA. Direção: Frederico Fellini. Intérpretes : Marcello Mastroianni, Anita Ekberg e Anouk Aimée. Produção: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. Roteiro: Frederico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Bruenello Rondi. Música: Nino Rota. Pathé Consortium Cinéma, 1960.

LA STRADA. Direção: Frederico Fellini. Intérpretes : Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart. Produção: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Roteiro: Ennio Flaiano, Tulio Pinelli e Frederico Fellini. Música: Nino Rota. Les Films Marceau, 1954.

LEVY, Pierre Robert. **Les Fratellini: trois clowns légendaires**. Arles: Actes Sud, 1997. 126 p., il. ISBN 2742713638 (enc.).

LOPES, Elizabeth Pereira; MEYER, Marlyse Madeleine; TRAGTENBERG, Maurício. **A mascara e a formação do ator**. 1990. [389]f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas [SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000035069>>. Acesso em: 27 mar 2014.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérpretes : Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Jardel Filho e Rodolfo Arena. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Mário de Andrade (livro). Videofilmes, 1969. 1 DVD (105 min): son, color.

MILLER, Henry. **O sorriso ao pé da escada**. 3.ed.Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

NEVILLE, Giles. (1980) **Incidents in the life of Joseph Grimaldi**. London: Jonathan Cape.

POPOV, Oleg. (1968) **Ma vie de clown**. Paris: Editions Stock.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1990.

SUASSUNA, Ariano, **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

VIOLA, J. e MASSON-SEKINE, N. **Butoh, shades of darkness**. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

ZAVATTA, Achille. **Viva Zavatta**. Paris: Robert Laffont, 1976. 351 p. (Collection Vecu). ISBN (Broch.).